

La ficción y el trabajo del duelo en *La casa de los conejos*

Izabel Fontes*
Universidad de Hamburgo
fontesizabel@gmail.com

Resumen: Buscamos analizar la novela “La casa de los conejos” de la escritora argentina Laura Alcoba partiendo de las relaciones entre duelo y escritura, y basados en la idea foucaultiana de escritura de sí como proceso de formación del sujeto. A través de una narrativa autoficcional en primera persona, la autora relata sus experiencias de la época en la que vivió con sus padres y otra pareja de activistas políticos de la prensa clandestina del periódico revolucionario *Evita Montonera*. Mezclando relatos ajenos, documentos históricos y fragmentos de sus recuerdos de la niñez, Laura Alcoba revisita y resignifica las violencias de las que fue testigo en los años de dictadura militar, intentando, en este proceso, resignificar también su propia vida, haciendo las paces con su pasado. En nuestro estudio, vamos a analizar también las funciones de la ficción en la novela y sus impactos en el rescate de la identidad operado discursivamente.

Palabras clave: Dictadura – Autoficción – Laura Alcoba – Duelo – Trabajo de memoria

Abstract: We aim to analyze the novel “La casa de los conejos” from the Argentine writer Laura Alcoba. Starting from the relationships between mourning and writing and based on the Foucault's idea of self writing as an important part of the subject formation's process. Through an autofictional narrative, Alcoba recounts her experiences from the time she lived with her mother and another couple of political activists in the underground press of the revolutionary newspaper *Evita Montonera*. Mixing stories from other people, historical documents and fragments of her memories of childhood, Laura Alcoba revisits and redefines the violence witnessed during the years of military dictatorship, trying, in this process, also give some significance to their own life, making peace with his past. En nuestro estudio, vamos a analizar también las funciones de la ficción en la novela y sus impactos en el rescate de la identidad.

Key words: Dictatorship – Autofiction – Laura Alcoba – Mourning – Work of memory

* **Izabel Fontes** es periodista e hizo su maestría en Teoría de la Literatura en la Universidad Federal de Pernambuco, Brasil. Actualmente cursa su doctorado en el Instituto de Romanística de la Universidad de Hamburgo, Alemania, con enfoque en literatura brasileña y argentina.

En este trabajo busco analizar la novela autoficcional *La casa de los conejos* de la escritora argentina Laura Alcoba partiendo de las relaciones entre duelo y escritura y tomando como tesis que el uso de la ficción se da como estrategia discursiva que torna posible el trabajo de duelo y la revisitación del pasado. Así intento relacionar la estrategia ficcional a la teoría de la narrativa del trauma. En su primera novela, la autora utiliza una narración en primera persona para relatar sus experiencias de la época en que vivió con su madre y una pareja de activistas políticos en la prensa clandestina del periódico revolucionario Evita Montonera.

Comencé mi investigación con una contextualización del texto de Alcoba dentro de las representaciones de la dictadura militar argentina. Para ello utilizo la clasificación de Beatriz Sarlo en *Tiempo Pasado*. Según Sarlo, el terror estatal empieza a ser trabajado aún en los años ochenta con lo que se puede llamar "literaturas de exilio". En esta categoría están los textos producidos por escritores argentinos en el exterior y que fueron publicados posteriormente en Argentina. Como apunta Garramuño, son textos esencialmente alegóricos y metafóricos y que tienen como materia prima lo que es inenarrable por naturaleza. Son novelas metalingüísticas y muchas veces tienen como tema la propia imposibilidad de narrar o aún las limitaciones de la memoria y percepción humanas. Así podemos tomar como ejemplos nombres como Ricardo Piglia, Juan José Saer, Luis Gusmán y Ricardo Zelarayán. Con la llegada de los años noventa y el fin del primer gobierno democrático post-dictadura, surge en Argentina la literatura testimonial que busca reconstruir los lazos sociales perdidos en el periodo dictatorial. Es necesario añadir que aunque escrito en primera persona, el testimonio es un relato colectivo y, en oposición a la estructura de novela de los textos autobiográficos, no tiene como objetivo explicar toda la trayectoria de vida del autor, pero sí relatar la experiencia colectiva de trauma. Como dice Gustavo García, es a través del poder del sufrimiento colectivo que el testimonio articula un poder ideológico, así "la voz colectiva se hace oír allá donde la voz individual fracasa. (...) Rompiendo la barrera del anonimato, el narrador ofrece su cuerpo individual para asumir una identidad colectiva" (García 59).

Por fin, Sarlo apunta los años dos mil como una nueva fase en la literatura post-dictatorial, cuando la noción de memoria personal e íntima como reveladora de una colectividad y agente político empieza a ser cuestionada. Surgen entonces las novelas llamadas autoficcionales, dónde se mezclan la ficción y la realidad en un cuestionamiento acerca del estatuto político de los textos, así como del propio estatuto de la memoria. La revisitación de los significados de los años de dictadura militar en estas novelas autoficcionales se da especialmente en textos de escritores jóvenes que han vivido la dictadura cuando niños. La construcción de los relatos ocurre a través de apropiaciones de narrativas ajenas, de fragmentos de recuerdos o mismo de memorias inventadas.

Es en este contexto que está la novela que analizamos aquí. A pesar de rescatar acontecimientos reales, de utilizar nombres de personas que realmente existieron y a las cuales la autora conoció cuando niña. La casa de los conejos es vendida como novela y su autora afirma que el texto es un sí ficcional. El primer rasgo de la ficción está en la elección de la voz narrativa y en el punto de vista, así la narración está basada en la memoria infantil: la voz y la mirada de la narradora pertenecen a la Laura del pasado. La estructura de la narración es construida por dos procesos contradictorios. De un lado, el paso del tiempo trae el miedo que la memoria se debilite y que la lucha de los muertos no tenga su honor. Los que quedaron, los vivos, necesitan acordarse de los que ya se fueron. Así, la narradora explica su decisión: "Me he decidido, porque muy a menudo pienso en los muertos, pero también porque ahora sé que no hay que olvidarse de los vivos" (Alcoba 14). En un prólogo que rompe la voz infantil, Laura empieza justificando el tiempo que tardó para comenzar a narrar su historia. Ella declara que, aunque sabía que los meses que vivió con Diana, Cacho y su madre en la pequeña casa en La Plata tenían que ser retomados, estaba en espera del momento en el que no tuviera que hacer frente a las consecuencias de lo que tenía que decir, el momento donde no tendría que responder a las razones que la llevaron a visitar el pasado de dolor: "alcanzar ese sitio de soledad y liberación que (...) es la vejez" (13).

Por otro lado, la narración es también motivada por el sentimiento de que el olvido es imposible y que el hablar es, al fin, una necesidad. Así, la elaboración textual ve en la narración una salida que posibilita el olvido. Es necesario transformar lo que es indecible, el trauma, en narración, para que este pueda ser domado. Es el intento de dejar atrás el pasado, o, por último, olvidarlo. Así, dedicado a la memoria de Diana, el libro es un homenaje, pero también es un trabajo de duelo posterior:

“Pero antes de comenzar esta pequeña historia, quisiera hacerte una última confesión: que si al fin hago este esfuerzo de memoria para hablar de la Argentina de los Montoneros, de la dictadura y del terror, desde la altura de la niña que fui, no es tanto por recordar como por ver si consigo, al cabo, de una vez, olvidar un poco.” (14)

Con la narración, la niña, ahora ya adulta y escritora, puede dejar la posición de víctima, rompiendo el silencio y mirando nuevamente lo que ocurrió y tomando pose de su experiencia pasada. El habla es también un modo de romper el silencio que fue tan necesario en los años de clandestinidad. La plaza ocupada por el silencio en la experiencia de Alcoba se muestra cuando la niña recibe de su madre explicaciones sobre la situación actual y tiene que jurar que nunca va a decir la verdad acerca de las armas de los materiales subversivos, acerca de su verdadero nombre o ninguna otra información que pueda haber escuchado en su casa. Aún que sea torturada, Laura sabe que debe callar y que de su capacidad de mantener todo en secreto dependen la seguridad de su familia, su propia y también la lucha por la cual sus padres arriesgaron tanto. El callar es también la oportunidad que tiene para mostrarles a sus padres su madurez. Así, la importancia del silencio es más un símbolo de la niñez interrumpida de la narradora: "Yo ya soy grande [...] y he comprendido hasta qué punto callar es importante" (18).

El callar impuesto en la niñez, empero, es prolongado en un silencio de décadas que sólo es roto a través de la narración en *La casa de los conejos*. Así, la quiebra del silencio gana más un significado: es por la escritura que Laura toma pose activamente de su pasado, rompiendo el fantasma del silencio que le fue impuesto por la existencia en la clandestinidad. Si la revisitación del

pasado por la escritura traduce al deseo de renovación interna y de afirmación de la libertad de existir de modo distinto en el presente, la quiebra del silencio operada en la novela puede ser vista como un paso más allá: aquí el pasado no es solamente revisitado, pero tiene uno de sus atributos destrozado, abriendo más las posibilidades para la autoconstrucción el presente.

Si en la literatura testimonial el estatuto de la verdad era un valor incuestionable, aquí la separación entre el fictivo y el factual es dejada, en un movimiento que pone en duda la memoria. Paul Ricouer en su análisis acerca de las relaciones entre imaginación y memoria dice que las dos operaciones mentales tienen la misma función: hacer aparecer cosas ausentes. Sin embargo, los conceptos se separan en su vínculo con el tiempo. La memoria se articula siempre en relación con el pasado, intentando recuperar una distancia temporal. La imaginación, por otro lado, se relaciona al nivel del posible, al tiempo condicional. Laura Alcoba al vincular su relato autobiográfico con el estatuto de la novela, pone su texto en un entre-lugar entre el pasado y el posible, poniendo la narrabilidad menos como elaboración de una secuencia coherente al que pasó y más como postulación de una posibilidad. Partiendo de un contar de sí ficcionalizante, la narradora borra su yo biográfico e intenta producirse textualmente.

De esa manera, debemos reconocer la presencia de ficción en el texto como potencialidad. El abandono consciente del compromiso con la verdad permite a la narradora operar un distanciamiento entre el sujeto de la enunciación y el sujeto del enunciado, estrategia narrativa que está puesta en el prólogo, dónde la narradora deja claro que va a trabajar con la perspectiva infantil, lo que resulta una problematización del punto de vista por el contraste entre la visión de la narradora niña y de la narradora ya adulta. Pero, a pesar de la ingenuidad de las interpretaciones de los hechos y de la sencillez de la narración, está claro los rasgos de la que realmente narra: alguien ya grande que intenta resignificar el pasado de violencia que fue callado por tantos años. La ficcionalización de la experiencia de trauma sirve también para disociar el presente y hasta el pasado más reciente del evento traumático. Así, el uso de

la ficción es también un elemento fundamental dentro del trabajo de duelo, haciendo la narración más fácil.

La construcción del espacio de la narración también contiene rasgos de una ficcionalización y de un trabajo de duelo. Las partes de la ciudad donde ocurren las acciones tienen sus descripciones relacionadas con el crecimiento de la violencia, sus atmósferas van junto con el estado psicológico de la narradora. Los locales donde ocurre la acción son primero familiares y luego amenazadores. Mientras está en el centro de Buenos Aires, la narradora ve al espacio con naturalidad: así tenemos la Plaza Moreno y el camino de la escuela, por ejemplos, sitios en los cuales Laura se siente segura. Esos sitios de seguridad son abandonados y las descripciones de las calles, barrios y caminos empiezan a ser erráticas, la narradora nunca tiene certeza del lugar donde está o de su destinación final:

“No sé muy bien en dónde estamos, menos aun adónde nos dirigimos. La plaza y su calesita ya han quedado muy atrás. Mi madre de pelo rojo avanza a paso firme, sin decirme palabra. (...) Llegamos a un sector de la ciudad que no conozco, de casas bajas y calles desiertas. En una esquina como todas pasamos por una puerta a un largo pasillo que desemboca en una especie de plaza arbolada donde pequeñas casas modernas, todas de una planta, se adosan las unas a las otras, reiterando cinco o seis veces la misma puerta de un azul muy claro, el mismo arbusto escuálido que parece plantado allí contra su voluntad.” (37)

Así, al seguir los pasos de su madre callada, cuando abandona la plaza y la calesita, la niña abandona también parte de su niñez. El exilio para Laura no empieza cuando ella llega a Francia, pero está presente en todo el texto. La violencia del estado mata también las relaciones y todo lo que da sentido al mundo. Buenos Aires, su familia y todo lo que era familiar llega al fin para la niña cuando empiezan las persecuciones políticas. Laura deja Argentina antes de irse a Francia. La transición de aquello que es familiar empieza con la transformación física de su madre:

“Mi madre ya no se parece a mi madre. Es una mujer joven y delgada, de pelo corto y rojo, de un rojo muy vivo que yo no he visto

nunca en ninguna cabeza. Tengo un impulso de retroceder cuando ella se inclina para abrazarme.” (33)

La destinación final de las dos es la casa en La Plata. La casa, la cual fue escogida por su capacidad de producir los periódicos de la organización sin sospechas, es representada por la narradora como un no-lugar. Está ubicada en un barrio que no es más la ciudad, pero tampoco es el campo. Todo a su alrededor no es relevante, ya que Laura no puede salir a jugar, no tiene amigos y no establece lazos o relaciones con el entorno de la construcción. Para ella, La Plata es un sitio lleno de basura, dónde nada está o fue hecho para ella:

“Hace ya varios días que vivimos en una nueva casa, lejos del centro, a orillas de los inmensos terrenos baldíos que rodean La Plata -esa franja que ya no es la ciudad ni es, aún, el campo. Frente a la casa hay una antigua vía de ferrocarril desafectada, basuras y desechos abandonados, al parecer, hace mucho tiempo. De cuando en cuando, una vaca” (15)

Es al revisitar la casa de su relato, hoy un museo, que Laura tiene el impulso de empezar su narración. La violencia hace el tiempo un presente infinito al borrar la posibilidad de superación del pasado y también la habilidad de ver al futuro. Así, cuando trae el pasado al presente, el dolor transforma el tiempo en una masa disforme e infinita. La permanencia del dolor en el correr de los años y su transmisión de padre para hijo es un elemento que une los episodios históricos de gran terror, sea el holocausto (fenómeno analizado por Marianne Hirsch en *The post-memory generation*) o las dictaduras en Latinoamérica. Es un rasgo no solamente psicológico, sino también corporal, como afirma Caviglia: "cuando el terror se vuelve política de Estado (...) las consecuencias de esa dominación no culminan al tiempo que ésta se retira del poder: se llevan en el cuerpo y se transmiten de generación en generación" (Caviglia 26)

En conclusión, creo que el uso de la ficción como trabajo de duelo y de reorganización del pasado es un fenómeno importante, bajo la perspectiva de que el pasado visto como totalidad cerrada solamente interesa a los regímenes autoritarios. El pasado debe ser visto como una dinámica abierta, en constante

reinterpretación y siempre incompleto, la memoria colectiva no es un "consenso establecido a fuerza, más o resultado de constantes reescritos de 'hipótesis e conjeturas'. A memória em movimento 'não se dá nunca por vencida'" (Ginzburg 221). Así, el pasado debe ser visto como una dinámica abierta, siendo constantemente reinterpretado en un trabajo siempre incompleto, pudiendo asumir nuevas formas.

Bibliografía

Caviglia, Mariana. *Dictadura, vida cotidiana y clases medias – Una sociedad fracturada*. Buenos Aires: Prometeo libros, 2006.

García, Gustavo V. *La literatura testimonial latinoamericana*. Madrid: Editorial Pliegos, 2003.

Garramuño, Florencia. *La experiencia opaca – Literatura y desencanto*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica, 2003.

Ginzburg, Jaime. *Crítica em tempos de violência*. São Paulo: EDUSP, 2012.

Hirsch, Marianne. *The generation of Postmemory – Writing and visual culture after the holocaust*. Nueva Iorque: Columbia University Press, 2012.

Ricoeur, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. São Paulo: Editora Unicamp, 2007.

Sarlo, Beatriz. *Tiempo pasado – cultura de la memoria y giro subjetivo*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2005.