

Lugares de memoria en la literatura de Laura Alcoba

Rocío Celeste Fit²⁹

Resumen: Los *lugares de memoria* refieren, desde Pierre NORA (1984), a objetos simbólicos que fijan un modelo de representación del pasado mediante procesos dinámicos y plurales. En este trabajo se revisan las principales representaciones sobre la Casa Mariani-Teruggi, una central clandestina de Montoneros en la que fueron desaparecidas seis personas durante la última dictadura militar en Argentina. Laura Alcoba revisita la casa como un lugar de memoria en las fronteras entre la realidad y la ficción, entre el arte y la política. En esa dirección, se focaliza la lectura de *La casa de los conejos* ([2008] 2010) considerando la centralidad del cronotopos (BAJTÍN 1989) de la casa operativa. Finalmente, se trabajan las vinculaciones trazadas entre esta primera novela, *El azul de las abejas* (2014) y *La danza de la araña* (2017), que configuran una trilogía sobre la experiencia de la infancia entre la dictadura y el exilio.

Palabras clave: literatura argentina; memoria; hijos; dictadura; casa.

Resumo: Os *lugares da memória* se referem, desde Pierre NORA (1984), a objetos simbólicos que fixam um modelo de representação do passado através de processos dinâmicos e plurais. Neste trabalho revisam-se as principais representações sobre a Casa Mariani-Teruggi, uma central clandestina de Montoneros onde desapareceram seis pessoas durante a última ditadura militar na Argentina. Laura Alcoba revisita a casa como um lugar de memória nas fronteiras entre a realidade e a ficção, entre a arte e a política. Nessa direção, se focaliza na leitura de *La casa de los conejos* ([2008] 2010) considerando a centralidade do cronotopos (BAJTIN 1989) da casa operativa. Finalmente, se trabalham as ligações traçadas entre essa primeira novela, *El azul de las abejas* (2014) e *La danza de la araña* (2017), que configuran uma trilogia sobre a experiência da infância entre a ditadura e o exílio.

Palavras-chave: literatura argentina; casa; memória; filhos; ditadura.

Lugar de memoria

¿Cómo se vuelve una casa un *lugar de memoria*? ¿Quiénes construyen, marcan, designan lugares de memoria? ¿Qué sentidos se proyectan y se disputan en esos procesos? ¿Qué voces están legitimadas para habitar esos espacios? Pierre NORA (1983) introduce la noción de *lugares de memoria* para referirse a aquellos objetos simbólicos que fijan un modelo de representación del pasado, subrayando las relaciones y los usos que se hacen de esos espacios mediante procesos dinámicos y plurales. Puede

²⁹ Profesora y Licenciada en Letras, Especialista en Cultura Letrada (UNCo). Becaria doctoral de IPEHCS-CONICET.

tratarse de lugares topográficos –desde edificios, archivos y monumentos– pero también de fechas, testimonios o discursos.

Estos lugares ponen de relieve una determinada significación y administración del pasado en el presente. Después de la última dictadura militar en Argentina (1976-1983), las demandas llevadas adelante por movimientos de derechos humanos junto a las políticas de memorialización estatal fueron conformando una compleja “cultura material de las memorias” (JELIN 2017). Las marcas territoriales forman parte de un mapa de la memoria más amplio y dinámico, en el que puede leerse una disputa entre memorias dominantes –que han encontrado condiciones de escucha y decibilidad– y otras memorias subterráneas que permanecen en la sombra, a la espera de encontrar una legitimidad social y política que les permita romper el silencio (POLLAK 2006).

En las luchas por el sentido del pasado, los discursos literarios también intervienen en la construcción de lugares de memoria. En las convergencias siempre conflictivas entre testimonio y ficción, entre política y estética, la literatura no se limita a reflejar o a representar una cierta idea de pasado, sino que participa en el reparto de lo sensible y, en esa dirección, interviene en los modos políticos de hacer visibles las prácticas, las experiencias, los mundos comunes de una sociedad (RANCIÈRE 2011, 2014).

Este trabajo se sitúa, precisamente, en las tensiones que habitan el proceso de construcción de memoria entre los espacios materiales y los espacios literarios. En una primera instancia, se han revisado las principales representaciones³⁰ sobre la Casa Mariani- Teruggi, que funcionó como una central operativa de Montoneros y en la que fueron desaparecidas seis personas. En aquella casa, que hoy permanece abierta para la visita al público y ha sido declarada como “Monumento Histórico Nacional”, vivió Laura Alcoba con su madre, meses antes de que el lugar fuera atacado por las Fuerzas Armadas. En sus novelas, la escritora revisita la historia reconstruyendo la casa como un lugar de memoria en las fronteras entre la realidad y la ficción, entre el arte y la

³⁰ El concepto de *representaciones* no refiere aquí a un sentido mimético que supone que el signo refleja o imita la realidad extra-discursiva. Usamos la categoría de *representación*, relacionada con la de *imaginario social*, desde una perspectiva constructorista según la cual las sociedades inventan permanentemente representaciones globales, ideas-imágenes a través de las cuales configuran identidades, perciben divisiones, creencias comunes, legitiman roles o elaboran modelos formadores para los ciudadanos. Esas representaciones de lo real –no reflejos–, cuya invención o elaboración parte de un caudal simbólico compartido por una clase, un género, un movimiento, un grupo de poder, tienen un impacto sobre mentalidades y conductas (BACKZO 1991).

política. Desde esa perspectiva, se focaliza la lectura de *La casa de los conejos* ([2008] 2010) para explorar el trabajo con el *cronotopos* de la casa operativa. Finalmente, se ponen en consideración las vinculaciones en relación al espacio y a la lengua en la matriz narrativa de esta primera novela con *El azul de las abejas* (2014) y *La danza de la araña* (2017), que configuran una trilogía sobre la experiencia de la infancia entre la dictadura y el exilio.

La Casa Mariani-Teruggi

Antes de abordar la lectura de las novelas de Laura Alcoba, proponemos un breve recorrido por la historia de la “Casa Mariani Teruggi”. El 24 de noviembre de 1976 las Fuerzas Armadas asesinaron allí a Diana Teruggi, Roberto Porfidio, Alberto Oscar Bossio, Juan Carlos Peiris y Daniel Mendiburu Eliçabe. De aquel operativo brutal solo sobrevivió Clara Anahí, una beba de tres meses que su abuela, “Chicha” María Isabel Chorobik de Mariani, buscó hasta su último día y que aún hoy permanece desaparecida. Tanto los periódicos locales como los relatos de los vecinos confirmaron la magnitud del despliegue militar que llegó al barrio con tanques, helicópteros y más de una centena de efectivos del Ejército y de la Policía Bonaerense. Con dos enormes agujeros en las paredes y cientos de marcas de bala de todo calibre, la casa permanece como testimonio material de la violencia desmedida de las fuerzas militares y de la resistencia clandestina durante los setenta.

El lugar continuó siendo saqueado y destrozado en los meses posteriores al ataque, durante los que quedó bajo *custodia* policial. Chicha Mariani la cerró y la tapió luego, mientras emprendía una lucha dentro y fuera del país en búsqueda de su nieta desaparecida. En 1993, militantes de distintas agrupaciones políticas ocuparon la casa. En 1998, Mariani recuperó el espacio y comenzó a utilizarlo como sede de la Asociación Anahí, que fundó y presidió junto con Elsa Pavón para organizar la lucha por la aparición de Clara Anahí y de otros nietos y nietas desaparecidas. La casa fue declarada de Interés Municipal ese año por decreto de la Municipalidad de La Plata, de Interés Cultural de la Provincia de Buenos Aires en el año 2000 por Legislación del

Senado de la provincia de Buenos Aires y como Monumento Histórico Nacional en el año 2003 por decreto del Poder Ejecutivo Nacional.

Más allá de los reconocimientos oficiales, se trata de un sitio que guarda una compleja trama de luchas sobre qué memorias recuperar, cómo transmitir las y quiénes son los actores legitimados para su transmisión. La casa conserva no solo las marcas del ataque sino también las de la acción de aquellos “emprendedores de memoria”, en términos de JELIN (2002), que imprimieron sentidos diversos en los modos de nombrarla. Por ejemplo, la placa conmemorativa colocada por las agrupaciones políticas³¹ que habitaron el espacio en los noventa se refiere a la “Casa de la Resistencia Nacional ‘Diana Esmeralda Teruggi’”, en un reconocimiento de la acción política de la militante que peleó y murió allí dentro. ESPINOSA (2012), en un estudio en el que aborda los usos y las memorias de la casa, refiere cómo los discursos y las acciones de estas agrupaciones buscaban reivindicar el accionar político de los militantes desaparecidos que había quedado casi silenciado en su reconocimiento como víctimas. El uso del espacio por parte de estos colectivos ponía de relieve un posicionamiento de resistencia ante las políticas neo-liberales y antipopulares del gobierno menemista y su relación con las luchas de los compañeros desaparecidos. La discusión sobre a quién pertenece la casa, en términos simbólicos, pone sobre la mesa el reclamo no tanto por la propiedad material sino por la legitimidad de la memoria que se construye en torno a ella.

En este sentido, cuando Chicha Mariani reclamó la devolución del espacio, no lo hizo solo en términos de los derechos legales sobre el inmueble. Sostuvo que la casa pertenecía a Clara Anahí y que debía preservarla para que, cuando apareciera, decidiera qué hacer con ella. “En esta Casa está toda la historia de mi familia, de mi hijo y de mi nuera, que era como una hija también, y espero que la casa esté viva siempre como lo está ahora, por el recuerdo de ellos y para que perdure la memoria, para que no vuelva a

³¹ “Movimiento Popular de Unidad Quebracho” y “Peronismo que Resiste” fueron dos de las agrupaciones que ocuparon la casa de la calle 30 durante los años noventa. Según la investigación llevada adelante por ESPINOSA (2012), algunos de sus integrantes habían militado en Montoneros, una de las principales organizaciones que mantuvo su acción política y militar en la clandestinidad en los ‘70. La ocupación de ese espacio estaba justificada en la iniciativa de mantener viva la lucha y los ideales de quienes habían militado y muerto allí adentro. En este sentido, sostenían el sentido de propiedad de la casa y de la memoria allí construida: “Para nosotros y en función de los compañeros que estaban con nosotros, esa casa era de Montoneros, y si era de Montoneros, era del pueblo. Habría que ir a discutir con Perdiá, Firmenich y Vaca Narvaja, que están vivos, qué se hace...” (ESTEACHE en ESPINOSA 2012: 45).

ocurrir nada parecido”³², sostuvo Chicha dando cuenta de una memoria familiar y social que se corresponde con la lucha que condujo, desde la Asociación Anahí, por la aparición de cientos de otros nietos apropiados.

La casa fue renombrada como “Casa Mariani-Teruggi” y comenzó a funcionar como la sede de la Asociación Anahí. A partir de los reconocimientos oficiales y, en particular, de la declaración como Monumento Histórico Nacional, fue institucionalizada como Sitio de memoria, en un marco en el que las políticas de memorialización comenzaban a ser parte de una política de Estado³³. Este hecho aumentó la visibilidad del espacio, y también supuso la concreción de fondos para mantenimiento y conservación. Actualmente y desde hace una década, un grupo de jóvenes miembros de la Asociación guían voluntariamente las visitas abiertas a escuelas y al público en general. Esta nueva generación también fue discutiendo cómo narrar el pasado preguntándose qué contar, a quiénes nombrar y de qué modo hacerlo.

Memorias subterráneas

Laura Alcoba ilumina otra memoria sobre la experiencia en la casa. Había vivido allí entre 1975 y 1976 junto a su madre, a Diana Teruggi y a “Cacho” Mariani, en el período en que montó la imprenta clandestina de Montoneros. A los diez años se exilió del país y desde entonces reside en Francia. En 2006 escribió y publicó en francés su primera novela, *Manèges. Petite histoire argentine*, que fue traducida por Leopoldo Brizuela y publicada en 2008 en Argentina como *La casa de los conejos*.

Esta novela antecede a otras también escritas por hijos de militantes perseguidos o desaparecidos que tensionan aristas de ciertas representaciones legitimadas sobre el

³² La cita ha sido recuperada del sitio web <https://asociacionanahi.org/>, en el que puede encontrarse la historia, la función y las actividades de la Asociación Anahí.

³³ Desde el inicio de su mandato como presidente, en 2003, Néstor Kirchner condujo una serie de acciones para visibilizar a las víctimas del terrorismo de Estado en Argentina, como la conversión en Sitios de Memoria de los Ex Centros Clandestinos de Detención, la creación del Archivo Nacional de la Memoria, la creación del 24 de marzo como feriado nacional en calidad de “día de la Memoria por la Verdad y la Justicia”. Estas iniciativas fueron parte de una política de estatización de la memoria que institucionalizó la lucha que venían sosteniendo diversas organizaciones políticas y de derechos humanos. Para un estudio de este caso, véase el trabajo de DA SILVA CATELA (2014), “Lo que merece ser recordado... Conflictos y tensiones en torno a los proyectos públicos sobre los usos del pasado en los sitios de memoria”.

“deber de memoria”. Mientras que en el plano político y judicial los reclamos pendientes bajo las consignas Memoria, Verdad y Justicia comenzaron a recibir respuestas concretas de parte del Estado, en el plano del arte se abrieron las puertas para sacar a luz otras memorias que permanecían silenciadas, a la espera de condiciones de escucha: las de los hijos que tomaron la palabra para contar, no ya la historia de sus padres, sino las suyas propias en primera persona³⁴. En los relatos de estos escritores y escritoras emergen ciertos rasgos de una *estructura de sentimiento* (WILLIAMS 2009) en común en relación a la reelaboración de la memoria sobre su infancia en la dictadura, que acentúa –con matices diversos– el conflicto generacional con el imaginario militante de sus padres.

Alcoba narra una experiencia que lejos de haber sido olvidada se sostenía en un silencio que debía esperar para ser contado. La voz autobiográfica adulta, que enmarca el relato narrado desde la perspectiva de la infancia, subraya cómo esta zona de recuerdos no dichos están a la sombra, vivos y a la espera: “Esperar a que los pocos sobrevivientes ya no fueran de este mundo o esperar más todavía para atreverme a evocar ese breve retazo de infancia argentina sin temor de sus miradas, y de cierta incomprensión que creía inevitable” (ALCOBA [2008] 2010: 11). En este sentido, aquella memoria en suspenso, subterránea, encuentra lugar cuando hay posibilidades de escucha. De hecho, es a partir de un contacto con Chicha Mariani que la autora decide viajar a la Argentina y que visita la casa, ya reconocida como Sitio de Memoria:

Ese día, estoy convencida, se corresponde con un viaje que hice a la Argentina, en compañía de mi hija, a fines del 2003. En los mismos lugares, yo investigué, encontré gente. Empecé a recordar con mucha más precisión que antes, cuando sólo contaba con la ayuda del pasado. [...] A partir de entonces, narrar se volvió imperioso (ALCOBA [2008] 2010: 12).

³⁴ El film de Albertina Carri, *Los rubios* (2003), conforma una suerte de bisagra en el modo de narrar de los hijos de desaparecidos que desplaza la historia de los padres para contar el trauma propio. En literatura, este cambio de perspectiva se visibiliza en Argentina con la traducción de la novela de ALCOBA, *La casa de los conejos*, en 2008, y la publicación en el mismo año de *Los topos* y *76*, de Félix Bruzzone. Esta matriz se presenta, desde estéticas diversas, en las novelas de otros hijos de militantes desaparecidos o perseguidos que publican por esos años: *Soy un bravo piloto de la nueva China* (2011), de Ernesto SEMÁN, *Diario de una princesa montonera* (2012), de Mariana Eva Perez, *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia* (2012), de Patricio Pron, *Pequeños combatientes* (2013), de Raquel Robles.

Las razones por las que la memoria sale a luz aparecen, entonces, explicitadas en el breve prólogo. En primer lugar, Alcoba se encuentra con condiciones de escucha en un país en el que está en auge una política estatal de la memoria. Asimismo, aparece la necesidad de un relato inter-generacional, que se condensa en la figura de la hija como proyección de otras generaciones. Por último, la narradora advierte que el silencio se rompe, paradójicamente, no tanto para recordar, sino para olvidar. En esa suerte de transmisión de la memoria colectiva, vía la literatura, puede liberarse de aquello que permanecía como un trauma.

La casa: una lectura argentina

Los libros de Alcoba se venden más en Argentina que en Francia. Según afirma en una entrevista, la escritura y la traducción de sus novelas le permitió reforzar el vínculo con el país, ya que sus lectores son principalmente argentinos³⁵. Algunas investigaciones han explorado los desplazamientos de sentidos en la traducción del francés del original –*Manèges. Petit histoire argentine*– al español “argentino” de esta primera novela de Alcoba (SANTOS; GASPARINI 2015). El título de la edición original –literalmente *manèges* significa *carrusel* o *calesita*, pero también, *maniobra*, *manipulación*– ha sido valorado por la autora como expresión de la circularidad de la memoria, de volver al trauma de una historia manipulada y que pasa por delante de los ojos una y otra vez. La traducción española de la novela prescinde del subtítulo “pequeña historia argentina” –orientado a situar al público francés en un contexto histórico y culturalmente distante– y recupera una de las opciones originales para titular la historia que la editorial Gallimard había desestimado para la edición en francés. El título *La casa de los conejos* reafirma la materialidad de la casa como significante principal que los lectores argentinos pueden decodificar como una clave de lectura. La casa “Mariani-Teruggi” no es solo el escenario del relato sino también *lugar de memoria*, como experiencia en sí misma, que nos permite volver desde el presente al pasado allí vivido.

³⁵ Quiroz, Lissell. “Entrevista a la escritora argentina Laura Alcoba”, publicada en *Las criticas*. <http://lascriticass.com/index.php/quienes-somos/> (22/10/2018).

En esta dirección proponemos una lectura de la novela a partir de la configuración de la casa como *cronotopos* (BAJTÍN 1989) que articula las experiencias del relato. En la teoría bajtiniana, esta noción remite a una unidad indivisible entre espacio-tiempo y la subjetividad del personaje. El concepto de *cronotopos*, antes que una categoría estanca que refiere representaciones o topos comunes en la novela, constituye una construcción dinámica en la que el espacio solo se deja leer a partir del tiempo transcurrido allí y desde allí, desde un sujeto que (se) narra, o narra a su personaje desde una *exotopía* (un excedente en la mirada), necesariamente, como un otro. Esa distancia inherente del tiempo-espacio autobiográfico aparece multiplicado en la novela de Alcoba, por un lado, porque la voz que dice *yo* y dice *ahora*, es una voz que habla desde la infancia y opera desde un triple distanciamiento en el tiempo, en el espacio y en la lengua: escribe tres décadas después del tiempo del relato, desde Europa y en francés. La narración vuelve a crear un espacio y, con él, un tiempo y unos sujetos; recrea una realidad que es leída desde un horizonte de época en el que la certeza, la posibilidad aún, de la lucha revolucionaria en América Latina ha caído.

La construcción del espacio sostiene, en la narración, la representación temporal de ese pasado, así como las experiencias allí vividas durante el período que va desde 1975 hasta mediados de 1976. El relato inicia con la promesa de una casa soñada: “Todo comenzó cuando mi madre me dijo: “Ahora, ¿ves?, nosotros también tendremos una casa con tejas rojas y un jardín. Como querías” (13). Pero la casa es la imagen de “la vida que se lleva ahí dentro” (14). El comienzo anuncia una tensión entre la casa de tejas rojas, la de la vida en familia, y la casa de los conejos, la de la vida militante:

Tengo la impresión de que ella no ha comprendido bien. Referirme a una casa de tejas rojas era, apenas, una manera de hablar. [...] Me pregunto cómo hemos podido comprendernos tan mal; o si en cambio ella se obliga a creer que mi único sueño, el mío, está hecho de jardín y color rojo (14).

En este tono que sostiene en adelante en la novela, Alcoba recupera la intimidad y la familiaridad de la casa vivida –que no es la casa soñada– y, en esa operación, visibiliza de un modo sutil y a la vez terriblemente explícito el llamado “conflicto generacional” que se produce entre la militancia política que eligieron los padres y la vida familiar que los hijos reclaman.

La niña, que sabe demasiado para su edad, ha aprendido también la importancia de callar³⁶. Mientras aparenta desempeñar actividades normales –ir a la escuela, jugar con la vecina– debe cuidarse de *estar a la altura* para no dejar ver lo que hay detrás, lo que su familia esconde. La subjetividad de la infancia escindida entre estos dos espacios –el de la militancia y el de la cotidianeidad– configura, para BASILE (2019), un principio constructivo en la literatura de la segunda generación de padres de hijos militantes.

La figura de “la casa de los conejos” resume la vida clandestina tras una fachada cuidadosamente montada. La narradora se detiene en la descripción de los espacios de la casa y, en particular, en la construcción del “embute”³⁷: el sofisticado escondite que diseña el Ingeniero para ocultar la imprenta tras un grueso muro de cemento. Narra, también, cada paso del montaje del criadero de conejos que justificaba todo movimiento. La perfección de todo el dispositivo de camuflaje motiva el asombro y el entusiasmo de la narradora: “Entonces él hace ante mis ojos algo que apenas puedo creer. Con la sola ayuda de otros dos cables salidos de una especie de cajita, establece un contacto y logra que se desplace, con una rapidez inusitada, la enorme puerta de cemento que se hallaba ante nosotros” (55); “Ese cablerío grosero que mandé dejar a la vista es el mejor camuflaje. Esta apariencia desprolija, esta manera de exhibir, con toda simplicidad... ha sido perfectamente calculada y es, precisamente, nuestro mejor escudo. Los conejos también van a protegernos, cuando lleguen...” (56-57).

Sin embargo, en poco tiempo, el lugar que hasta entonces era refugio y escudo encarna el miedo en su punto más alto. A partir del golpe de Estado, las noticias de compañeros secuestrados o asesinados comienzan a llegar cada vez con más frecuencia.

³⁶ Uno de los pasajes célebres de la novela lleva al extremo la promesa de silencio en la cotidianeidad clandestina aún ante las más temibles amenazas: “Del atilto secreto que hay en el cielorraso no voy a decir nada, prometido. Ni a los hombres que pueden venir y hacer preguntas, ni siquiera a los abuelos. Mi padre y mi madre esconden ahí arriba periódicos y armas, pero yo no debo decir nada. [...] A mí ya me explicaron todo. Yo he comprendido y voy a obedecer. No voy a decir nada. Ni aunque vengan también a casa y me hagan daño. Ni aunque me retuerzan el brazo o me quemén con la plancha. Ni aunque me claven clavitos en las rodillas. Yo, yo he comprendido hasta qué punto callar es importante” (17-18).

³⁷ La palabra “embute” suscita una digresión en la narración a partir de la búsqueda por encontrar alguna definición lingüística de ese término tan familiar entonces y que parece haber desaparecido –significativamente– de la lengua hoy: “Cuando pienso en esos meses que compartimos con Cacho y Diana, lo primero que viene a mi memoria es la palabra *embute*” (47). En una entrevista, ALCOBA explica: “Tenía que sacar todo eso del embute de mi memoria” (en JIMÉNEZ ESPAÑA 2018). La memoria subterránea sellada por los años de pactos de silencio que aprendió en la infancia, no había sido, sin embargo, olvidada.

El embute, el corazón y motivo de ser de la casa, se vuelve contra ellos mismos, que terminan tan acorralados e indefensos como los conejos: “Después los momentos de calma se volvieron más raros. El miedo estaba por todas partes. Sobre todo en esta casa. Yo ya no conseguía creer que los conejos blancos pudieran protegernos. ¡Qué pésimo chiste! Tan malo como eso de envolver periódicos para regalo” (109); “Una trampa; eso era esta casa. Cuando pienso en mi madre, emparedada detrás de los conejos, haciendo girar las rotativas...” (110). La casa se transforma en una trampa de la que hay que huir.

La partida hacia el exilio determina el final del relato y, al mismo tiempo, la posibilidad de su existencia. La escena exhibe la decisiva línea entre elegir la resistencia o la sobrevivencia como un dilema ético –“Nos están masacrando. Todavía podemos combatir, tenemos que creer eso. Pero... yo no te voy a impedir que te vayas si tenés esa oportunidad...” (121)–, así como las tensiones entre los militantes que eran apoyados por la conducción de la organización y los que no –“la organización no te va a dar dinero, como lo hace con los miembros de la *conducción*” (121)–.

La voz adulta, en su tono testimonial, retoma la narración desde el espacio y tiempo de la enunciación en el punto en que se entera de lo sucedido después de su partida. La gran pregunta que se hace la narradora es la de la traición. Como en un relato policial, los cabos se unen y aparece un culpable, el Ingeniero: “¿Pero había sido desde siempre un infiltrado o se había quebrado en la tortura?” (131). Aunque no tenga las respuestas, se ampara en una hipótesis: haciendo uso de la “evidencia excesiva”, como el Dupin de Poe, el Ingeniero habría podido descifrar la ubicación exacta de la casa y cantarla. Este señalamiento alumbró otro límite problemático en la ética de las memorias sobre el terrorismo de Estado: el del estatuto de la delación o la traición en condiciones de extrema vulnerabilidad, de tortura o amenaza de vida.

La casa de los conejos explora un cronotopos frecuente en las novelas sobre la dictadura, el de la casa operativa, y lo sostiene como el escenario protagonista del relato; ahora bien, las imágenes de este espacio mutan y pautan a su vez la transformación del tiempo y de la posición subjetiva de la narradora. La casa de los conejos permanece inamovible en el centro de la acción pero al mismo tiempo se metamorfosea conforme al tiempo y al sentimiento de sus habitantes. Condensa, entonces, la trama de sentidos de la casa operativa –siempre en conflicto con la casa soñada para la infancia– que será en principio una casa-escudo, luego una casa-trampa,

para finalmente leerse como una casa cantada, una casa quebrada, una casa rota. A cada imagen, corresponde el tiempo de los acontecimientos: la esperanza y la fuerza de la lucha revolucionaria; la clandestinidad y la resistencia; el aniquilamiento y la desaparición tras el golpe de Estado. La cadena argumental –que sigue los eslabones de la Historia– puede reproducirse a su vez en la experiencia emocional, siempre en torno a la casa: la esperanza, el miedo, la decepción, el terror, la derrota. De este modo, el cronotopos de la casa operativa se desagrega en unidades de espacio-tiempo menores que dan cuenta de las diferentes instancias de la lucha armada, puertas adentro. Estas representaciones que se configuran de un modo lineal quedan, sin embargo, condensadas en la construcción de una memoria que atrae todos aquellos sentidos enlazados. La casa de los conejos es, simultáneamente, todas esas casas y todas esas experiencias.

La única casa es la lengua

El silencio de esa experiencia traumática en la narrativa de Alcoba queda impreso no solo en las imágenes de la casa rota que encierra, acorrala, entrapa, esconde; sino, también, en la huida de una lengua que miente, cubre, niega y obliga a callar. Con la publicación de *El azul de las abejas* (2014) y *La danza de la araña* (2017), la autora configura una trilogía que da cauce a la experiencia del exilio, en el espacio y en la lengua.

La afirmación de Theodor ADORNO ([1951] 2001) de que, en el exilio, la única casa es la escritura, ha sido retomada desde diferentes ángulos (STEINER 2002; RAMOS 2003). En el caso de Alcoba, como en el de muchos “exiliados-hijos”, ese refugio de palabras no se construye en la lengua materna. Se trata de una generación que no ha vivido, en su mayoría, el exilio como una experiencia negativa de expulsión y, en consecuencia, no configura al país natal como un horizonte posible ni deseable para el retorno. Ahora bien, si la casa materialmente puede dejarse, cambiarse ¿cómo dejar de habitar la lengua? Más aún, ¿cómo habitar una nueva lengua? ¿Cómo decirse *yo*, cómo leer, cómo crecer y cómo pensar en otra lengua? *El azul de las abejas* tiende, entre estas preguntas, una relación amorosa con la lengua francesa que tiene su contraparte en el

desencanto y la desvinculación identitaria con el español. El acento argentino aparece como marca de una diferencia, del señalamiento de un espacio-tiempo que estratégicamente busca silenciar. La Argentina, aunque existe, está muy lejos, le explica la narradora a sus nuevos compañeros de escuela: “La Argentina está debajo de todo” (ALCOBA 2014: 39). Los afectos del *allá* y de *aquella* época vuelven teñidos por el miedo, la tristeza, la angustia, la vergüenza. Sin embargo, esos recuerdos casi no se mencionan “porque así es el exilio, no hay por qué decir más” (78).

La joven narradora busca afirmar, completar, estabilizar de algún modo esa identidad escindida, en tránsito entre dos lenguas. La metáfora del *baño lingüístico* aparece repetidamente para dar cuenta de la intención de su inmersión en la lengua así como de la búsqueda por entrar a las *tuberías* de aquel lenguaje, a fines de comprender cómo funciona el circuito de pensar y hablar en francés. De hecho, el aprendizaje ocurre un día en que se despierta, y le habla a su mamá en francés, sin necesidad de traducir la frase desde el español. El mismo día, puede enviarle una esperada “quinta foto” a su padre, todavía encarcelado como preso político en La Plata y, de ese modo, completa una promesa, un cuadro, una etapa. Consecuentemente, esa lengua que la hace sentirse como en casa es la que Alcoba adopta como lengua de la escritura, la que le permite quebrar el silencio.

Por su parte, *La danza de la araña* acentúa el motivo de la comunicación por cartas que la niña mantiene con el padre, que ya había iniciado en la segunda novela. Con el tiempo, ambos aprenden a calcular la fecha casi exacta en que la carta llega, a adelantarse en el tiempo y a salvar el espacio de distancia. La escritura se vuelve, de este modo, un espacio de encuentro, una cita:

Cuanto más pasa el tiempo, con más facilidad nos encontramos en el punto en el que nos habíamos imaginado. Tal día, a tal hora, frente a los casilleros de las cartas, al pie del edificio A. De acuerdo, allí estaré. Tan solo hay que esperar que introduzca mi nueva llavecita en el casillero de las cartas, luego que abra el sobre. Ya llego, ya ves. Ya está, estoy con vos (ALCOBA 2017: 16).

En una de las cartas, el padre le narra una historia que a su vez a él le han contado en la cárcel: se trata de un joven que tiene de mascota una tarántula que, todos los días, cuando su dueño está por llegar, se pone a bailar en su jaula de metal. El

hombre la libera por un rato, la mima; la araña baila cada vez con más énfasis y más agradecimiento. Desde ese momento, ella se obsesiona con tener una araña de mascota y asistir al mismo “ritual cotidiano” que el joven de la historia: “Y saber que lo que resuena ahí, apenas a unos metros de mí, es una vez más la jaula que tintinea de impaciencia” (23).

En la última novela proliferan imágenes espaciales de apertura –la ventana abierta, la puerta de la jaula abierta– que revelan el deseo de libertad y de encuentro físico con el padre. El cuerpo de la narradora también se abre y se libera en la forma del grito y del llanto. Ante dos situaciones de tensión, de un modo incontrolable y desbordado, estallan y se liberan el miedo y la tristeza acumulados:

Y me pongo a gritar, como jamás lo he hecho [...] Grito lo más fuerte posible pero ya no tengo miedo. Lloro por todo lo que no lloré antes. Lloro por el miedo tanto como por la espera. Lloro por todo lo que ocurrió allá. Lloro por nosotros, pero también, por todos los demás. Por todo lo que sé y por lo que aún ignoro (51).

Aquello que permanecía silenciado en una memoria subterránea, pero no por eso olvidado, encuentra su ocasión de salir, de materializarse, y lo hace visceralmente, desde el cuerpo, desde el llanto y el grito, como expresiones desarticuladas de la lengua. Lo *éxtimo* –en términos lacanianos, lo más íntimo de sí que se manifiesta, paradójicamente, en el exterior– se libera en el modo de una intensidad asignificante que rompe tanto en el mandato de saber callar como el de aprender a hablar.

Esa experiencia no sucede en escenarios vacíos. La matriz narrativa de la trilogía se asienta en los motivos cronotópicos de la casa operativa y del exilio que desarrollan una cadena que va del encierro a la libertad, de la separación al encuentro, de la muerte a la vida. En cada novela de Alcoba, la lengua y el espacio se trenzan para dar lugar a una forma particular de la memoria. O, dicho de otro modo, la memoria encuentra en su literatura, una lengua y una casa.

La literatura como lugar de memoria

Para Michel POLLAK (2006), el distanciamiento de la literatura permite concentrar una pluralidad de voces mediante un relato que, aunque narrado desde una experiencia singular, puede expresar la complejidad de experiencias colectivas atroces en toda su diversidad y ambivalencia.

Es en la literatura que Alcoba encuentra el lugar para sacar a luz una memoria hasta entonces guardada. La escritura no solo le permite expresar la experiencia individual sino que promueve la construcción de un marco de memoria colectiva que encuentra repercusión en las narrativas de otros hijos de militantes. La voz de la infancia que relata desde un presente permite construir en el imaginario de los lectores tanto la tensión entre las escenas familiares y cotidianas y la vida militante y política que transcurría al interior de los muros de la casa operativa. Asimismo, recupera una experiencia exílica que, desde la perspectiva de una generación que vivió su infancia amenazada por la proximidad de la muerte, está ligada a un sentimiento de libertad antes que de expulsión.

La particularidad de *La casa de los conejos* respecto a otras narrativas de la memoria de hijos e incluso respecto a las posteriores novelas de la autora, radica en un uso particular del espacio que dialoga con un lugar de memoria material y con su respectiva disputa de los sentidos del pasado. En esta dirección, reafirmamos la hipótesis de que esta novela interviene las representaciones de la casa “Mariani-Teruggi” como lugar de memoria, en tanto agrega una perspectiva de la experiencia transcurrida allí que no era conocida públicamente.

Ahora bien, tanto para los estudios sociológicos, como el de ESPINOSA (2012), como para algunos relatos del grupo de guías de la Asociación Anahí, la novela aun cuando permita imaginar algo de la cotidianeidad vivida en la casa, no es más que ficción y, por lo tanto, es desestimada para construir un relato de memoria acerca de ese espacio. En esta posición está implícito el cuestionamiento por la legitimidad de la literatura en el proceso de construcción de una memoria, que se basa en remotas e irresolubles preguntas del tipo: ¿qué ha sucedido *realmente*? ¿Qué ha sido, en cambio, inventado? ¿Cuánto valor testimonial hay en el relato literario?

El límite entre ficción y realidad que la literatura autoficcional exhibe es, de hecho, el que se encuentra presente en todo espacio autobiográfico, incluido el testimonio. ¿Qué discurso es, a fin de cuentas, capaz de relatar la realidad exactamente

como sucedió? ¿Qué memoria puede atribuirse el logro de narrar la realidad de un pasado? Ya Pierre NORA (1984) sugería que no valía la pena ni lamentar ni justificar las referencias literarias sobre la memoria, pues entendía, aunque con cierta renuencia, que vivimos tiempos de memorias y relatos del yo en auge, en los que las fronteras entre legitimidad histórica y literaria tienden a borrarse. En este sentido, pensamos con RANCIÈRE que testimonio y ficción “surgen de un mismo régimen de sentido” (2014: 60), pues tanto la política como el arte construyen ficciones: no “mundos de mentira” sino redistribuciones materiales de signos y de imágenes, de relaciones entre lo que vemos y decimos.

De modo que, desde esta perspectiva, el conflicto por reconocer la legitimidad de la memoria narrada en *La casa de los conejos* en relación a la que proyecta la casa como sitio de memoria no puede fundamentarse en el carácter ficcional del relato, sino en su carácter político. Si tanto el discurso político como el literario producen efectos en lo real que reconfiguran el mapa de lo sensible, lo que incomoda de la memoria que emerge en la novela son los modos políticos de qué hacer, qué mostrar y qué señalar. De hecho, según quien lea, son varias las líneas políticamente cuestionables o cuestionadoras: desde las controversias que puede generar la imagen de una niña limpiando armas hasta el señalamiento del Ingeniero como el culpable que habría planeado la delación. Dialogar con las memorias de la autoficción –que no pretenden demostrar una verdad sino la autenticidad de una experiencia– requiere el ejercicio complejo de revisar los límites de la ética para leer las relaciones, las percepciones, las intensidades en situaciones límites. Estos lugares, los de la literatura, abren zonas de lo decible y de lo sensible respecto al pasado. Por eso son, siempre, lugares incómodos de la memoria.

Referencias bibliográficas

ADORNO, Theodor. *Mínima moralía. Reflexiones desde la vida dañada*. Madrid: Taurus, [1951] 2001.

ALCOBA, Laura. *La casa de los conejos*. Buenos Aires: Edhasa, [2008] 2010.

ALCOBA, Laura. *El azul de las abejas*. Buenos Aires: Edhasa, 2014.

- ALCOBA, Laura. La danza de la araña. Buenos Aires: Edhasa, 2017.
- BACZKO, Bronislaw. Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1991.
- BAJTÍN, Mijail. Teoría y estética de la novela. Madrid: Taurus, 1989.
- BASILE, Teresa. Infancias. La narrativa argentina de HIJOS. Villa María: Eduvim, 2019.
- DA SILVA CATELA, Ludmila. “Lo que merece ser recordado...”. Conflictos y tensiones en torno a los proyectos públicos sobre los usos del pasado en los sitios de memoria. Clepsidra. In: Revista Interdisciplinaria de Estudios sobre Memoria 2, 2014, 28-47.
- ESPINOSA, Florencia. Eran chicos que estaban armados: usos y memorias de la Casa de 30. Trabajo final de grado. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación/Universidad Nacional de La Plata, La Plata, 2012. <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.869/te.869.pdf>. (10/09/2019).
- JELIN, Elizabeth. Los trabajos de la memoria. Madrid: Siglo XXI, 2002.
- JELIN, Elizabeth. La lucha por el pasado. Cómo construimos la memoria social. Buenos Aires: Siglo XXI, 2017.
- JIMÉNEZ ESPAÑA, Paula. “Animales de poder. Entrevista a Laura Alcoba”. Página 12, 2018. <https://www.pagina12.com.ar/110931-animales-de-poder>. (2/10/2019).
- NORA, Pierre. Introducciones a Les Lieux de Mémoire. París: Gallimard, 1984.
- POLLAK, Michael. Memoria, silencio y olvido. La construcción social de identidades frente a las situaciones límite. La Plata: Al Margen, 2006.
- RAMOS, Julio. “Migratorias” en Desencuentros de la modernidad en América Latina: literatura y política en el siglo XIX. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2003.
- RANCIÈRE, Jacques. Política de la literatura. Bs. As: Libros del Zorzal, 2011
- RANCIÈRE, Jacques. El reparto de lo sensible: estética y política. Buenos Aires: Prometeo, 2014.
- SANTOS, Debora Duarte dos; GASPARINI, Pablo. “En el embute del francés: sobre manèges/la casa de los conejos de Laura Alcoba”. In: Alea 17(2), 2015, 277-290. <http://dx.doi.org/10.1590/1517-106X/172-277>. (05/03/2019).
- STEINER, George. Extraterritorial. Ensayos sobre literatura y la revolución lingüística. Madrid: Siruela, 2002.
- WILLIAMS, Raymond. Marxismo y literatura. Buenos Aires: Las cuarenta, 2009.



