

Una autobiografía oblicua: la memoria clandestina en *Los pasajeros del Anna C.* y *La casa de los conejos* de Laura Alcoba

Adriana Imperatore

Universidad de Buenos Aires et Universidad
Nacional de Quilmes

adrianaimperatore@hotmail.com

Citation recommandée : Imperatore, Adriana. "Una autobiografía oblicua: la memoria clandestina en *Los pasajeros del Anna C.* y *La casa de los conejos* de Laura Alcoba". *Les Ateliers du SAL* 3 (2013): 34-48.

Las novelas de Laura Alcoba condensan una mirada extrañada y a la vez íntima sobre la ficcionalización de la experiencia revolucionaria de sus padres a fines de los años sesenta y principios de los setenta en Argentina. Esta suerte de distancia interior está dada por la doble extranjería espacio-temporal de una escritura trabajada a partir del exilio parisino de la autora y de la distancia generacional e histórica con respecto al horizonte revolucionario vivido por la generación de sus padres. Pero lo singular es la manera en que estas novelas de trama autobiográfica logran mostrar lo extraño en lo que era familiar, y tan obvio, que ni se cuestionaba entre los códigos de los militantes políticos de los setenta. Los *no dichos*, los nombres clandestinos, la certeza absoluta y las conductas obedecidas ciegamente son develados por la enunciación de una niña en *La casa de los conejos* (2008) o por el relato de los padres intervenido por la mirada actual de la hija que se decide a contar esas historias políticamente personales en *Los pasajeros del Anna C.* (2012), una suerte de novela autobiográfica oblicua, donde el protagonismo es de los padres que han legado la historia, pero la mirada perpleja, las interrogaciones y la enunciación se realizan desde la perspectiva de la hija.

El tono de ambas novelas mantiene la tensión ambigua entre el cuestionamiento y el homenaje: ¿Se puede contar a la vez el fracaso de la experiencia revolucionaria sin impugnar el deseo de cambio? ¿Se puede recuperar el valor de la entrega vital como lo máspreciado que cualquier ser humano puede arriesgar y a la vez revelar los silencios, los no dichos, los procesos vergonzantes de las prácticas revolucionarias? La particular suspensión de las certidumbres logra articular narrativamente estas preguntas que critican y al mismo tiempo recuperan el eco de ciertos sentidos perdidos.

1. La historicidad del olvido

El especial interés que han despertado las novelas de Laura Alcoba en la crítica argentina se relaciona con el complejo devenir de los procesos de recuperación de la memoria traumática vinculada a la última dictadura y también a los nuevos modos en que literariamente se narran las historias¹. En estas novelas puede

1 || En numerosos congresos académicos sobre la problemática de la literatura en relación con la memoria y los procesos históricos, suele analizarse *La casa de los conejos*: en el *Primer Seminario Internacional Políticas de la Memoria* organizado en 2008 en el Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, ubicado en el edificio de la EX ESMA, la novela fue incluida en los análisis de numerosos panelistas. Puede citarse también la atención que Elsa Drucaroff le dedica en su libro ensayístico referido a la literatura de los escritores de postdictadura en Argentina: *Los prisioneros de la Torre*, Buenos Aires: Emecé, 2011. Otro dato -no menor- proviene del mundo editorial y está dado por la publicación casi simultánea de las novelas de la autora en Francia y en Argentina en una prestigiosa colección que reúne novelas recientes y algunas reediciones que

leerse un cambio doblemente articulado entre la serie histórica de los procesos de memoria y olvido y la serie literaria. En el siglo XX, a partir de aportes filosóficos, psicoanalíticos y literarios, comienza a discutirse que el olvido sea lo otro de la memoria; por el contrario una relación mutua y constitutiva permite que el olvido participe de los procesos del recuerdo. En un texto teórico ya clásico que lleva por título *El arte del olvido*, Nicolás Rosa señalaba: "Extraña paradoja: no es la memoria la que conserva, sino el olvido. El olvido es la condición lógica de la memoria y de su rememoración y su efectuación tiene una condición imaginaria quiasmática: cuando más se quiere recordar más se olvida, y cuando más se olvida más se recuerda" (62). Quizás por eso el debate teórico contemporáneo se ha ocupado de conceptualizar los distintos tipos de olvido; y sobre los mismos es pertinente considerar un enfoque de corte filosófico a cargo de Paul Ricoeur y un señalamiento crítico que realiza Andreas Huyssen, quien historiza en contextos concretos la dinámica entre esos distintos tipos de olvido y los procesos de memoria colectiva que los incluyen.

Ricoeur ha distinguido en el plano manifiesto de la conciencia dos tipos de olvido: un *olvido activo* relacionado con la memoria manipulada y vinculado a su vez con dos situaciones: la indiferencia hacia hechos aberrantes que una parte importante de una comunidad prefiere olvidar por tratarse de un recuerdo incómodo, o la selección de algunos relatos históricos u oficiales en donde se suprimen o minimizan hechos vergonzantes para un *statu quo*. Numerosos textos literarios han denunciado este tipo de memoria manipulada y han puesto el foco en el factor cultural y en la responsabilidad de la sociedad civil (la novela *El secreto y las voces* de Carlos Gamerro ubica este problema en un pequeño pueblo ficcional de provincia en donde se suprime activamente el caso del único desaparecido que ha habido en esa pequeña localidad). Otro tipo de olvido todavía más grave es el *olvido impuesto* o la amnistía, porque en pos de una supuesta unidad nacional se suspende la acción de la justicia y la reparación a las víctimas, al tiempo que impide que se ejerza el disenso sobre el pasado reciente.

Como señalábamos, Andreas Huyssen en un artículo de 2010 llamado "Usos y abusos del olvido" realiza una lectura crítica historizando estas categorías teóricas. Este autor postula que en los procesos de toma de conciencia y de memoria política hay un tipo de *olvido activo o manipulado* que no es negativo –como formulaba Ricoeur– y forma parte del querer saber y de la construcción de la esfera pública democrática. Del mismo

comparten cierta afinidad temática: Edhasa Literaria, donde también se han reeditado *Villa y Ni muerto has perdido tu nombre* de Luis Gusmán, o se han publicado *El colectivo* de Eugenia Almeida, *Un yuppie en la columna del Che Guevara* de Carlos Gamerro; entre otros.

modo, señala que la amnistía o el *olvido impuesto* puede tener efectos tan paradójicos e impensados por el poder, como el hecho de mantener vivas la demanda de justicia y la memoria de las víctimas. La historia argentina reciente le proporciona ambos ejemplos: para el caso del *olvido manipulado* que forma parte de un proceso de memoria, Huyssen encuentra, en la primera etapa de la recuperación democrática ligada a los Juicios a los comandantes, un consenso sobre la forma de mostrar a los desaparecidos como víctimas despolitizadas, escamoteando, en muchos casos, la condición de militantes ya sea de organizaciones guerrilleras o simplemente de agrupaciones políticas. Este silencio u olvido formaba parte del mismo discurso de las organizaciones de Derechos Humanos y de los familiares que pedían memoria y justicia. La textualización de este olvido puede leerse en el análisis de los recuadros conmemorativos de la fecha de desaparición de las víctimas que los familiares publican en *Página/12* desde la creación del diario en 1987 hasta la actualidad. Luis Guzmán realiza un minucioso análisis de esos textos en la estela de las escrituras que rubrican la muerte y al respecto señala:

Después de la marcha multitudinaria de 1996, a veinte años del Golpe, los recuadros-lápidas publicados en *Página/12* comenzaron a consignar y a reivindicar con frecuencia el origen militante de los desaparecidos. A esos espectros ya no se los recuerda únicamente como víctimas inocentes, sino que se los exalta en su carácter vital de militantes políticos (345)².

En efecto, recién a mediados de los años 90 cuando el indulto a los comandantes y las leyes del olvido coinciden con las consecuencias empobrecedoras de las políticas económicas neoliberales, se activó el recuerdo de la última militancia política que había cuestionado el *statu quo*, que fue justamente la generación de los desaparecidos. En ese momento, es que comienza a reivindicarse su pertenencia política y la condición de militantes de los desaparecidos. En el análisis histórico-político no hay acuerdo sobre el modo de leer este olvido manipulado, acerca de si el escamoteo del carácter

2 || Esta misma coincidencia es registrada por Elsa Drucaroff en el libro mencionado, donde se reconoce que las primeras menciones de los desaparecidos como militantes políticos fueron realizadas por los miembros de la agrupación HIJOS bien entrada la década del noventa: "Durante la dictadura, comprensiblemente impotentes ante el poder del Estado terrorista, las Madres de Plaza de Mayo plantearon "que nuestros hijos eran inocentes mientras no se comprobara lo contrario pues no habían sido juzgados" (Hebe de Bonafini, "Crecimos desde nuestros hijos")."El problema, a mi entender, fue que esta reivindicación de la "inocencia" de los desaparecidos continuó muchos años después de terminada la dictadura, como si fuera un dato pertinente, como si fuera necesario afirmar la inocencia de ciudadanos secuestrados, torturados y asesinados, con sus hijos expropiados o incluso torturados y muertos" (195-196).

militante de los desaparecidos formó parte de una política de la memoria o si fue consecuencia de una política represiva tan contundente que fijó los límites de lo que era posible discutir en términos políticos. Lo que sí cabe reconocerle a la posición de Huyssen es que el olvido no es lo otro de la memoria, sino que forma parte de una misma trama y se va construyendo o develando según los avatares del presente.

Las novelas de Laura Alcoba parecen remontar este mismo hilo retrospectivo de la memoria: puesto que *La casa de los conejos* (2008) narra la situación de clandestinidad en los momentos previos y posteriores al golpe de Estado; mientras que *Los pasajeros del Anna C.* (2012) se remonta a los ocho años previos en que un grupo de jóvenes militantes entre los que se encuentran los padres de la narradora emprenden un curioso periplo hacia Cuba para entrenarse y sumarse a la Revolución. Si bien la condición de militantes de los personajes está presente en ambas novelas, se cumple la misma cronología inversa de los testimonios y de otras ficciones: se comienza a narrar el momento de la clandestinidad o la represión para luego remontarse a los años del fervor revolucionario.

En relación con los planteamientos de Ricoeur y Huyssen, esta última novela se hace cargo de recuperar los *olvidos* y *silencios autoimpuestos* por la lógica secreta de la militancia revolucionaria, las ilusiones perdidas y los desencuentros producidos por una idealidad que formateaba con violencia la disciplina de los futuros guerrilleros³. La narradora de *Los pasajeros del Anna C.* tematiza en la introducción todas las gamas posibles de lo *no dicho*:

¿Sobre qué voy a escribir?/ Sin duda, tanto sobre aquello que sé como sobre aquello que aún se me resiste.

Sin duda, tanto sobre aquello que ellos pudieron formular, como sobre algunos de sus silencios.

La afición por el secreto que cultivó toda una generación de revolucionarios: he aquí la primera valla a que me enfrento. Discreción y clandestinidad. Maestría en el arte de borrar las pistas. En toda circunstancia, ocultamiento, impostura y apariencias falsas. Podría decirse que lo lograron, sí. A fin de cuentas, los recuerdos de unos y otros parecen haberse perdido casi tanto como ellos hubieran querido. Pero yo también sé algo de este juego de claves y de máscaras; y puedo intentar rencontrar esta historia durante tanto tiempo, escondida y muda. (14).

Estos silencios y olvidos solo se tornan visibles mucho tiempo después para esa narradora que pertenece a la generación de los hijos de los militantes. Justamente, quien cuenta la historia

3 || Etienne Balibar estudia el vínculo entre la cuota de violencia, incluso por disciplina autoimpuesta, que está implícita aun en los idealismos utópicos y revolucionarios, en "Violencia, idealidad y crueldad", en: Balibar, E. *Violencias, identidades y civilidad*, Barcelona: Gedisa, 2005

trata de encontrar su origen y su identidad, porque fue concebida imprevistamente en ese tour revolucionario y vuelve a la Argentina, siendo apenas una beba, en el viejo barco que zarpa desde Génova junto a sus padres y otros siete jóvenes, de los cuales cinco murieron en circunstancias violentas: "Cinco sobre nueve: la muerte salió ganando, digamos, a menos que se me cuente también a mí entre ellos" (15-16). ¿Cómo cuenta la que al principio no es tenida en cuenta? ¿Forma o no parte de ese grupo? ¿De qué manera contar su origen desde otra lengua, otro país y otra época en que la palabra Revolución dejó de ser el norte?

Hay un singular tratamiento en términos literarios de estos olvidos constitutivos de la memoria que mencionaba Huyssen. En efecto, la principal novedad es que las novelas de Laura Alcoba están narradas desde la perspectiva de la hija a través de un dispositivo autobiográfico-ficcional que contrapone y relaciona -no sin tensionados épocas y dos generaciones para contar, en especial, ciertos episodios que tienen que ver con la vida clandestina, los olvidos y silencios. Ambas novelas se detienen en las escenas domésticas y cotidianas, que no habían sido tenidas en cuenta ni siquiera por sus propios protagonistas, ya sea durante los meses de resistencia en *La casa de los conejos*, espacio camuflado que contenía una imprenta encubierta bajo la apariencia de un criadero de conejos, donde convivían varios militantes con sus hijos o también en las escenas en que los jóvenes militantes revolucionarios practicaban tiro o decidían en una asamblea quiénes viajarían a Cuba para el entrenamiento guerrillero en *Los pasajeros del Anna C.* En suma, se cuenta la trastienda de los episodios políticos e históricos que en esa época estaban en primer plano. En ese doble escenario, se lleva a cabo un proceso de desocultamiento de cómo se tramaban, la mayor parte de las veces de manera contradictoria, esos vínculos primarios y micropolíticos con los grandes objetivos revolucionarios y con la lucha clandestina ya en plena dictadura. En esta particular *aletheia* aparece un cuestionamiento de lo obvio y una explicitación de lo no dicho. De algún modo, ambas novelas exhiben estos procesos de búsqueda de una verdad íntima que nunca deja de estar ligada al primer plano político de los hechos narrados: si algo logran estas novelas es romper la jerarquía entre el plano épico de lo público y el plano olvidado de lo personal; en lugar de dos planos separados se muestra el tejido articulado entre los hilos visibles e invisibles de la historia. El procedimiento de mostrar esta trama doble guía la selección de las escenas narradas, los sentimientos y gestos, en su momento, ocultos o callados que ahora salen a la luz; el tono crítico, irónico o perplejo de la narradora exhibe esta doblez y pone sobre el tapete ese segundo plano omitido. Podría afirmarse que al hecho de explicitar se llega como conquista en estas novelas y ahí radica su novedad, más aún si las comparamos con las grandes novelas de la literatura

argentina escritas durante la época de la dictadura o publicadas sobre el final de la misma, donde se daba el predominio de la alegoría, la alusión indirecta, o la remisión al pasado histórico para denunciar el presente: en algunos textos recurrir a los "sentidos latentes" fue un modo de eludir la censura; pero mayoritariamente se trató también de una búsqueda estética⁴. Quizás porque ese tiempo militante y enseguida desaparecido se convirtió en el pasado fantasmático de la época actual donde es necesario pensar sin las certezas revolucionarias de entonces, estas novelas realizan una traducción entre situaciones vitales, explicitan lo no dicho y revelan los sentidos implícitos y clandestinos, a través de un particular dispositivo de enunciación entre los planos de la voz que narra, la historia narrada y la transposición biográfica y autobiográfica que el texto no cesa de alternar.

2. El perspectivismo ficcional o la matriz autobiográfica oblicua

En el libro teórico-crítico ya citado, *El arte del olvido*, dedicado a la autobiografía, Nicolás Rosa desmonta la supuesta continuidad o coincidencia entre el yo autor/ yo narrador/ yo personaje, en relación con el yo de la escritura que necesariamente se ausenta:

El acto autobiográfico se instaura cuando el yo escribe su biografía: lo biográfico de la autobiografía. Pero cuando el yo se escribe a sí mismo como otros originando el acto autobiográfico, adviene un hecho singular que trastorna el contrato de escritura: no es otro el que se aleja como él (como Tercero), es yo quien se dice como él. Esta singularidad, quizás única y por ende fundante de la autobiografía, podría ser formulada axiomáticamente en la lógica del sujeto: "Yo se escribe a sí mismo como otro" se transforma en "Él (se) escribe al (en el) otro como sí mismo" (56).

En suma, si en la autobiografía tradicional se da este desdoblamiento donde el yo se convierte en objeto de la propia escritura y también se producen discontinuidades y saltos entre

4 || Las primeras novelas escritas en relación con el tema de las desapariciones durante la dictadura militar abundaron en el uso de la alegoría: una novela clásica en este sentido es: *Nadie nada nunca* o también, *Glosa* de Juan José Saer, en este mismo sentido fueron leídas *Respiración Artificial* de Ricardo Piglia y *En el corazón de junio* de Luis Gusmán. Otro procedimiento indirecto fue el remitirse a la dictadura rosista ocurrida en el siglo XIX para vincular los hechos de violencia de la dictadura reciente como en la novela ya mencionada de Ricardo Piglia o *En esta dulce tierra* de Andrés Rivera. De esta manera, los textos literarios sortearon la censura, a la vez que participaron de una estética alegórica o de conexión fragmentaria con el pasado histórico de una forma que eludían la referencia directa de lo acontecido. Uno de los primeros trabajos críticos que mostró estas configuraciones estéticas fue el volumen colectivo titulado *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*, con artículos de Beatriz Sarlo, Francine Masiello, Marta Morello Frosch y Daniel Balderston, entre otros, publicado en 1987.

los planos supuestamente soldados del yo autor, yo narrador y yo personaje; veamos qué pasa en estas novelas donde el objeto no es únicamente el yo convertido en otro de sí mismo, sino que se narra la historia de los padres y sus compañeros militantes objetivados o subjetivados a través de la mirada del yo; de ahí que podría pensarse como novelas autobiográficas con cierta oblicuidad, puesto que siempre aparecerá este doble plano tanto en la voz que narra, como en los personajes.

El texto más innovador en torno al modo en que se va dando este desdoblamiento que desemboca en un complejo diálogo intersubjetivo entre vivos y muertos es, sin duda, *La casa de los conejos*. La novela está dedicada a Diana Teruggi, la militante embarazada que compartió varios meses en ese escondite con la madre, el padre y Laura Alcoba a los siete años. La beba nacida cuando Laura Alcoba y su madre ya habían abandonado la casa se supone que fue apropiada por los militares que bombardearon la casa matando a todos los militantes, incluida Diana⁵. La introducción de la novela expande esa dedicatoria dirigida a Diana Teruggi entablando un diálogo con ella: "Te preguntarás, Diana, por qué dejé pasar tanto tiempo sin contar esa historia. Me había prometido hacerlo un día, y más de una vez terminé diciéndome que aún no era el momento" (Alcoba, *La casa*, 11). Al comienzo el yo autoral de Alcoba confiesa que estaba dispuesta a contar esta historia en su vejez, tal y como indica la autobiografía tradicional en la que se cuenta la propia vida casi al final de la misma; pero algo irrumpe como urgencia y se impone casi como misión: la visita de la autora a la Argentina con su propia hija reclama el relato de la transmisión generacional, que involucra no solo la memoria de los muertos sino también el lugar de los vivos, según reza la dedicatoria:

Voy a evocar al fin toda aquella locura argentina, todos aquellos seres arrebatados por la violencia. Me he decidido, porque muy a menudo pienso en los muertos, pero también porque ahora sé que no hay que olvidarse de los vivos. Más aún: estoy convencida de que es imprescindible pensar en ellos. Esforzarse por hacerles, también

5 || El caso de Clara Anahí Mariani se hizo famoso por la búsqueda incansable de su abuela, Chicha Mariani, quien ha prestado testimonios, recorrido juzgados y ha tratado de identificar bajo qué otro nombre pudo haber crecido Clara Anahí: la búsqueda aún infructuosa por parte de una abuela de edad avanzada que no quiere morir sin encontrarse con esa nieta se convirtió en emblema de los únicos desaparecidos que pudieron haber quedado con vida, pero secuestrados bajo otra identidad. La Asociación Abuelas de Plaza de Mayo ha calculado en alrededor de 500 la cantidad de chicos nacidos en cautiverio y apropiados durante la dictadura, de esa cifra en todos los años de democracia han recuperado su verdadera identidad 106 personas hoy adultos de más de treinta años: <http://www.telam.com.ar/nota/34201> (Consulta realizada el 27 de septiembre de 2012).

a ellos, un lugar. Esto es lo que he tardado tanto en comprender, Diana. Sin duda por eso he demorado tanto (12).

El juego de espejos resulta ineludible: la autora tiene más edad que su propia madre y Diana por aquellos días clandestinos y su propia hija probablemente remita a sí misma y a la todavía desaparecida Clara Anahí Mariani. Si teóricamente se ha tomado la autobiografía como tanatografía, esta escritura presenta la doble función de epitafio para los muertos y, para los vivos, la transmisión del legado de la experiencia de los padres militantes contada por la hija, en nombre de los otros nietos, esos que aún no han sido recuperados, y, a su vez, para su propia hija, es decir, para los niños del siglo XXI, que no han vivido las guerras ni matanzas del siglo XX.

A fin de elaborar literariamente esa transmisión, el texto realiza una maniobra inusual en términos autobiográficos: en lugar de apostar a seguir galvanizando yo autoral/yo narradora/yo personaje, inventa la voz ficcional de la niña que fue a los siete años y, desde esa mirada desprejuiciada que puede relatar sin calificar, recupera una versión de los hechos que ningún testimonio o documento sobre la época podría reconstruir. Ahí está el doble truco ficcional, porque no solo el yo aparece objetivado y alejado del yo que escribe –como señalaba Nicolás Rosa– sino que aquí, el texto inventa el discurso imposible de toda autobiografía: el discurso de la infancia; ya que nadie cuenta los recuerdos de infancia mientras acontece esa etapa vital, es el punto ciego que toda autobiografía inventa, y en este caso, la invención se hace aún más ostensible al darle la voz a la niña de siete años que sobrevivió a toda esa pesadilla. La trama ficcional enriquece la apuesta autobiográfica porque puede mostrar de un modo a la vez íntimo y distanciado la crueldad del mundo adulto. En una ocasión la madre cuenta el caso de una familia de militantes que cae presa porque el bebé señala a la policía el lugar donde escondían libros prohibidos, entonces la narradora muestra la terrible sobreadaptación a la que era sometida por el contexto represivo y también por sus padres militantes:

Pero mi caso, claro, es totalmente diferente. Yo ya soy grande, tengo siete años pero todo el mundo dice que hablo y razono como una persona mayor. Los hace reír que sepa el nombre de Firmenich, el jefe de los Montoneros, e incluso la letra de la marcha de la Juventud Peronista, de memoria. A mí ya me explicaron todo. Yo he comprendido y voy a obedecer. No voy a decir nada. Ni aunque vengan también a mi casa y me hagan daño. Ni aunque me retuerzan el brazo o me quemen con la plancha. Ni aunque me claven clavitos en las rodillas. Yo, yo he comprendido hasta qué punto callar es importante" (Alcoba, *La casa* 18).

Este particular punto de vista logra delinear los contornos del horror por el lugar menos pensado: se trata de captar ese borde interno del terrorismo de Estado a través de sus huellas en la conciencia de la niña. Así, el relato registra, incluso, las violencias imperceptibles para los adultos, como el miedo a cometer errores o a ser reprendida, la tristeza por el alejamiento del padre que está preso o por no compartir tantos momentos con la madre que pasa cada vez más tiempo en el escondite imprimiendo periódicos. Estos miedos infantiles ponen de relieve los otros temores: el miedo a ser descubiertos por la Triple AAA o, más tarde, por los militares. Al mismo tiempo, el dolor de ir perdiendo las rutinas cotidianas, como el cambio de casas, el hecho de tener que interrumpir la escolaridad o el extrañar el contacto con el exterior muestran, de manera creciente, cómo la clandestinidad se convierte en una forma de cautiverio anticipada y cada vez más inviable. Esta historia de la vida cotidiana en versión infantil bajo el terror también es imperceptible para el discurso mediático e histórico.

En *Los pasajeros del Anna C.* la oblicuidad autobiográfica y biográfica se logra de otro modo, no está destacada la enunciación ficcional, sino que desde el comienzo se subraya el trabajo de reconstrucción a partir de la fragilidad del recuerdo, de una historia también secreta, con nombres falsos y olvidados. La introducción sella la escena del legado de recuerdos a la escritora que no aparece prácticamente en primera, sino en tercera persona como esa beba gestada inesperadamente y sin nombre cierto: "Soledad no había cumplido aún veinte años pero ya había sido madre... de Laura Sentís Melendo o de Laura Rosenfeld. O acaso de Laura Moreau. O Moreaux. ¿O Laura Godoy? ¿Así se llamaba su hija? Mi madre, hoy, ya no puede recordarlo" (Alcoba, *Los pasajeros* 12).

Si la autobiografía tradicional intenta forjar un relato que le da forma a una versión de la memoria que exhibe certeza; a lo largo de toda la novela, por el contrario, se exponen en tercera persona los recuerdos de los jóvenes revolucionarios y se subrayan dudas, olvidos y puntos endebles del relato:

Viajes que se multiplican, danza de identidades y de papeles falsos, recuerdos contradictorios, laberintos de la memoria. Dudas, olvidos, lagunas. En estos meses de investigación, mientras recogía testimonios de mis padres y de todos los sobrevivientes de aquella aventura cubana a que me fue posible acceder, yo misma me he perdido muchas veces, lo confieso (13).

En este sentido, los comienzos de los capítulos son particularmente elocuentes para mostrar la incertidumbre, los silencios o los hiatos de la memoria: "Soledad cree recordar que fue Manuel quien acudió a la embajada cubana para arreglar la continuación de su viaje" (55).

La enunciación ficcional a cargo de la niña o la exhibición de las dudas y los olvidos acaso sean las marcas que eligen estas novelas autobiográficas oblicuas para contar lo que no cabe en los relatos épicos de la época del fervor revolucionario ni en la melancolía de la derrota. Traer a cuento las incertidumbres de aquella época y conectarlas con las actuales acaso inaugure otra forma de entender el pasado y le haga lugar al presente y al futuro.

3. La doble extranjería: otro espacio y otra época

Una de las pocas compensaciones que presenta el exilio es la mirada extrañada y desnaturalizada sobre la propia cultura. En "Reflexiones sobre el exilio", Edward Said señala:

Ver el mundo entero como una tierra extraña permite adoptar una mirada original. La mayoría de la gente tiene conciencia principalmente sobre una cultura, un escenario, un hogar; los exiliados son conscientes de al menos dos, y esta pluralidad de miradas da pie a cierta conciencia de que hay dimensiones simultáneas, una conciencia que –por tomar prestada una expresión musical– es *contrapuntística* (194).

La doble extranjería se vincula, en primer lugar, con escribir en francés novelas cuyas tramas y resoluciones literarias se inscriben, traducción mediante, en la literatura argentina, pero también con escribir desde un horizonte de época donde han caído las certezas y desde la mirada íntima y a la vez extraña de otra generación que, para abrirse paso, tiene que empezar por narrar los puntos ciegos que llevó a la generación de los padres a la derrota.

La familiaridad, el sentirse en casa implica compartir tabúes, silencios y no tener que aclarar los presupuestos. En cambio, en *Los pasajeros del Anna C.* se ensayan distintas focalizaciones de la distancia, de esta manera se desmonta lo no dicho y se exponen los sobreentendidos generacionales, explicitando la creencia de lo que implicaba ser revolucionario. A poco de llegar a Cuba, el líder del grupo argentino apodado "el Loco" es severamente castigado porque en vez de llevar integrantes expertos eran todos muy jóvenes y principiantes en el manejo de las armas, explosivos y ejercicios de entrenamiento. Ninguno se atreve a defenderlo ni a contradecir al jefe cubano, entonces aparece el silencio vergonzante por acatar con obediencia ciega una orden injusta:

Recordaba aquellos sollozos del Loco al otro lado de la puerta, y a ella misma le daban ganas de llorar. Sentía vergüenza de haberse callado, de no haber abierto ni una sola vez la boca. ¿Qué revolución podían hacer ellos tan sumisos, tan obsecuentes? ¿No habrían debido mostrarse solidarios? ¿Preocuparse al menos por la suerte que había de correr el Loco después del arresto? (79).

También hay distintos tonos en este degradé de distancias que captan la complejidad del momento: las consignas apodícticas y llenas de certeza de la Revolución contrastan con la recuperación de cierta perplejidad con respecto a todo lo que llamaba la atención de una de las protagonistas principales, su madre llamada Soledad, que no acertaba a interpretar los signos que tenía delante. Así a través de una película de Godard recuerda el paisaje plano de Argentina; con la lectura de *La cartuja de Parma* de Stendhal, se identifica con el personaje que se encuentra "en el corazón de la batalla, por azar y sin comprender nada" (119). A través del cine y la literatura como otras lentes desde donde aprehender la experiencia, la narradora recupera la incertidumbre, las preguntas, el punto donde aparece lo inesperado de la promesa revolucionaria, por eso se convierten en los momentos más ricos del texto, donde prolifera la pluralidad de sentidos y los personajes se tornan menos previsibles.

El contrapunto generacional se torna patente en la mirada oblicua que enfoca la experiencia política desde el foco de la intimidad, recuperando así la memoria emotiva impedida en el momento de la acción. Tal vez este sea uno de los mayores aportes del texto: en esa época había una marcada tensión entre la sobrevaloración de la militancia política respecto de las cuestiones afectivas o personales; en las etapas de recuperación de la memoria se invierte esta valoración. El texto no opaca lo político pero lo ilumina desde lo afectivo y familiar, deshaciendo los sentidos cristalizados y mostrando nuevos sentidos que solo se ven desde hoy, como cuando Soledad, mientras espera que la destinen a algún trascendente destino revolucionario, se entera de que está embarazada:

La sorpresa fue inmensa.
O quizá no, quizá no. Soledad ya no sabe.
Quizá lo había querido, en el fondo. Quizás era una buena noticia.
Quizá fue la manera que ella había encontrado de tomar una decisión, de decidir algo de su futuro. Su cuerpo había hablado, su cuerpo estaba allí y lo estaría por mucho tiempo más. Venía un niño en camino. Y ella no iría a entrenarse a la selva. Una vez más, se quedaría en La Habana (192-193).

Del mismo modo, se desmonta la presencia de personajes auráticos como el Che Guevara, puesto que lo que importa no es confirmar si efectivamente el Che se hizo presente o no en el campamento para seleccionar a los guerrilleros que lo acompañarían a Bolivia, sino mostrar la ilusión que la posible visión de su figura genera en los jóvenes que entrenan y están dispuestos a arriesgar su vida en esa misma causa. El relato logra quitar el foco de la figura central de Guevara para iluminar el entusiasmo ante su cercanía o la orfandad que sienten los militantes guerrilleros cuando se

enteran de su muerte: si bien el desplazamiento puede parecer sutil, muestra el giro copernicano que proponen ambas novelas: habilitar la perspectiva más débil, la que no fue tenida en cuenta, en principio, la de los militantes y a través de su experiencia, la mirada de los hijos que recibieron como legado el fracaso de la empresa revolucionaria intentada por sus padres. Este cambio de foco se hace patente sobre el final, cuando los jóvenes regresan a Buenos Aires con el dinero justo en el *Anna C.* y un mozo les revela que en ese barco trabajó el Che para juntar dinero cuando era estudiante de Medicina, es otro signo que desarma el mito para mostrar otra escala más humana y cercana a la situación de esos militantes. Este es el sentido que se despeja desde el presente, en el pasado también se desliza la interpretación paranoica de que el mozo fuera un agente de seguridad que al mencionar al Che querría delatarlos o descubrir la condición de militantes guerrilleros de los tripulantes. El texto contrasta todo el tiempo las múltiples lecturas de cada situación.

4. Políticas de los nombres: narrar o definir

Hay dos lógicas que aparecen en ambas novelas en cuanto a la interpretación de situaciones que merecen nombrarse y a la recuperación de nombres secretos. La primera se vincula con mostrar las situaciones como las que mencionábamos en el apartado anterior que por tan obvias no se han contado ni interpretado de otro modo. Justamente en *La casa de los conejos* se recupera, del cuento "La carta robada" de Poe, el juego de los nombres en un mapa que por estar escritos en letras muy grandes y estar tan a la vista se vuelven invisibles, la narradora llama a esta forma de esconder el sentido "evidencia excesiva". Las novelas se ocupan de hacer visibles los sentidos cristalizados por ese exceso de mostración, como la anécdota del Che en *Los pasajeros del Anna C.*

La otra lógica se relaciona con la recuperación de los nombres secretos que quedaron sepultados junto con las víctimas. Desde la averiguación del primer nombre propio falso de la autora y su verdadero lugar de nacimiento que fue Cuba, hasta los nombres clandestinos de los lugares y las prácticas revolucionarias. En el final de *Los pasajeros del Anna C.* aparecen, como epitafio y homenaje, los nombres verdaderos de los militantes protagonistas de la peripecia narrada con el dato preciso de la fecha y circunstancia de asesinato o desaparición, en todos los casos, muertes perpetradas por la violencia de Estado. Los pocos sobrevivientes, entre los que se cuentan los padres de la autora, figuran en la página de agradecimientos rubricando el legado de la memoria relatada y convertida en novela. Hay también una política de recuperación literaria de las maneras de nombrar, que no se realiza de cualquier forma. *La casa de los conejos* iba a titularse "el embute", pero

luego primó como estrategia la opuesta a la del diccionario que, al definir, archiva y clausura el sentido. La estrategia de la novela es mantener viva la tensión que marca la distancia de lo inteligible en el pasado y en el presente. El significado de la palabra "embute" no se dice, porque en lugar de clausurar el sentido, es preferible contar la historia viva que aconteció en ese espacio, que nunca termina de definirse como escondite o lugar camuflado y secreto. Como si la disyuntiva fuera entre narrar o definir, estas novelas encuentran diversas formas de contar lo innombrable, al rescribir la sentencia: "de lo que no se puede hablar, hay que narrar". Y narrar es otra forma de rodear y transmitir la experiencia entre generaciones, mediante la ambigüedad de la distancia que puede leerse como perplejidad, ironía y también homenaje.

Bibliografía

- Alcoba, Laura. *La casa de los conejos*. Buenos Aires: Edhasa, 2008.
- _____. *Los pasajeros del Anna C.* Buenos Aires: Edhasa, 2012.
- Balibar, Etienne. "Violencia, idealidad y crueldad". *Violencias, identidades y civilidad*. Barcelona: Gedisa, 2005.
- Drucaroff, Elsa. *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la posdictadura*. Buenos Aires: Emecé, 2011.
- Gamerro, Carlos. *El secreto y las voces*. Buenos Aires: Norma, 2002.
- Gusmán, Luis. *Epitafios. El derecho a la muerte escrita*. Buenos Aires: Norma, 2005.
- Huyssen, Andreas. "Usos y abusos del olvido". *Modernismo después de la posmodernidad*. Buenos Aires: Gedisa, 2010.
- Ricoeur, Paul. *La memoria, la historia y el olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2000.
- Rosa, Nicolás. "Los fantasmas de la crítica". *El arte del olvido*. Buenos Aires: Puntosur, 1990.
- Sarlo, Beatriz et al. *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*. Buenos Aires: Alianza Editorial, 1987.