

# Ambigüedad en el deber de memoria o el duro trabajo de olvidar: *La casa de los Conejos*, de Laura Alcoba

CHRISTIAN PAGEAU

Universidad Nacional del Nordeste, Chaco, Argentina

## Resumen

El objetivo del trabajo concierne al estudio del libro *La casa de los conejos* de Laura Alcoba. Partimos de la hipótesis según la cual la paradoja misma que envuelve al nudo olvido-memoria actúa como una fuerza narrativa y confiere a la historia, mediante un juego de ambigüedades estructurales y temáticas, el potencial de reavivar las promesas incumplidas del pasado. Esta fuerza narrativa se estructura mediante una fusión de géneros literarios, habilitando varios pactos de lecturas como el de la autoficción, los cuentos de guerra o la escritura del cuerpo. Las ambigüedades están anunciadas y presentes en el prólogo. Proponemos que en el contexto de la recuperación de una memoria familiar traumática, el perdón requiere un don, es decir, aceptar que haya pérdidas. A modo de final abierto, presentamos un breve análisis del espacio que problematiza la cuestión del pasado como lugar.

**Palabras claves:** ambigüedad; memoria; autoficción; cuentos de guerra; escritura del cuerpo.

*Ser uno mismo como otro: esta responsabilidad total por el otro, “ce visage fragile” que nos interpela y nos exige...amor (pensando en Lévinas)*

*Somos narrados aún antes de poder lograr narrarnos a nosotros mismos...  
(Ricoeur)*

## 1 Introducción

*La casa de los conejos* de Laura Alcoba<sup>1</sup> cuenta la historia de una infancia argentina, sugestivamente la de la autora, cuyos padres fueron militantes montoneros en la época agitada y confusa que precede el inicio de la última dictadura. Este trabajo parte de la idea de ambigüedad, productiva por ser provocativa. Recordar o re-memorizar implica también pérdidas y olvidos. De ahí la estrategia de ambigüedad que desencadena en este relato los movimientos de vaivén entre querer y no querer, ser y no ser, olvidar y recordar, pasado y presente, entre ficción y realidad, entre relato testimonial y experiencia, entre caos habitual y orden ocasional. Estas ambigüedades ya están anunciadas en el prólogo.

---

<sup>1</sup> Este libro fue editado primero en francés por Gallimard, en 2007. Lleva el título siguiente: *Manèges. Petite histoire argentine*, y fue traducido al español por Leopoldo Brizuela, primera edición en EDHESA, Argentina, abril de 2008. Los dos otros libros coetáneos, también originalmente publicados en francés, y por Gallimard son *Jardin blanc*, 2009 (*Jardín blanco*, EDHESA, 2010); *Les passagers de l'Ana C.*, 2012 (*Los pasajeros del Ana C.*, EDHESA, 2012).

## 2 Un proemio, una promesa

Proponemos un análisis del *proemio-prólogo*<sup>2</sup> desde el cual ya aparecen, en dos momentos, varias problemáticas o ambigüedades constitutivas de la construcción narrativa y temática, las cuales se analizarán a continuación. El prólogo empieza con la revelación de una promesa. Este es el primer momento del prólogo. Contar esta historia (la que empieza en el capítulo uno, o mejor, la que tenemos en este libro, en nuestras manos, que se inicia con el epígrafe y termina con un epílogo) es una promesa dilatada de la autora Alcoba hecha a sí misma, según lo revela a Diana, una protagonista y amiga. Como Laura, Diana ha sobrevivido a la dictadura, pero es algo que comprendemos más adelante en la lectura. La intención de escribir esta historia es dilatada hasta que la autora alcanzara la soledad, la vejez o hasta la desaparición de los protagonistas, para que no queden otros testigos que ella. Una escritura postergada por miedo a las miradas y la incompreensión de los protagonistas; “¿qué ganás removiendo todo aquello?”(11)<sup>3</sup>. Esta demora en escribir puede ser el temor de decir que tenía que atarearse a una búsqueda imposible, o sin fin, para “ganar” una identidad propia más clara, un pasado más comprensible, o por lo menos, la satisfacción de haber intentado algo. Pero esto, el proemio no lo dice todavía, sólo la lectura ulterior del libro lo sugiere. Alcoba admite que es un miedo por “tener que explicar” (11), explicar algo no entendible, inefable, incierto, evasivo: la imposibilidad reconocida de encontrar la verdad del pasado. Esto también, a esta altura de la lectura, todavía no se puede deducir, hay que terminar el prólogo. Otra prorrogua. Hasta este punto, el lector sólo sabe que se trata del relato de una infancia argentina, probablemente traumática, que involucró a la autora y a otras personas, entre las cuales se nombra a Diana.

En un según momento, la autora revela un cambio de actitud repentino y urgente, provocado cree ella -“estoy convencida” (12)- por un viaje a la Argentina, a los mismos lugares -la famosa casa<sup>4</sup>-, en 2003, con su hija y los encuentros que hizo allí. Acompañada del futuro -su hija- revisita su pasado a partir de datos y encuentros en el presente, y lo escribe, desde el presente. Aquí está el tema del encuentro: conjugación significativa de tiempo, espacio y protagonistas; un encuentro visto así podría ser un libro que uno lee y que impacta a su lector, una casa que se visita, una entrevista, un momento compartido en algún lugar, una idea que vuelve a la mente.<sup>5</sup> A partir del encuentro se aviva el deseo y la urgencia de

---

<sup>2</sup> Guiño a la especialidad de la escritora, según la biografía autorizada, en la contratapa del libro, donde se la presenta como especialista de la literatura del Siglo de Oro español. Así, aludimos a la innovación e importancia que reviste el *proemio* en este periodo remoto, un recurso todavía vigente. Este periodo vio nacer la novela, mediante la fusión de géneros, entre otros recursos. También, un proemio es de cierto modo una *promesa* hecha al receptor del libro.

<sup>3</sup> El número entre paréntesis remite a las páginas del libro, séptima edición (EDHASA), noviembre 2012.

<sup>4</sup> La casa de los conejos es real y hoy en día existe como lugar de memoria.  
[http://www.derhuman.jus.gov.ar/conti/2010/10/mesa-10/walas\\_mesa\\_10.pdf](http://www.derhuman.jus.gov.ar/conti/2010/10/mesa-10/walas_mesa_10.pdf)

<sup>5</sup> Nos interesa relacionar nuestra idea de encuentro con la noción de evento de Emanuel Lévinas.

“El acontecimiento por excelencia para Lévinas es la irrupción del otro que abre o fisura la remisión de la existencia a sí misma y en la que el sujeto es despertado a su responsabilidad por el

narrar. Aquí está la escritora, en este espacio literario que ella ha construido, y donde trae a su propia hija. Así, también la hija se encontrará "por azar" -contra su voluntad- en medio de una historia complicada, la novela, donde se vuelve un ser ficcional, como el yo ficcionalizado de la autora, su mamá. "Aquí estoy" (12), a punto de empezar la narración en sí. Pero todavía falta algo.

Sigue la declaración de intención, y la anunciación del tema: "Voy a evocar al fin toda aquella locura argentina, todos aquellos seres arrebatados por la violencia" (12). Se trata de presentar, sin real pretensión de exhaustividad ni de exactitud, no una catástrofe efecto de la naturaleza, sino una calamidad, producto de la locura humana. La cuestión de la violencia determina entonces el punto de inflexión del prólogo, y aparece como temática central. Gracias a los encuentros-eventos en Buenos Aires, la autora sabe que tiene que pensar también en los vivos, los sobrevivientes, "es imprescindible" (12). A lo mejor este deseo, esta voluntad por algo cerca de la verdad esté permitido de cierto modo por dos hechos. Primero, la distancia histórica de la autora con su pasado -miden treinta (30) años entre los hechos y su escritura-, y segundo, por la distancia geográfica y cultural en la cual se encuentra en París, donde escribió la novela. La autora dice que ha demorado porque ha tardado en entender la necesidad de hablar de los vivos, y quizás tardó en autorizarse a sí misma a tomar la palabra. "Pero antes de comenzar" (12), otra postergación, una "última confesión" (12), donde por fin, casi al final del prólogo, en el último párrafo, precisa los nudos temáticos que va a abordar, es decir la Argentina de los Montoneros, la dictadura, el terror, haciéndolo desde la altura de la niña que fue ella. Aquí estamos nosotros los lectores. El narrador anunciado es un "otro" de la autora. Y hemos aquí, finalmente la confesión, postergada hasta las últimas líneas, cuando aclara que el esfuerzo de memoria "no es tanto por recordar como por ver si consigo, al cabo, de una vez, olvidar un poco" (12). Si bien hay una conciencia del deber de memoria, domina una necesidad de catarsis, de liberarse tanto como se pueda del peso del pasado.

Mediante sus varias prorrogas, este prólogo retarda la presentación del objeto del libro. Pero revela otra cosa: habla de una autora que esperó varios años antes de narrar su historia. Este miedo por comenzar a hablar interpela quizás el miedo foucaultiano por tomar la palabra<sup>6</sup>, en Argentina, después de tantas palabras ya dichas -toda la literatura testimonial argentina anterior, el CONADEP, la memoria *performance* (*performativa*) de los HIJOS<sup>7</sup>, las películas sobre este periodo, etc.- o silenciadas -lo que todavía no se logra decir-, un miedo de contribuir más al desorden y al ruido que al orden. Ciertamente es el miedo por tener que explicar algo inefable y todavía doloroso.

---

otro". (Lecomte 2009:24). En este sentido, el viaje de Alcoba en el 2003, es un acontecimiento.

<sup>6</sup> Refiero a las primeras palabras de "El orden del discurso" discurso de apertura de la nueva Cátedra de Historia del pensamiento en el Colegio de Francia.

<sup>7</sup> Memoria como *performance*, según propone Diana Taylor en su libro *The Archive and the Repertoire, Performing Cultural Memory in the Americas*, Durham & London: Duke University Press, 2003. El concepto alude a la puesta en escena de una denuncia-escrache, de carácter político, público y festivo.

Por otra parte, gracias a este prólogo que se dirige a Diana, como la dedicatoria, se resalta el carácter personal del libro, confidencial, sólo para los ojos de Diana. Pero es un libro en venta, y la edición en español lleva la mención de novela. De entrada se instala una propuesta de lectura: testimonio, búsqueda memorial, carácter de autobiografía. Pero sabemos que será a través de los ojos y las palabras de una niña que ya no existe más. Esta narración da señales de contener y provocar ciertas ambigüedades.

El epígrafe al inicio del libro es del poeta romántico francés de la primera mitad del siglo XIX, Gérard de Nerval. Se presenta allí un comentario donde un amigo recuerda a otro que sólo se vive antes o después. Este antes y después son temas desarrollados en otra novela de Alcoba, *Los Pasajeros del Ana C*. Allí, el después es más trabajado que el antes, y refiere al estado de felicidad que se supone se alcanzará una vez que los héroes habrán llegado a Cuba para vivir su amor y encontrarse con el Che Guevara, fantasma cambiante y omnipresente, para hacer la revolución con él. Antes y después de un evento, como un encuentro que cambiará la vida.

### **3 Ambigüedades formales y temáticas**

Paradójicamente, cuando se encuentra la marca originaria casi borrada por la violencia de las censuras identitarias, hay que inventar una parte de la realidad. Ricoeur, al discutir su comprensión de los conceptos de memoria y olvido, problematiza las nociones antiguas de huella, señal o marca -marca grabada en la cera por un anillo-, las cuales están relacionadas con la noción de *eikón* de Platón. La inscripción del recuerdo puede semejarse a tal señal, pero se problematiza la configuración de la memoria en tanto imagen que por ser imagen o icono, presenta una distancia con la realidad a la cual se pretende representar. Existe una posibilidad de falsedad. Surge entonces el problema de la dominación de la imaginación en el momento de pensar la memoria. Para resolverlo, Ricoeur acude a Aristóteles para distinguir entre el enfoque estático: el recuerdo presente en la mente, y el dinámico: la acción de buscar los recuerdos, remontando su sucesión. Propone pensar la influencia de la distancia temporal. Los problemas de recuperación de memoria radican entre otro y *grosso modo* en que "toda memoria se da (...) sin las cosas mismas, pero con el tiempo". La falsedad de la imaginación origina de la trampa de la mimesis y la falsedad de la memoria en que "se equivoca sobre lo que ha sido porque tenemos como objeto la verdad" (Ricoeur 2009: 25-30). Proponemos que las estrategias narrativas y temáticas de Alcoba están informadas por y juegan con estos enfoques estáticos y dinámicos de la memoria, como intentaremos comprobar en adelante.

#### **3.1 Formas**

La primera ambigüedad es formal y concierne al género literario al cual podría pertenecer el libro, y genera la problemática del pacto de lectura. Proponemos a continuación algunas categorizaciones, consciente de que el problema del campo

testimonial pos-dictadura argentina consiste justamente en pensar clasificaciones y tipologías discursivas (Nofal 2009:150).

### 3.1.1 Auto-ficción

Atendemos primero a la coincidencia entre autor, narrador y protagonista. Laura Alcoba narra en tanto narradora “omnisciente” en el prólogo, el epílogo y en el capítulo 6 -su investigación semántica de la palabra “embute”-. La narradora de los otros capítulos es la niña Laura, de siete años. Desde el inicio sabemos que existe la posibilidad de leer el texto como novela, según indica la tapa de la versión en español.<sup>8</sup> A partir de la lectura del prólogo, se nos ofrece el texto como relación testimonial, autobiográfica pero desde la altura de la niña que fue o ha sido Laura Alcoba. Dos planos de lecturas se interceptan, el ficcional y el biográfico. En cuanto a lo biográfico y verificable, ya se mencionó la casa misma. También podemos añadir la persona de Diana E. Terrugí, su bebé desaparecido, Clara Anahí Mariani, buscada por “Chicha”. Otros datos provienen de la transcripción de una nota de *La Gaceta* de La Plata, la mención de Firmenich, jefe montonero, y otros datos históricos concentrados en el capítulo 13 y en el epílogo, especialmente la mención del libro regalado por el padre a Laura, *Los del '73. Memoria Montonera*, donde “se habla de la casa donde viviste con tu madre”. Pero la distancia temporal entre la experiencia narrada y el momento de escritura obligan a un trabajo de memoria recuperada mediante la re-construcción de la autora en su yo “otro”, la niña. No sólo se reconstruye una memoria sino que se lo hace desde una voz infantil, cuya capacidad interpretativa es necesariamente limitada, y cuya voz es mediada por la construcción novelística y memorial. El carácter de ficción proviene así tanto de la distancia temporal como de la construcción de una memoria. El carácter ficcional es también alimentado por la entrada de la literatura en el texto, no solamente la entrada de la propia hija y de la autora misma en la narración sino mediante el intertexto del cuento *La carta robada* de Edgar Allan Poe, que permite a la autora presentar el concepto de “evidencia excesiva” para explicar la ingeniosidad del Ingeniero en su construcción del embute.

Siguiendo al concepto de autoficción de Alberca<sup>9</sup>, el personaje que narra a la vez es y no es la autora, debido a un cruce entre el género autobiográfico y la novela. Este cruce “contraviene por igual el principio de distanciamiento de autor y personaje que rige el pacto novelesco y el principio de veracidad del pacto

---

<sup>8</sup> En la versión original francesa no hay mención de género, una decisión editorial que quizás revele un deseo de ambigüedad genérica. Los dos otros libros (*Jardín blanco* y *Los pasajeros del Ana C.*) sí llevan la mención genérica de novela, tanto en su versión original como en su traducción al español. <http://www.gallimard.fr/Contributeurs/Laura-Alcoba>.

<sup>9</sup> Alberca (2005-2006) estudia la presencia de autoficción en literatura latinoamericana. Rescata los casos de cuentos de Borges (“El hombre de la esquina rosada”, “La doble muerte”, “El Aleph”, “El Zahir”, “El otro”). “La presencia de Borges como *narratario*, personaje o autor impide leerlos en calve autobiográfica y le convierte en una figura *metaléptica* de su enunciado narrativo” (12). Otros ejemplos son Arguedas, en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, y *La tía Julia y el escribidor*, de Vargas Llosa. Cabe destacar que Alberca propone un “campo del pacto ambiguo”, es decir, una escala entre autobiografía y ficción, con fronteras porosas entre categorías intermedias.

autobiográfico” (Alberca 2005:6). La vacilación interpretativa que se genera así es una fuente importante de la riqueza del género. La ambigüedad del pacto de lectura provoca una duda sobre la identidad autoral, una problemática que Alberca parece desestimar cuando afirma que “no es prioritario comprobar la veracidad autobiográfica ya que el texto propone ésta simultáneamente como ficticia y real”. En realidad, subraya que el verdadero problema reside en la cuestión de la verdad del texto literario. Puesto que se trata de una narración de la búsqueda del origen, nos parece relevante señalar algunos indicios extratextuales dónde la autora parece, paradójicamente, distanciarse de sí misma. Primero, Alcoba es una argentino-francesa que escribe en francés, una lengua adoptada. Escribe sobre su origen argentino, a partir de una memoria traumática. La autora es latinoamericana, y ahora especialista del Siglo de Oro español, pero no de literatura latinoamericana, como un inconsciente deseo de olvidar su origen. En su narración, hace ingresar a su hija en su ficción testimonial, y de este modo, renueva el extrañamiento debido al azar, por encontrarse la hija en la novela, como la niña en la clandestinidad, a pesar suyo. Azar del destino traumático de esa niñez, que se quiere subrayar al elegir la autora hablar a través de una, suya, voz infantil.

### **3.1.2 Cuentos de guerra, o ficción de guerra, representación de la violencia en la literatura argentina reciente**

Dentro de una genealogía de la literatura testimonial argentina, Nofal propone repensar la escritura testimonial en términos de guerra. Elabora el concepto de cuento de guerra apoyándose primero en la definición de Josefina Ludmer del cuento en términos de matrices productoras, diversas e indefinidas. Estas matrices son figuras abstractas pero no son dadas, “hay que reconstruirlas y asignarles funciones”.<sup>10</sup> Se subraya el carácter fragmentario, anacrónico -se habla de otra temporalidad-, impersonalidad -parecen emitidas por nadie-, la oralidad, y la pertenencia a una historia mayor. A este concepto se le añade el de la complejidad de la escucha de los relatos de memoria y la necesidad de un lector extraño “para quién la experiencia de lo traumático es una experiencia narrativa”. Este concepto sirve a la investigadora para analizar testimonios de guerra en clave de monedas históricas de cambio, pasadas mediante conversaciones entre generaciones. Los lugares geográficos donde se plantean, como Tucumán entre el 10 y 13 de noviembre de 1970, alcanzan un nivel simbólico; de la crisis en Tucumán se rescata el cuento, multiforme, del *Tucumanazo*. Permiten ahondar, a partir de una estructura aparentemente simple, en la noción problemática de guerra y los silenciamientos que la acompañan. Podemos buscar en esta propuesta las características que nos permiten ahondar en nuestra lectura de *La casa de los conejos*.

---

<sup>10</sup> “Pero, el texto, no esconde nada: todo es legible, todo está allí, en el espacio aparentemente lineal de la escritura. La matriz no ocupa una zona “profunda”; ni siquiera se sitúa en una región “mental” previa (idea, sentimiento, intención) que preexistiría como causa del texto; no es tampoco su origen, su centro, ni la clave-llave para descifrarlo. Ludmer (1977:148) en Nofal “Los cuentos de guerra”, texto no publicado.

En un primer momento, sería interesante intentar identificar estas matrices productoras. Creo que la primera podría ser la idea de acudir a la infancia en tanto metáfora de un lugar ambiguo desde el cual contar la memoria, para lograr decir otra lógica, y otra verdad.<sup>11</sup> Pero es difícil comprobar que esta matriz no ocupe una zona “profunda”, y que no sea la clave-llave para descifrar el cuento. Algunas otras matrices o símbolos podrían ser las escenas de violencia, seguramente símbolos de la violencia de las censuras ejercitadas desde el Estado de la época. Por ejemplo el episodio de jugar a matar al gatito, que hace decir a la niña “no es fácil morir”, y el de matar al conejo para poder cocinarlo. Otra matriz podría ser la calesita -V. párrafo titulado *Manèges, stratagemas*- o la noción de evidencia excesiva, ilustrada por el intertexto de Poe. La recurrencia de episodios pertenecientes a la experiencia escolar parece funcionar para simbolizar lo innatural, homogeneizado, insípido de una micro-sociedad infantil sin chicos, sin juegos, sin provocación, sin dialéctica, imagen de una sociedad víctima de represión.

Los caracteres de documento oralidad y fragmentario quizás se puedan verificar si consideramos que se nos narra, mediante diálogos, desde un testigo no realmente participante sino víctima de clandestinidad, algunos eventos puntuales en la vida de la casa de los conejos. Y sabemos que los datos que informan el relato provienen de los encuentros de la autora con informantes-testigos. Una escritura que suponemos se asemeja a armar algo como un rompecabezas pero donde se sabe que quedarán huecos.

La complejidad de la escucha atiende a la dificultad por encontrar a un receptor dispuesto, atento o que pueda entender lo que se narra. En el sentido que lo explica Jelin, se requiere una alteridad en diálogo (Jelin 2002:86). La memoria traumática necesita una escucha, porque existe una necesidad para contar, una necesidad de catarsis. Por otro lado, existe una escucha activa cuando hay empatía. En tal condiciones, quién cuenta podrá contar con un otro, o otros que sean abiertos, susceptibles de preguntar, interrogar, expresar curiosidad e interés por un pasado doloroso. Estos otros serán otras generaciones, exentas de los presupuestos de la generación que ha sido victimizada. Serán incluso pueblos de otras culturas con otros referentes históricos o sociales. Esta complejidad de la escucha genera en resumen la necesidad de un oyente otro, y en el caso particular de los cuentos de guerra, hablamos de un lector extraño, al cual hay que contar, es decir narrar y de manera amena, también. Atienden a ello la decisión de escribir una novela<sup>12</sup>, en francés, y de poner en el título original *petite histoire argentine*, como historia complementaria y cuestionadora de la historia oficial. Este primer receptor es

---

<sup>11</sup> Nofal rescata también esta idea en la lectura de libros de Cristina Zuker (*El tren de la victoria*) y José Amorín (*La buena historia*), inscriptos en la serie “Partes de guerra”. Sería la infancia entendida como una dimensión histórica trascendental, tal acuñada en Agamben (Nofal 2009:12).

<sup>12</sup> Una novela que además de tener los rasgos analizados aquí, y que la enriquecen, no deja de hacerme pensar en *Alice in Wonderland*, de Lewis Carroll. Este cuento donde la niña es traída a un mundo curioso y a veces inquietante, donde rigen otras normas o se evidencia su ausencia. La atrae y la guía el conejo, obsesionado por el tiempo que va deprisa, justamente. Este conejo con reloj, un guía fugaz, que sería un paralelo de la casa, este lugar de memoria traumática que interpela fuertemente a Laura, y la “obliga” a “revolver todo esto”.

francófono, de Europa o Canadá (Gallimard distribuye en Quebec). Quizás también para encontrar un lector que entienda se hace una representación tópica de Buenos Aires, mediante la mención del fútbol, los colectivos decorados, el maté, el caos urbano, Carlitos Gardel, la Virgen de Lujan, etc. Así como la inclusión de datos históricos básicos. Este lector aquí construido es el lector extraño, "el que abre otras puertas de entrada, más plural, puede imaginar una síntesis de lo heterogéneo, corta el circuito de lo familiar" (Nofal 2009:155). Este lector extraño es también el receptor argentino o latinoamericano de la novela traducida al español. Pensado así, la novela, actúa como puente inter-generacional entre pasado traumático y el presente. La empatía requerida es así permitida, gracias a un relato ameno, comprensible, y conmovedor por presentar la violencia desde la infancia, "basado en hechos reales", como se dice. La escucha, en Argentina especialmente se logra por diferenciarse de la literatura testimonial posdictatorial anterior. El éxito de la escucha se traduce en la actualidad por el éxito de las sucesivas reimpresiones y los mensajes empáticos recibidos por la autora, tal como ella lo revela en entrevista.

El cuento de guerra suele proponer el relato de un nombre de un lugar de batalla. En el caso de *La casa de los conejos*, bien se refiere y se representa al lugar de la casa, y si no en tanto lugar de batalla, por lo menos en función de un lugar destacado de la resistencia montonera. De esta idea de lugar nombrado y contado podemos justificar el párrafo final de este trabajo. Pero podría este lugar ser contado mil veces de manera distinta, como el Tucumanazo? Parecería que no, pocos sobrevivieron para poder contar. O quizás sí, si pensamos a todos los "lectores" del sitio ahora memorial, visitado y así susceptible de ser reinterpretado.

En cuanto a la idea de narrador, Nofal, observa en un recorte del corpus de los llamados cuentos de guerra una identidad que supone interpretarse a sí misma a partir del relato histórico y del relato de ficción. En *La casa*, el relato histórico es el de la resistencia montonera de los años setenta, y el relato de ficción sería la representación en tanto novela de la memoria de infancia. En *La casa*, se puede identificar la identidad misma de Alcoba, argentina, ahora escritora, hija de militantes, es decir su mismidad, lo que no cambia en su vida -lo idéntico en tanto *ídem*-. Además, el personaje que hace de ella misma en tanto niña nos muestra su *ipseidad*, lo idéntico como propio, cuyo opuesto es el otro, es decir, la niña que Alcoba ha sido.<sup>13</sup> Laura Alcoba, en tanto hija de militantes, detiene derecho por hablar, está autorizada por *familismo*, pero elige hacer hablar a su otro, y así se aleja del pacto de familismo inaugurado en el periodo inicial del género testimonial de la posdictadura argentina.<sup>14</sup> Quizás Alcoba encuentre otra legitimidad en el campo intelectual al cual se identifica, pero guarda el vínculo de familia con las "víctimas". Esta posición intermedia no permite decir que esta búsqueda de verdad compromete a un nosotros poco conocido, pero sí permite un diálogo.

---

<sup>13</sup> Elegimos "ha sido" porque la *ipseidad* "guarda relación con la permanencia en el tiempo que sigue resultando problemática" Ricoeur en Nofal.

<sup>14</sup> Familismo entendido como criterio central de la atribución de legitimidad de la palabra pública en la Argentina posdictatorial (Nofal 2009:150).



### 3.1.3 Cronotopo

Entendemos fácilmente que se trata de un relato de memoria y ficción, donde el yo autoral está parcialmente distanciado: es la autora y la niña, la niña que no es más pero que ha sido y todavía guarda la marca del origen traumático. Dicho de otro modo, la autora es y no es quien pretende ser, pero en el contexto particular y problemático de una memoria traumática. La resolución de la cuestión de género literario y de pacto de lectura podría resolverse conjugando las dos categorías analíticas previas, una manera de ubicar el género de autoficción en el cronotopo bajtiano del umbral o de la crisis.<sup>15</sup> La noción de cronotopo de Bajtín propone categorizar los “géneros novelescos” según el conjunto espacio-tiempo que condiciona la caracterización de un conjunto de obras, pero Bajtín subraya que el concepto sirve también para entender el contexto autoral. A lo mejor esta idea nos ayude a pensar en el cronotopo del autor, es decir, su contexto de escritura, además del cronotopo de la narración misma. En el cronotopo del umbral –o de crisis-, los protagonistas se encuentran en una situación de ruptura vital, conflictual, y se requiere por su parte tomar una decisión para poder seguir adelante. Está impregnado de una gran intensidad emotivo-valorativa. Nos parece que el cronotopo del umbral explica bien el contexto de la novela y el de la autora. Sólo es una propuesta y tendría que ser analizada en otro trabajo, suponiendo que se le reconociera algún valor o alguna productividad. A lo mejor sirva para subrayar la parcial inadecuación de la propuesta de autoficción en el caso de *La casa* puesto que en la conceptualización de Alberca, no se tiene en cuenta esta cuestión del espacio-tiempo de la acción y ni el de la escritura.

### 3.1.4 Escribir desde las fronteras

La escritura de la cotidianidad domina en *La casa*; se nos habla de una cotidianidad no muy normal pero asumida como inevitable. Por ejemplo la niña nos habla de su casa, del dulce de leche de la merienda, de su escuela, los recorridos en colectivo entre sus casas, nos habla de sus familiares, etc. Un paralelelo se puede establecer con un libro de Alicia Partnoy quién produce una escritura de lo mínimo, y con humor, en una narración de la primera época en la genealogía testimonial argentina. Nofal hace un estudio de caso del libro *The Little School, Tales of Disappearance and Survival*, 1985, editado en español en Buenos Aires, 2006. Se observa también en este caso un cruce subjetivo, y cruces de género: un arte de lo menor, el humor para alejar el miedo, y el espacio privado del pensamiento propio, como proponemos que ocurre en *La casa* (Nofal 2009:151).

Proponemos que la narración de Alcoba apela también, entre otros recursos, a la escritura femenina, la escritura del cuerpo (Luisa Valenzuela). Por supuesto que se narra el cuerpo en momentos claves, como en el caso de la belleza de Diana, el pelo raro y rojo de su mamá, la vecina “bomba” rubia de al lado, los cuerpos heridos de las personas -y de los animales-. Pero sabemos ya que se trata de mucho más que de esto. Se trata de escribir desde el miedo, la violencia, las dudas, los sentimientos

---

<sup>15</sup> Mijaíl Bajtín (1989), “Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela”, en *Teoría y estética de la novela*, Madrid: Taurus.

íntimos, etc. Podemos pensar en el episodio de la visita al papá en la cárcel, cuando la niña vomita de miedo en la oreja de su papa. Algo que se relaciona con el miedo de la autora por hablar, el miedo por revolver todo esto. Un vomito como una expulsión del miedo y que quizás inconscientemente acusa al papá de la escasa comunicación.<sup>16</sup> La autora está obsesionada por preguntas: quién traicionó a los ocupantes de la casa de los conejos, cuál es el nombre que tuvo al nacer de padres también clandestinos (en *Los pasajeros del Ana C.*). Se preocupa por las preguntas que le harán los otros al saber de su proyecto de escritura; se inquieta por lo que pensará Diana por haber tardado en escribir esta historia; se pregunta por la incidencia del azar en una vida humana. Hay un miedo por lo que va a encontrar al intentar desenterrar las historias individuales. Relacionado con estas inquietudes autorales, Valenzuela propone la idea de "escribir con el cuerpo"<sup>17</sup>, una necesidad urgente por entrar en "la profundidad insondable de lo que se resiste a ser verbalizado". No es que no crea en lo inefable. Escribir es visto por ella como una lucha contra y un camino hacia la "oquedad del desconocimiento" donde se prefiere buscar preguntas, "por rechazo visceral a las respuestas". De allí una fascinación o una conciencia íntima del miedo. "Donde pongo la palabra pongo el cuerpo". Valenzuela apunta entonces a un "vaivén del intuir al entender, del dejar que las corrientes se entrecrucen (...) Colocándonos justo allí, en la frontera". Para Valenzuela, y Alcoba, según entendemos, las armas del juego de escritura con el cuerpo serán entonces la ambigüedad, el fragmento y la metáfora. Valenzuela se reclama específicamente de estas nociones en su texto:

Allí donde el cuerpo está escribiendo en libertad escribe la *metáfora* (...) se accede al orden de lo simbólico y esa es la búsqueda y esa es la lucha. (...) ¿*Ambigüedad*? ¿Y qué otra apuesta podemos hacer en esta vida, en esta literatura? (...) Dicen que la literatura femenina está hecha de *fragmentos*. Repito que es cuestión de realismo. Está hecha de desgarramientos (...). (Valenzuela 2001:63).

La memoria se encuentra no sólo en el espacio de la casa sino inscrita en el cuerpo mismo de la niña que sufre, y el de la escritora que tiene que liberarse, poniendo su cuerpo infantil en las palabras adultas de su relato. Hablar desde la periferia del mundo cotidiano y de la literatura del cuerpo es otra manera de ir contra el canon testimonial clásico y completar las grandes lagunas de la historia oficial.<sup>18</sup> *La casa* actúa así como una memoria subalterna, desde un punto de vista poscolonial. Es decir que supera el concepto de historia desde abajo de Hobsbawm y se acerca a la

---

<sup>16</sup> Lo único que pudo decir el padre de Laura fue mencionar donde se encuentra el relato de su infancia en el libro que le regala, *Los del '73*. Y sí logra comunicar, para la colaboración en la redacción del *Ana C*, es a través de la escritura. Según escribe la autora en el *Ana C*.

<sup>17</sup> Las citas provienen del texto en internet, sin paginación. Ensayo publicado en *Peligrosas palabras, reflexiones de una escritora*. Buenos Aires: Editorial Temas, 2001.  
<http://peligrosaspalabras.blogspot.com.ar/2006/12/escribir-con-el-cuerpo.html>  
[http://www.luisavalenzuela.com/libro\\_peligrosas\\_palabras.html](http://www.luisavalenzuela.com/libro_peligrosas_palabras.html).

<sup>18</sup> Forné analiza los procesos de escritura en *La casa de los Conejos* y observa que "el acercamiento personal, creativo e imaginativo instalan una ruptura con el formato testimonial canónico (...)" (Forné 2010: 66).

propuesta de Chakrabarty, quien subraya la necesidad de una nueva historiografía crítica, que invierta a la historiografía clásica y permita devolverle al subalterno su autoridad histórica (Chakrabarty 2000). La narración de Alcoba tiene algo de fronterizo, desde su forma hasta en su contenido.

### 3.1.5 “*Manèges*” o *estratagemas*

El título completo de la edición original francesa empieza por la palabra *Manèges*. En francés, *manège* significa calesita, pero también estratagema o manipulación.<sup>19</sup> Este significado nos permite asociar el título con el capítulo 3, donde la niña juega con la mirada, el juego de entrecerrar los ojos, en la plaza, cerca de la calesita. Es un juego de percepción que funciona en presencia de la luz del sol y que permite percibir las cosas de manera muy diferente. A la niña le gusta el control que ejerce sobre las cosas que ve gracias a su juego. Sugerimos que este juego infantil es una metáfora de la niña que quiere encontrar “normalidad” en un mundo caótico, tener cierto control sobre la realidad inmediata. La mirada de la niña puede ser asociada a la mirada-escritura de la autora -ex-niña-. Escribir es permitir que entre más o menos luz o verdad en los hechos que se narran, por ejemplo. Entrecerrar los ojos frente al sol es protegerse de una luz demasiado fuerte. De manera paralela, para el escritor, escribir con ausencias, lagunas o ambigüedad es necesario o útil porque la verdad no se puede alcanzar del todo, o lástima sobre todos si es memoria traumática. Así el título y este episodio se podrían interpretar como una propuesta de línea de lectura entre una relación de hechos y su transformación simultánea por la imaginación.<sup>20</sup> Pero los hechos se resisten a pesar de la violencia de la deformación de la mirada. Las cosas no sólo son percepción, tienen su peso de realidad. La memoria falla, no todos los eventos del pasado se pueden recuperar o volverse comprensibles. Quizás la imaginación no sea suficiente. Aparece la madre no reconocida por su pelo corto, rojo, muy vivo “nunca visto en ninguna cabeza”. El pelo parece fuego por el sol que brilla más fuerte. Esta luz roja parece como fuego y después como ruido. La niña intenta el juego de mirada, pero no funciona, y se va, dejando la plaza inundada de luz, con la mamá. “Desde ahora lo sé, la luz no estará de mi lado”. La imaginación literaria permite ejercer un cierto control sobre la realidad narrada, pero un poder limitado.

¿Podría ser este nudo temático del *manège* como juego de percepción una de las matrices del “cuento de guerra” tal como se definió arriba? Una matriz de cuento no debe corresponder con una clave-llave de lectura, pero aquí, es todo lo contrario, la calesita es una propuesta de lectura...Pero sí, actúa como símbolo del juego que hace la niña con la realidad percibida por sus ojos. Además, a este símbolo se le puede asignar una función, la de instalar ambigüedades.

---

<sup>19</sup> Alcoba lo subraya en una entrevista, en Dailymotion.com

<sup>20</sup> El citado trabajo de Forné 2010 va en este sentido también.

### 3.2 Temáticas<sup>21</sup>

#### 3.2.1 El malentendido

La ambigüedad aparece de entrada ya en el malentendido “inaugural”<sup>22</sup> entre el deseo de niña y la respuesta de la madre, al iniciarse el capítulo uno. Aparece sugestivo abrir la narración de una memoria, familiar en varios aspectos, ilustrando un malentendido entre niña y madre. “Todo comenzó cuando mi madre me dijo “Ahora, ¿ves?, nosotros también tendremos una casa con tejas rojas y un jardín. Como querías” (Alcoba 2008:13). Es decir, toda esta historia problemática y dolorosa se inició cuando la madre aludió al deseo de su niña. “Yo soñaba en voz alta con la casa en que hubiera querido vivir”. Aquí se expresa el deseo de normalidad pero infantil y un tanto idealizada de la niña: una casa como en los libros para los niños, con hamaca y perro; padres que vuelven del trabajo y cocinan, una madre elegante, etc. La recepción de la madre de este deseo denota una malinterpretación, una mala comunicación: “cómo pudimos entendernos tan mal”, dice la niña. Ella reflexiona también que a lo mejor, su madre se sintió obligada a creer que el único sueño de su niña estaba con jardín y color rojo. En la cabeza de la niña, hay dos alternativas: o malentendido -esta interpretación es la que domina- o una percepción sobrepuesta -un tipo de condicionamiento bien cercano a los efectos de la censura de la palabra, o autocensura-. Estas dos alternativas nos hablan de todos modos de una comunicación fallida, de una dificultad por hablar. Podemos sugerir que la madre tomó al pie de la letra el deseo de su niña, porque no podía ofrecer mucho más que la forma o el color de la casa y no realmente el hogar. En el plano de la narración, se trata de una decepción y de una interrogación. Una decepción en cuanto a la recepción del discurso de la niña a su madre. Y una interrogación en cuanto al porqué de esta mala comunicación. En el plano extraliterario, ciertamente esta decepción alude a algo más profundo en la vivencia de la autora, un dolor que la madre, no disponible para ejercer su rol, y prófuga por decisión política, habrá trasladado a su niña. De hecho como veremos, todo este libro constituye un trabajo de memoria y quizás, de perdón. Y el porqué de la mala comunicación, una metáfora de la complejidad del problema comunicacional en contexto de recuperación de una memoria traumática. Para ambas, madre e hija, y en los dos planos -intra e extra literario- hay conciencia de una culpa o una falta -

---

<sup>21</sup> Otras temáticas que aparecen son la del exilio interno de los militantes en clandestinidad en *La casa de los conejos*, y el exilio externo, en Cuba, de los argentinos de la novela *Los pasajeros del Ana C*. Este tema fue presentado con anterioridad, también en forma de díptico pero al cine, por Fernando “Pino” Solanas, en *Tangos, El exilio de Gardel* /1985 (exilio externo en París de un grupo de artistas e intelectuales del Río del Plata) y en *Sur* /1988 (exilio interno de un preso político argentino, Floreal, militante sindical). Resaltamos en *Sur* la ambigüedad estructural y temática entre realidad y ficción, pasado y presente, y la narración a cargo de una voz omnisciente, a la vez real e imaginada, la de *El muerto*, el amigo de Floreal. Hay también la intervención al inicio de la voz *over* del cineasta, en un tipo de prólogo. El film narra también mediante fragmentos de memoria rescatados por *El muerto*. Sabemos además de la conexión del díptico con la biografía de Solanas, exiliado en Francia durante el llamado Proceso (1976-1983).

<sup>22</sup> Inaugural en el sentido de importante, porque funde o permite la idea de promesas incumplidas, como se verá después.

de la madre-, y hay dolor. En fin, esta ambigüedad inicial e inaugural está reflejada en la intención ambigua de la escritora quien oscila entre un deseo por olvidar, un deber de memoria y un miedo por empezar a hablar. Y la ambigüedad está vinculada a una promesa de vida incumplida.

### 3.2.2 *Lo normal anormal*

Existen varios casos de ambigüedad en la representación de lo normal, en cuanto a la percepción o la opinión de la niña. Primero, el caso del abuelo abogado de ladrones, una situación usualmente rara -o poco común en un estado derecho, y si otorgamos fe a tal estado, pero presentada como una mejor opción que la del “mundo pata arriba de políticos”. Los poderes que deberían ordenar a la sociedad, la desordenan. Segundo, el episodio del juego de matar al gatito ejercitado por la niña con toda inocencia y crueldad, y que le conduce a pensar que “no es fácil morir”, en lo que se supera toda “crueldad inocente de la niñez”. Tercero caso de inversión de lo anormal al estatuto de normal es el del bebé, quién sin apenas poder hablar, es culpado por haber denunciado a sus padres militantes. La responsabilidad de los padres por su elección política se convierte aquí en una sobrecarga injusta e indebida para su bebé. El cuarto caso se ilustra en el intento de matar a un conejo con crueldad y sin método, para cocinarlo después, como si fuera un objeto, algo que parece normal tanto a la adulta como a la niña. Quinto ejemplo puede ser el de jugar la niña a la adulta con el Ingeniero, un caso de infancia adulterada. Proponemos como sexto caso ilustrativo la cuestión de clandestinidad, una anormalidad que obliga a la preservación o al ocultamiento de las personas y de las identidades. Esta clandestinidad está presentada como cotidianidad, usual pero como algo impuesto -“nos obligaron a entrar en clandestinidad”-, y obviamente traumático. Séptimo, la irrupción de la vida política<sup>23</sup> en el juego infantil de inventar un juego de palabras cruzadas, donde se alude a líderes políticos despreciados, al arte y a la muerte, una conjugación que no carece de carácter metafórico.

Sugerimos que la niña presenta un caos casi como si fuese el orden, un caos que uno intenta contemplar como normal, por quiebre de las estructuras normales de referencia. De ahí el recurso al lenguaje descriptivo y aparentemente simple de la niña quien ordena y da forma y color a su mundo. La casa está soñada con forma y color reconocibles y lindos, en contraste con el caos informe y gris de la ciudad tomada por la violencia estatal y civil. De ahí también, por contraste realista, la mención de cierta fealdad urbana: baches, escombros, orillas, desorden del tránsito, etc. Si hay ambigüedades comunicativas y simbólicas, es porque hubo una violencia profunda. Una violencia colectiva y familiar que ha silenciado las identidades y ha borrado las normas de vida. La vida que vivieron los militantes de la época no pudo guardar ni cumplir con sus promesas de liberación.

---

<sup>23</sup> Nofal subraya que la serie de cuentos de guerra apuntan a “historizar los relatos que no eran permeables en otras épocas (...) la guerra como opción política, decir lo que no se puede callar”. Nofal no publicado, 2/5.

#### 4 Las promesas incumplidas del pasado

“Ahora, ¿ves?, nosotros también tendremos una casa con tejas rojas y un jardín. Como querías” (Alcoba 2008:13).

Retomamos la cita antes mencionada. Memoria y olvido se conyuguen en un tango de ir e venir a través de la trama narrativa, ilustrando la necesaria interacción entre el horizonte de expectativas y el espacio de experiencia del pasado (Koselleck en Ricoeur 1999: 22). De hecho, existe un eje que parece orientar o informar esta interacción: la idea de promesa, o mejor dicho, la noción de promesas incumplidas.<sup>24</sup> En realidad, la primera ocurrencia de la cuestión de promesas no cumplidas se encuentra en el *proemio*, como lo vimos más arriba, donde se trata de la promesa de la autora a sí misma de narrar esta historia. Según argumenta Ricoeur, se puede “(...) reanimar mediante la historia las promesas incumplidas [del pasado] (...) por el curso posterior de los acontecimientos, (...)” (Ricoeur 51, 72).

Proponemos primero que la mención de “pequeña historia argentina”, que constituye la mitad del título de la edición original en francés nos autoriza a leer esta novela también como historia colectiva en el sentido de “histórico”. Como es sabido, por el término “pequeña historia” se entiende usualmente las historias de pequeñas comunidades como familias o pequeños grupos sociales -pensemos en el concepto de memorias colectivas de Halbwachs- historias de cierto modo subalternas con respecto a la historia oficial.<sup>25</sup>

En este caso, el libro mismo concreta, aunque de manera dilatada en el tiempo, el cumplimiento de la promesa compartida con Diana E. Teruggi. Esta dedicatoria a una sobreviviente del pasado traumático actuaría como un refuerzo de la promesa, una obligación más u otro incentivo para poder cumplir con el deber de memoria personal pero también de cierto modo colectivo en una instancia familiar y quizás nacional. Esta dedicatoria y el prólogo nos permiten pensar el libro como un don que hace la autora a Diana y a los otros sobrevivientes, incluyendo, sobre todo, a su madre. De hecho, en su declaración de intenciones, en el prólogo, la escritora expresa su deseo imperioso de hablar de los vivos, los sobrevivientes de esa locura argentina.

---

<sup>24</sup> Forné (2010) propone el concepto de memorias insatisfechas, tomado de Nelly Richard, *Residuos y metáforas*, 2001.

<sup>25</sup> Halbwachs conceptualiza la memoria colectiva mediante el concepto de cuadro social. Jelin propone interpretar esta memoria colectiva “en el sentido de memorias compartidas, superpuestas, producto de interacciones múltiples, encuadradas en marcos sociales y en relaciones de poder” (Jelin 2002:22). Esta lectura se aparenta al análisis que hace Ricoeur del mismo concepto, al observar un punto límite en Halbwachs, cuando evidencia la imposibilidad de la existencia de un sujeto colectivo de la memoria, subraya que no se gestiona la memoria colectiva como la memoria individual, pero sí propone la idea de personalidad de rango superior (grupos de poderes) que puede imponer cierta puesta en escena de los recuerdos (Ricoeur 1999:19). Subyacen las relaciones entre poder, saber y cuerpo ilustradas, entre otras, en la idea de gubernamentalidad de Foucault.

La segunda ocurrencia de promesa alude a la promesa de una casa "normal" que hace la madre a su niña. Mientras va avanzando la historia vamos a asistir a la transformación de la casa soñada, casi idealizada, con familia también soñada. Esta casa en realidad sirve de fachada para una impresa montonera, y el jardín esperado se transforma en "embute". Esta casa soñada por la niña se ha convertido, en el capítulo 16, en una casa trampa donde hija y madres viven encerradas y neuróticas. Se sugiere de lo antecedente que el libro y la historia que despliega, pueden entenderse como un intento de reanimar o compensar la promesa, incumplida por parte de la madre militante montonera. Sería a través del don del libro, un trabajo de memoria, que se podría enmendar el pasado.

Surge también otro nivel de lectura relacionado con las promesas no cumplidas al nivel nacional argentino, es decir, la falla y la falta de las promesas llevadas adelante por la militancia armada de la izquierda nacionalista del final de la larga década del sesenta. La falla entendida como el no cumplir con la promesa de liberación social y la falta de haber optado por la vía armada, error histórico reconocido *a posteriori*.

## 5 El don, el perdón

Ahondamos ahora en la cuestión del don, mencionada antes. Según la argumentación de Ricoeur, el don está vinculado al perdón. Empecemos por el admitido deseo por "olvidar un poco" emitido por la escritora en su prólogo. Quizás este olvido se encuentre a mitad de camino entre lo que Ricoeur define como olvido profundo y evocación. Primero, en cuanto al nivel profundo, se trata de un "olvido inexorable que trata de borrar la huella de lo que hemos aprendido o vivido" (Ricoeur 1999: 57). Alcoba no dice querer alcanzar cabalmente este olvido, si no que pretende olvidar un poco, pero olvidar unas marcas traumáticas del pasado, la de su niñez adulterada. Los periodos dictatoriales de la Argentina entre los sesenta e inicio de ochenta han producido censuras de las palabras y del cuerpo que llegaron a obliterar no sólo identidades individuales sino colectivas. Es este sentido se puede hablar de borrar la huella, aludiendo a la metáfora de la inscripción de la memoria como marca.

En este plano profundo, Alcoba intenta recobrar la marca que hay que proteger cuidadosamente. Indaga en su infancia de clandestinidad en familia, rescata las violencias al cuerpo y a la memoria, a la identidad.<sup>26</sup> El segundo nivel de memoria concierne la evocación, que según lo que explica Ricoeur, es "el recuerdo que "vuelve" a hacerse presente" (57). Es la evocación que se ha estudiado en el proemio. El perdón se vincula con un tipo de olvido activo-selectivo: no se puede recordar todo, la vida sería insostenible.<sup>27</sup> Aún más cuando tratemos de memoria dolorosas. Por otra parte, el olvido es necesario para poder armar una trama

---

<sup>26</sup> En *Los pasajeros del Ana C.*, otro trabajo de memoria, posterior pero vinculado, la autora busca pero no logra descubrir el nombre que tenía al nacer durante el exilio revolucionario y formativo de su padres militantes, en Cuba.

<sup>27</sup> El tema de una memoria sin falla se encuentra en el cuento *Funés el memorioso* de Borges. Funés tiene una personalidad esquiva, y no sabe reflexionar puesto que ello exige olvidar un poco.

narrativa, y rige el alerta por caer en el caso de la narrativa oficial, una historia con demasiados silencios, y fruto de una voluntad de poder político.

En el caso de Alcoba parece justificado hablar de perdón difícil. Se trata de perdonar a la madre que no es ninguna enemiga pero que sí, por sus elecciones políticas, no pudo cumplir con su promesa de dar a su niña una vida en plenitud. Podemos plantear que madre -y padre- son prófugos por consecuencia de una decisión política.<sup>28</sup> Entonces, decir: “nos han obligado” a entrar en clandestinidad, resulta ser una falsa excusa, una simplificación exagerada que se dirige a la niña en tanto explicación del contexto. Seguramente, el enunciado no dice toda la verdad de la complejidad histórica entorno a los debates sociales, políticos e ideológicos que condujeron una parte del pueblo a levantar armas contra su gobierno o sus representantes. Bien puede la “obligación” originar de una noble ideología, la liberación, pero lo que se problematiza es la consecuencia ética de hacer pasar en segundo plano la obligación parental hacia la progenitura; significa acudir al paradigma violento del opresor, y no buscar otro. Quizás sea un reproche que formulará Laura a su madre, mediante la novela, pero siendo la novela, en su propuesta de otra historia, también un perdón.

En el caso de este perdón difícil, se trata de “desenredar enredos” (Ricoeur 1999: 68). Y enredos, conflictos y ambigüedades sobran en este relato, lo hemos visto más arriba. Pero no por tanto se pretende dar respuestas. El olvido activo requerido para el perdón se vincula al olvido “del sentido presente y futuro de los hechos” no se trata de olvidar los hechos en sí (Ricoeur 1999: 69). “Se trata de aceptar la deuda impagada, de aceptar ser y seguir siendo un deudor insolvente, de aceptar que haya pérdidas”. El tiempo pasado ya no es, está perdida la infancia -dorada o traumática-, pero también ha sido, y paradójicamente existe en el presente -en el recuerdo activado, en las huellas del pasado como el dolor y el miedo, en las pérdidas, etc.- De cualquier modo, el perdón debe de estar presente puesto que la escritora pudo contar con la colaboración de sus padres -sobre todo los escritos de su padre, según confiesa la autora, en el caso de la escritura de *Los pasajeros del Ana C*-.

El don del libro, quizás no sea tanto un perdón pedido a Diana, salvo por la demora confesada del trabajo de memoria, pero sí, proponemos, puede corresponder a un perdón otorgado a su madre militante quien no supo cumplir con el deseo de su niña por una casa con vida “normal”, “la vida que se lleva ahí adentro”, poco importan los colores. En el plano de la composición literaria, se percibe ternura o compasión hacia la figura de la madre, en la manera de pintar su desesperación y angustia, un indicio quizás de perdón. Pero también se ilustran las tensiones entre madre e hija. En fin, el don es la historia narrada donde se reavivan las promesas mediante la reactivación y la recuperación de la memoria. El trabajo de memoria tiene así su proyección al futuro en la aparición fugitiva pero notable de la propia hija de la autora, en un juego de paralelismos madre-hija-muñeca, esa muñeca compensatoria de la ausencia de los padres pero sobre todo de la mamá.

---

<sup>28</sup> De hecho, Nofal subraya que en esta literatura testimonial, “puesto que la verdad es la de un sujeto, se plantea siempre una perspectiva política” (Nofal en Dalmaroni 2009: 150).



Narrar permite explicar, aunque de manera fragmentaria, por qué en el pasado no se ha podido cumplir con las promesas, cómo, y en qué contexto tan terrible. Quizás este libro, *La casa*, actúa como una compensación por la infancia perdida-adulterada, un intento de catarsis.

## 6 Pasado como lugar

La cuestión del espacio o de los lugares es omnipresente en la novela, desde el título mismo, tanto en las versiones francesa, inglesa o española. Las acciones principales se desenvuelven en espacios privados -casas familiares o de amigos-, o públicos, donde destaca la plaza que aloja la calesita. Esta calesita a su vez es un espacio cerrado casi familiar, por alojar a niños a veces acompañados por sus padres, un espacio móvil también, que gira. La misma casa de los conejos, en la ciudad de La Plata, localizada en la periferia de Buenos Aires, se encuentra en lo que Borges llamaba las orillas, y lo dice también Alcoba: "a orillas de los inmensos terrenos baldíos que rodean La Plata-esa franja que ya no es la ciudad ni es, aún, el campo".

En la novela, el espacio no sólo es físico sino identitario y cultural: es un lugar que concentra los problemas de memoria y olvido. El pasado aparece también como un espacio, el de la casa perdida de la niñez, y el de la Argentina de las censuras de cuerpos y palabras. Ricoeur crítica el concepto de pasado como lugar y como algo perdido. En un guiño a Wittgenstein, recuerda que se ha "sustantivado el pasado", una herencia de la concepción san-agustiana de la idea de pasado como tránsito, y también propiciada por el concepto de pasado como huella o marca (Ricoeur 1999:72). Advierte de la necesidad de superar esta noción considerando más bien el sentido de "carácter pasado", y la necesaria distancia y profundidad temporal que atañe al estudio de la cuestión del pasado. En un primer plano, en la novela, este lugar es una Argentina casi reducida a los centros urbanos de La Plata y de Buenos Aires, cuya representación abunda en los usuales tópicos culturales argentinos. Pero aparecen también otros temas más problemáticos como la asociación de los militantes montoneros a personas rubias y hermosas -tema retomados en cine, en la película *Los rubios*<sup>29</sup>, por ejemplo-; el vocabulario montonero o militante: "entrar en clandestinidad", "embute", etc. El caso de los militantes hermosos y rubios y la investigación extratextual que hace la escritora de la etimología del término "embute" puede ser tanto el efecto de extrañamiento de la escritora exiliada de su origen como un recurso ilustrativo para ser mejor entendida por sus primeros lectores, "extranjeros".

En un segundo plano, pero central, es Argentina el espacio del pasado identitario y memorial familiar traumático de la escritora Alcoba. En el plano extratextual, este espacio se encuentra en tensión con el espacio cultural europeo-francés de la escritora, algo que se ilustra por su condición híbrida de argentina neo-francesa y

---

<sup>29</sup> Nofal propone explicar la representación de militantes como otros y hermosos en el género testimonial heroico a partir del modelo de la literatura de bandidos de Hobsbawm, donde el protagonista héroe aunque "bandido" es valiente en su actuar y aún cuando es víctima. Nofal ve su ilustración en *Mujeres Guerrilleras* de Marta Diana ("Contar la guerra Santa Fe argentino de literatura", no publicado). ¿No será una manera colectiva de des-culpabilizarse?

las referencias literarias a autores franceses: de Nerval en *La Casa*; Stendhal y Regis Debray en el *Ana C.* Esto dicho, no se desvalora en absoluto la representación valiosa, imaginativa y eficaz de la violencia y sus efectos y consecuencias en la sociedad argentina, lograda a lo largo de la obra, tal se discute en este trabajo.

Entonces, este lugar del pasado problematiza la cuestión de distancia y profundidad temporal, es un lugar identitario traumático, dominado por la violencia de estado y civil, ilustrado por el caso argentino previo al llamado Proceso y que interpela un trabajo, un deber y un deseo de memoria. El lugar real histórico de la casa de los conejos en La Plata tiene un carácter heterotópico (Foucault). Es un lugar real que concreta la utopía de una memoria restaurada. Un sitio que si bien concentra la memoria, rechaza y a la vez reelabora los recuerdos permitiendo cuestionar la historia oficial, dando lugar a la "pequeña" historia.<sup>30</sup>

### **Bibliografía**

- Alcoba, Laura (2012), *La casa de los conejos*, Buenos Aires: EDHASA.
- Alcoba, Laura (2012), *Los pasajeros del Ana C.*, Buenos Aires: EDHASA.
- Foucault, Michel (1967) "Des espaces autres" (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967), *Architecture, Mouvement, Continuité*, 5 : 46-49.
- Foucault, Michel (1971), "*L'ordre du discours*", *Leçon inaugurale du Collège de France prononcée le 2 décembre 1970*, Paris : Flammarion.
- Forné, Anna (2010), "La memoria insatisfecha en *La casa de los conejos* de Laura Alcoba", *El hilo de la fábula*, Gotemburgo, Suecia, 8 (10):64-72. <http://bibliotecavirtual.unl.edu.ar:8180/publicaciones/handle/1/3762>
- Halbwachs, Maurice (1947), "La *mémoire collective et le temps*", *Cahiers de Sociologie*, 2 :3-30, Traducción por Vicente Huici Urmeneta, 1998.
- Hobsbawm, Eric (1997), "Sobre la historia desde abajo" in Eric Hobsbawm, *Sobre la historia*, Buenos Aires: Biblioteca del bolsillo, 205-220.
- Lecomte, Mariana (2009), *Racionalidad y proximidad. La significancia ética como origen de la significación en Emmanuel Lévinas*, Corrientes: Editado por el autor.
- Nofal, Rossana (2009), "Literatura y testimonio" in Juan Dalmaroni (ed.), *La investigación literaria. Problemas iniciales de una práctica*, Santa Fe: Universidad Nacional de La Plata.

---

<sup>30</sup> Aclaramos que la opción por las temáticas de memoria, olvido y perdón nos pareció productiva y adecuada para nuestro trabajo acerca de esta novela, que trata de una memoria familiar. Este paradigma contrasta de modo significativo con el reivindicado tempranamente por el pueblo argentino y luego desde el Estado, acerca de la última dictadura, específicamente: memoria, verdad y justicia. Este eje es el que impulsa el trabajo de CONADEP, acerca de la desaparición de personas durante la última dictadura, y la gesta de las Madres (y Abuelas) de la Plaza de Mayo, entre otros. <http://atom.ippdh.mercosur.int/index.php/conadep-comision-nacional-sobre-la-desaparicion-de-personas>

Christian Pageau – ” Ambigüedad en el deber de memoria o el duro trabajo ... ”

Nofal, Rossana, “Los cuentos de guerra en la literatura testimonial argentina”, no publicado, comunicación de la autora.

Peller, Mariela, “La mirada de la niña. Sobre *La casa de los conejos* de Laura Alcoba”, Universidad Nacional de La Plata. <http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/viewFile/796/698>.

Ricoeur, Paul (2004), *La memoria, la historia, el olvido*, Buenos Aires: Fondo Económico de Cultura.

Ricoeur, Paul (1999), *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*, Madrid: UAM Ediciones.

Sarlo, Beatriz (2005), *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo, una discusión*, Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.

<http://www.elortiba.org/teruggi.html>.

<http://www.DailyMotion.com>