

## Autoficción y trabajo de memoria en *La casa de los conejos* de Laura Alcoba

por Bruno Ragazzi  
(Universidad Nacional del Nordeste)

### RESUMEN

*Este artículo se propone indagar acerca de las representaciones discursivas en el campo de memoria que se presentan en La casa de los conejos de Laura Alcoba. Se cree que la elección del género de la autoficción es una herramienta genérica que permite descubrir nuevas narrativas mnémicas en torno al enfrentamiento desigual entre Montoneros y las fuerzas represivas de la derecha. Estas novedosas maneras de ver el pasado se vinculan con lo que Ricoeur ha denominado “trabajo de memoria”, una elaboración terapéutica sobre el recuerdo que permite a un pueblo abrirse hacia la esperanza y el perdón.*

*Palabras clave: autoficción - dictadura - Laura Alcoba - testimonio - trabajo de memoria*

### ABSTRACT

*The article explores discursive representations within the field of memory in La casa de los conejos by Laura Alcoba. The choice of autofiction as a genre allows discovering new mnemonic narratives around the unequal confrontation between Montoneros and right-wing repressive forces. These novel ways of viewing the past are connected to what Ricoeur has called “work of memory”, a therapeutic elaboration on memory that enables a community to reach hope and forgiveness.*

*Key words: autofiction –dictatorship-Laura Alcoba-testimony-work of memory*

En el imaginario social del cono Sur contemporáneo, podemos distinguir dos tiempos claramente definidos: el del pasado y el del presente. Tiempos en los que la memoria y la redefinición de territorios<sup>1</sup> surgen de las performances de los sujetos de una sociedad y que sugieren la idea de un síntoma o una búsqueda. Respecto al pasado que se rememora, que es de lo que me voy a ocupar en las páginas siguientes, las producciones responden a una estructura de sentir que se dio lugar en la década del '70 —y con más insistencia en los '80— en la que artistas e intelectuales vincularon literatura y política, no sólo desde el enunciado sino también desde novedosas formas de enunciación, a partir de las cuales intentaban asir, revelar y comprender el horror y la desidia de los hechos traumáticos ocurridos en esos años.

Desde su dimensión constitutiva o su pasado genético, el testimonio —espacio del decir que forma parte de la construcción de la memoria— ha estado vinculado con la literatura y éste con ella, en sus cruces y divergencias. Y ha recorrido el tiempo, cumpliendo diferentes funciones performativas según las necesidades y las políticas de diversos sectores. En este sentido, el testimonio ha variado desde lo testimonial en sí —como capacidad de denunciar—, estableciéndose en el campo de lo jurídico y lo legal como el Juicio a las Juntas y el *Nunca más*; a lo testimonial para sí —en su potencialidad narrativa y práctica (Strejilevich 2006:

---

<sup>1</sup> Ludmer (2010) llama literaturas del presente a un sentir que se localiza narrativamente en el cruce de territorios o en la conformación de islas urbanas.



31)—, marcado por la inauguración de tejidos de memoria que reevalúan las posiciones vindicativas y hacen “mover” los hitos sobre los que se funda el recuerdo.

En este último sentido, la autoficción, manifestación del giro subjetivo entre los que podrían incluirse expresiones como los blogs, las confesiones y los testimonios en sus diferentes modulaciones, conforma una poderosa herramienta narrativa que vincula simultáneamente la vivencia y la escritura, posibilita pensar desde un punto de vista teórico el drama de los sobrevivientes e intentar comprender de una manera más o menos reflexiva las causas del trauma.

*La casa de los conejos*, de Laura Alcoba, desde mi posición responde a este género y creo que en ella se intenta construir una poética de la memoria infantil que ha sobrevivido al horror y que deviene como un sujeto fragmentado o quebrado. Aquí, el trabajo de memoria como lugar central de la terapéutica mnémica se realiza en la revelación simultánea de las voces narrativas y constituye un aliciente para el sujeto herido por su pasado para dar lugar a un futuro deseable, puesto que las memorias que no se mueven no necesitan ser escuchadas.

### **1. Testimonio, autoficción, memoria**

*La casa de los conejos* (2009) es una novela<sup>2</sup> en la que Laura Alcoba relata desde la voz de su memoria, una Laura niña que por veces se presenta como una figura opaca, dificultosamente alcanzable, algunos de los hitos que han quedado impresos en nuestra memoria nacional. Cuenta, efectivamente, el paso a la clandestinidad de la agrupación Montoneros, el asesinato de Diana Teruggi —a quien está dedicada la obra— y la desaparición de su hija Anahí.<sup>3</sup> Todos estos hechos han ocurrido y sugieren un problema que se vincula con cómo leer la obra, si leerla como testimonio o como ficción.

El testimonio desde sus principios ha estado vinculado con la literatura, pues sus cualidades posibilitan el acceso a lugares de expresión a través de los cuales se pueden alcanzar los fragmentos de memoria y el horror de los hechos traumáticos alrededor de los cuales se construye el mismo. La literatura en sus cruces con el género testimonial permite revelar la experiencia. Porque el testimonio emerge siempre con sus puntos blancos, con sus retazos desvinculados, pero además porque la voz poética es una herramienta útil a la reconstrucción, en diálogo con el campo simbólico del “afuera”, de las dimensiones imposibles o casi increíbles del “adentro”, que posee, además, su propia lengua y códigos.

Ahora bien, en los últimos años el campo de estudios literarios latinoamericanos se ha encontrado con un género novedoso: el de la autoficción. Genealógicamente se lo podría ubicar dentro de la familia de los escritos autobiográficos, que comparten con el testimonio su capacidad de verdad, el pacto veridictivo (Strejilevich 2006: 18); pero que se superpone con la autobiografía novelada. En esta posición liminar, el estatuto del pacto de lectura vacila entre lo verdadero y lo ficcional, que resulta en un choque de pactos antitéticos. De esto deviene la ambigüedad de no saber exactamente a qué pacto debemos atender (Alberca 2005/2006: 5).

---

<sup>2</sup> Bajo esta nómina se publicó en la edición Argentina de Edhasa, traducida por Leopoldo Brizuela. Sin embargo, en la edición francesa de *Manèges* (calesitas o estratagemas) figura como indicador genérico *petit historie*, en clara alusión al intento de construir una historia al margen de la Historia.

<sup>3</sup> Sin embargo, no todos estos hechos conforman la narración íntima de Laura. La referencia al asesinato de Diana y su esposo, los demás habitantes de la casa de los conejos y el secuestro de Anahí se da lugar en el postfacio de la novela. En relación con esto, son muy interesantes las reflexiones de Saban (2011: 2) cuando sugiere que la utilización de los paratextos constituyen un eslabón del pasado individual hacia el presente y la memoria colectiva.

La novela-testimonio de Alcoba responde claramente a las características del género: hay una identificación plena entre el autor, el narrador y el personaje, y en su narración retrospectiva, intenta reconstruir los hechos ocurridos en el transcurso de la niñez, época de explosión lírico-literaria del sujeto. Al mismo tiempo, la obra posee un indicador de su carácter testimonial, que está evidenciada en los paratextos: por ejemplo, el prólogo-carta a Diana Teruggi al principio de la misma, en el que Laura resuelve los motivos de su búsqueda por los intrincados caminos de la memoria.

Asimismo, la elección del género, creo que responde a dos puntos. El primero está vinculado con la imaginación y el carácter de duda o misterio que rodea los recuerdos a través de los cuales se va construyendo la obra. Como bien dice Paul Ricoeur, imaginación y memoria se hallan íntimamente ligadas en el sentido en que se esfuerzan por hacer aparecer las cosas ausentes. Sin embargo, ambas se diferencian por estar vinculadas con tiempos diferentes. La imaginación deliberada, fuerza centrífuga del quehacer literario, se encuentra establecida dentro de lo condicional o lo posible; mientras que la memoria y el recuerdo —obviamente sin dispensar de lo imaginativo— con lo que ya pasó (1999: 29). La ambigüedad que resulta de esta vacilación entre lo pasado y lo posible, que deviene del estatuto oscilante del género autoficcional, resulta en un doble movimiento de recordar para curar y al mismo tiempo abre lugar a lo que Sarlo ha denominado, “la imaginación sale de visita” (2005: 54), movimiento que se vincula con desterrar la proximidad del sujeto para ubicarla a distancia, en un plano reflexivo. (Respecto a esto último, me arriesgo a sugerir que esto no resta derecho a la memoria más próxima a la subjetividad y a ella como relatora de experiencias, que sigue siendo necesaria en la construcción de la memoria social. Si bien hay que tener ciertas precauciones con la explosión del giro subjetivo como “vista del pasado”, la historia y la memoria se deslizan sobre la palabra del pueblo, que construye un Camino, un *hallakah*, como dice Yerushalmi (1998: 25). En este sentido, las Ciencias Sociales no deben desvincularse de ninguna manera de la comunidad, pues es ella la que ordena o necesita qué es lo que se debe recordar u olvidar).

En segundo lugar, la elección de la tercera persona que permite el género de la autoficción, ubica la identidad en una tensión narrativa entre lo mismo y lo otro, es decir entre el auto-reconocimiento y aquello cambiante, la otredad del sí mismo. La utilización de este artificio en el testimonio ha sido entendido como un avatar vicario y, por tanto, artificial a la hora de transmitir la experiencia. Sin embargo, el descentramiento de la primera persona da lugar a una diversidad de voces y al dialogismo en la construcción de la memoria experiencial. Surgen las voces de la ausencia y permiten ver la falta como síntoma —los que ya no están—, pero también como una forma de decir lo indecible, lo que se escurre de todo intento de simbolización significativa (Arfuch 2010: 34). Esto último será muy importante en la construcción de una teoría del sujeto fragmentado en *La casa de los conejos*; y da a pensar, por otra parte, que la narración con que Laura Alcoba sigue a la carta dirigida a Diana es, en todo caso, una respuesta, una forma de consolación a esa contestación que no va a llegar nunca, porque Diana no está.

En síntesis, el artificio de la autoficción da lugar a un distanciamiento que posibilita el discurso teórico reflexivo —algo similar a la estrategia que emplea Pilar Calveiro en *Poder y desaparición*—, pero, lo vehicula a través de la topología literaria; y, al mismo tiempo, permite, en este lugar de modulación híbrida del decir, el relato arrebatado y expulsado desde las entrañas del testigo.

Pero lo que más me interesa destacar, en esta breve reflexión acerca del género, es la aparición de lo que Primo Levi ha denominado la zona gris como resultante de estas elecciones en la modulación narrativa. En efecto, la reflexión teórico narrativa sobre la que se

construye la obra, permite dar luz a un haz de colores que está entre medio de las polarizaciones que se pueden dar entre lo blanco y lo negro, lo bueno y lo malo, el héroe o el traidor. Un entramado complejo de tonos y matizaciones que frente a la pobreza de aquel mundo binario, pone sobre el tapete la complejidad de la acción humana, sus virtudes y capacidades de resistencia, así como también la complicidad de ciertos sectores que en otras épocas se las imaginaba como exteriores a la lucha desigual entre las facciones de la derecha y Montoneros. En la novela, por ejemplo, los vecinos envisten una función casi amenazante: al comentar Laura una conversación con una vecina de la casa de los conejos en la que la primera da algunas referencias ambiguas cuando le preguntan por su nombre; su madre, Diana y todos los habitantes de la casa caen en pánico ante la idea de ser descubiertos. En otra oportunidad, en camino hacia la casa de los abuelos, ellos la cubren a Laura con una frazada. La abuela argumenta: “Estábamos preocupados por los vecinos, nada más... Después hacen preguntas, vos sabés...” (Alcoba 2011: 88). En este sentido, dice Pilar Calveiro: “el infierno del campo [de concentración] y la sociedad se pertenecen, por eso héroes y traidores, víctimas y victimarios son también esferas interconectadas entre sí constitutivas en el entramado social, en la que están todos incluidos” (2008: 137).

Esto es importante para comprender a la memoria en su movimiento dúctil y zigzagueante en el marco constitutivo de nuestra historia. Porque las memorias que se comprenden de hitos inmóviles o de mitos cristalizados —como el de estas lógicas binarias— se resecan, al igual que los oídos que la escuchan. El sostenedor de éstas adviene en un pueblo que las vive patológicamente en una compulsión repetitiva, en un síntoma que merece ser trabajado (Ricoeur 1999: 34). Si como sostiene Kosellek, existe en todo pueblo un espacio de experiencia constituido por nuestros saberes, experiencias y huellas del pasado, y un horizonte de espera, la terapéutica mnémica consiste justamente en abrir aquel futuro, en correlación con lo experiencial, como un viso de esperanza —o cerrarlo, dependiendo de la orientación de la dinámica histórica (22).

Es decir, la zona gris, en confluencia a acercarse a la complejidad de los hechos sucedidos, puede dar luz a las memorias subterráneas y acalladas o que han estado encubiertas por la hegemonía de los discursos dominantes, que a veces hacen de abuso de los usos intencionales del olvido en consonancia con sus políticas ideológicas. Pero también, nos permite comprender por qué y cómo pasó lo que pasó. Me refiero a que el tejido que compone un suceso en el que participaron millones de personas no puede reducirse a una teoría de los dos demonios o de cuántos sean imaginables. Además, el advenimiento de gran parte de las voces de los sujetos sociales que participaron en el encumbramiento de los hechos, introduce en el contexto histórico actual a la concepción de memoria ejemplar (Jelin 2000: 58), en el que habla la comunidad en su conjunto —es decir, “nosotros” y no sólo las “voces autorizadas” o las víctimas de represión y abuso— para guiar a la misma en las acciones futuras, quiero decir, en lo que no debe volverse a hacer. En este sentido, la voz no sólo de una hija de exiliados sino también de una mujer, en conjunto con los diferentes actores del mundo de la novela como los abuelos de Laura o los vecinos —las miradas que amenazan— conforman el conjunto complejo de esas matizaciones.

Alberca se pregunta sobre el final de su artículo cuáles podrían ser los motivos de la utilización de la autoficción. En el caso de *La casa de los conejos* creo que he conseguido alguna aproximación a esta elección: otorga cierto distanciamiento y su consecuente tratamiento analítico de los hechos e integra la complejidad del universo societal de la época.

## 2. Las vueltas de la memoria

El título de este apartado hace referencia al nombre que lleva la obra en su edición francesa, *Manèges*, que quiere decir calesita, estratagema o maniobra. Esta palabra recorre la novela en sus dos acepciones: la primera se encuentra relacionada con la dificultad de asir la realidad a través de nuestras percepciones, más allá de las muestras tangibles que ella nos da. Porque la mirada de alguna manera condiciona nuestra manera de ver las cosas, de percibir las y por tanto de construir significados. Por ejemplo, en una plaza —lugar público de encuentros en la obra— Laura, tiene grandes dificultades para alcanzar de manera inmediata lo que está delante de sus ojos. El sol la ciega pero ella, cerrando intensamente los párpados, puede conformar visualmente un plano más o menos ponderable. Sin embargo, ese plano, esa visión cabal y clara enseguida se desajusta. Esto se encuentra íntimamente relacionado con el segundo aspecto que se desprende del título. En efecto, hay una relación intertextual deliberada con el cuento de Edgar Allan Poe *La carta robada* y la modulación en clave policial da relevo a una pregunta o al intento de resolver un enigma, en este caso: ¿quién traicionó?, ¿quién fue el culpable de que se fueran Diana, su hija, los otros? La aparición de estos dos significados en el marco de la novela, da signos de las políticas del recordar en el campo actual de la memoria.

La construcción de la imagen de la madre de Laura como guerrillera, es importante para entender los actos performativos actuales. En efecto, como he señalado y como también argumentan tanto Sarlo, Vezzetti, Calveiro y Jelin, la memoria se vehicula a través de visiones o vistas que van cambiando con las coyunturas políticas de cada momento. Vezzetti, en el último capítulo de su libro, *Pasado y presente* (2002: 191-228), recorre brevemente cuáles fueron las construcciones narrativas de la memoria desde el inicio del periodo democrático. Dice que a partir de la publicación de *La voluntad* de Anguita y Caparrós, aparece una nueva figura que no estaba comprometida en la narrativa mnémica: la del guerrillero. Esta figura novedosa dentro del narrar de la memoria opera de manera transgresiva respecto a las memorias anteriores y trae al escenario la noción de guerrilla y del enfrentamiento armado entre Montoneros y las fuerzas de la derecha.

La guerrilla podemos considerarla como una escalada de violencia que significó el enfrentamiento entre dos facciones armadas —no en términos marciales—: la de la derecha y la de la izquierda peronista. Ambos grupos poseían armamento y preparación militar en diferentes medidas, y tras estas condiciones se escondía una ideología, una idea que contenía diversas imágenes de Nación. Así, el proceso de reorganización nacional como ideario de la derecha militar propendía a la eliminación de un proceso cultural anti-tradicional que abrevaba en las propuestas revolucionarias de los '60 como el mayo francés y la revolución cubana. Pero, además, hablar de guerrilla permite reconocer los hechos sucedidos más allá del enfrentamiento entre dos grupos, es decir, el de la participación plena, desde el silencio, las miradas o la colaboración, de gran parte del tejido social de la época. Me refiero a sectores económicos, religiosos, educativos, estatales. La novedad de este suceso sin precedentes, en el que un poder absoluto atraviesa oblicuamente los tres órdenes constitutivos de la Nación y circula como un fantasma a través del imaginario social, permite además pensar en un marco anti-institucional avalado por el pueblo y, por tanto, en una posible genealogía de la violencia como constitutiva del mismo.<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> Creo que este trabajo es el que elabora Calveiro de una manera aproximativa en el apartado “Disciplina militar y disciplinamiento social” (2005: 54-62), en el que revisa las relaciones entre sociedad y el castigo militar y que prácticamente, dice, se remontan a los orígenes de nuestra Nación independiente.

En este contexto, la construcción de la niña Laura de su madre se da en un juego de paralelismos que opera en movimientos de transformaciones hasta convertirse en un ser extraño y ajeno, en algo otro que no es su progenitora. En efecto, cada vez que su madre cambia de apariencia —se tiñe el cabello para no ser identificada—, Laura remite a veces estas mutaciones a su experiencia y se realizan narrativamente a través de las muñecas que le regala ella cada vez que se reencuentran. Por ejemplo, ante el primer cambio: “El pelo rojo de *ésta que ha venido a buscarme* relumbra como el fuego. Qué estruendo, qué ensordecedor. Una vez más vuelvo a fruncir los párpados, tan fuerte como puedo, mucho más fuerte que antes. Inútil” (Alcoba 2009: 31. El subrayado es mío). Y luego, al tiempo de escoger “su muñeca del reencuentro”, elige una muñeca “rechoncha, mofletuda, de pelo negro y rizado” (33). Así, se pliegan a ella la imagen del sindicalismo cordobés (“la sirenita rubia cordobesa”) (32) y de la mujer profundamente cristiana (35-39) y latinoamericana (33) y que se encuentran en relación con la genética ideológica de Montoneros: el cristianismo progresista y tercermundista, el foquismo guevarista y el peronismo.<sup>5</sup>

Pero también hay otra poderosa metáfora que connota el discurso de la guerrilla y el enfrentamiento desigual: en la casa de un matrimonio, los hijos del mismo y Laura juegan con unos autos. Ella y el menor sostienen unos pequeños automóviles rojos mientras que el mayor uno verde. En este trance, el último recorre la superficie de una mesa imitando los estruendos del motor, mientras que los otros dos, por el envés practican el mismo movimiento sin llegar a alcanzar a tapar —a pesar de sus esfuerzos— los sonidos del primero. Se trata de un juego desigual, de competencia y arrogancia, en el que a veces juegan juntos y a veces por separado y cuyo sentido Laura no llega a comprender.<sup>6</sup> Porque si bien el estruendo hace ensordecedor el entendimiento en la lucha ideológica de imposible conciliación, hay también una construcción paralela de imitación. En este sentido, dice Calveiro que la militarización progresiva de Montoneros, así como su desinserción de la lucha popular devino en una estructura compartimentada y verticalista sumamente parecida a la del enemigo (2005: 12). Sus objetivos de alcance se tornaron difusos, de igual manera en cuanto al objeto a perseguir y los sujetos contra los que se debía actuar que cubrían un amplio campo social que se esfumaba en su extensión, al igual que la noción de subversivo. El “jugar” juntos y por

---

<sup>5</sup> Si bien la acción guerrillera en tanto enfrentamiento no se presenta narrativamente en la novela, sí lo hace de manera metonímica a través de estas representaciones. Efectivamente, el grupo de tarea que se congrega en la casa de los conejos se dedica al armado de una imprenta clandestina para la publicación de “Evita montonera”. Sin embargo el discurso del enfrentamiento guerrillero armado tiene lugar en una oportunidad. El ingeniero dice: “¡Esto es la guerra, mierda, la guerra!” (Alcoba 2009:101). Por guerra entiendo las “formas de representar el sentido de la violencia política y de las prácticas terroristas enfrentadas” (Vezzetti, H. 2002:76) que comprende las figuras de la guerra revolucionaria (sintetizada de una u otra manera en los paralelismos antes señalados) o de la guerra antisubversiva y que se entendía como parte de un fenómeno global y que no quiere decir guerra en el sentido estrictamente militar. Por otro lado, el hecho de que el Ingeniero sea el *único* que menciona esta palabra en el transcurso de la novela y que, como se verá, es el personaje más ambiguo de la misma constituye una interesante línea de investigación en torno a las figuras de la guerra en la narrativa mnémica reciente. Por último, es interesante también señalar en relación con las transformaciones de la madre de Laura que ésta es la única que cambia, ¿por qué, por ejemplo, no lo hace la figura de Diana? En este caso, como se ha señalado anteriormente, Diana Teruggi y Mario Mariani y los hechos con los que estuvieron vinculados conforman parte de los hitos de la memoria pública. La construcción narrativa íntima de Alcoba de estos actores en tanto personajes sería también una interesante línea de investigación si se la compara con otras representaciones narrativas de estos. En este sentido, Rossana Nofal apela al concepto de *cuento* —relatos de carácter fragmentario que se reiteran y que constituyen parte de historias mayores— para “identificar los cuentos que se cuentan en la construcción de los militantes como personajes de una narrativa de la memoria” (Nofal 2010: 51).

<sup>6</sup> Estas metáforas con los colores de los objetos se repiten a lo largo de toda la obra. Por ejemplo, en los zapatos de la vecina de Diana los “lunares se superponen, pero siempre de manera diferente: si a veces un lunar rosa recubre uno verde, otras veces es uno rosa el que queda parcialmente oculto” (66).

separado, que según Calveiro, son los motivos de la derrota de Montoneros, crea un lugar ambiguo de identificación, y es esta dificultad en alcanzar el sentido definido lo que va a recorrer la obra, como los planos de luz que se desajustan en la plaza o como las vueltas que da el coche alrededor de la misma.

Así, deshechos los sentidos de la guerrilla, Laura se va construyendo narrativamente a través de diferentes identificaciones con otros que nunca terminan de definirse. Juega a la ama de casa, a la militante, a ser su hermosísima vecina de zapatos verdes. En este sentido, cuando Laura construye en la mesa de la cocina de la casa de los conejos el crucigrama para Diana Teruggi a fin de “darle una sorpresa imaginando palabras que, al entrecruzarse, hablaran un poco de lo que nos sucedía” (Alcoba 2009: 115), la palabra *azar* gravita poderosa entre las demás dando voz a esa niña —y a Laura Alcoba— cuya identidad se encuentra ante el problema de la indefinición continua, rodeada de personas que nunca puede capturar, comprender o asir, como en el caso de su madre —que ya no es su madre—, del ingeniero —a quien intenta capturar fotográficamente y que resulta en un oprobio para ella— o de, finalmente Diana, que desaparece.

Quisiera explicar esto más detenidamente. Porque el drama de la construcción de la identidad y las vueltas de la memoria se encuentran íntimamente relacionadas con la palabra *embute*, que más allá de significar la distancia generacional y el léxico propio del universo de militancia que es imposible de reproducir, posee otras connotaciones.

Laura, acortando la distancia histórico-narrativa, intenta dar con el significado de la palabra, busca en blogs y foros y diccionarios, consulta a hispanohablantes y a la Real Academia para poder dar con él, para poder dar con ese término “tan ligado indisolublemente a esos fragmentos de infancia argentina que me esforzaba por reencontrar y reconstruir, y que nunca había encontrado en ningún otro contexto” (47). Es decir, la palabra *embute* y su significado simbólico, que recorría el universo estanco de Montoneros, ahora cerrado e inaccesible, son necesarios para la reconstrucción de la historia, para dar con esos huecos de memoria. Sin embargo, Laura, cuando recuerda a Cacho y a Diana y la misteriosa palabra juntos, sí está segura de que, de todos los significados posibles del resultado de sus búsquedas, hay uno que corresponde a aquel: “veo, sí, que otros argentinos usan el término en Internet, en el sentido que para nosotros tenía en esa época” (50), pero nunca lo revela y deja que el lector reconstruya el sentido de aquella palabra con el transcurso narrativo de los hechos. ¿Cuál es, entonces, el sentido de esa búsqueda?

Lo que importa no es este significado que construye Laura “cuando pienso en esos meses que compartimos *con Cacho y Diana*” (47. El subrayado es mío), sino el que posee el Ingeniero de aquella palabra. En este sentido, la palabra *embute* funciona como la carta en *La carta robada* de Edgar Allan Poe, intertexto explícito en la obra, en la que los significados de la carta van cambiando a medida que se pone en instancias de relación entre los personajes. Si como dice Masotta, esta cadena de significados es lo que permite reconstruir la historia de una vida vivida como historia (2008: 74), ¿cuál es el significado de la palabra *embute* en la relación edípica, en la proyección que Laura tiene con el Ingeniero?

Al Ingeniero se lo lleva arrastrado la ambigüedad, “¿había sido un infiltrado o se había quebrado con la tortura?” (Alcoba 2009: 130). De esta manera, la reconstrucción narrativa de la niña Laura va a resultar en un ser fragmentado, repartido en pequeños cristales que revelan un síntoma, la desesperación de su búsqueda. Aquí la palabra *azar* va a jugar un papel importante en la reconstrucción —cada vez que Laura Alcoba narre *su* historia— ya que en una ocasión va a resultar en una u otra elección. Pero el *azar* está de alguna manera determinado por el lugar en el que sostiene el sujeto que se enfrenta a él. Efectivamente, el juego que describe Dupin en *La Carta robada* y lee Laura al final de la obra, remite a las

estrategias que emplean los jugadores en el que la evidencia excesiva pueden llegar a distraer al oponente y ganarle. El azar tiene lugar en el sentido que en aquel juego de adivinación, el jugador puede hacerse pasar por tonto, por un novato, o por un experto alternativamente. Sin embargo, si el oponente es lo suficientemente perspicaz, se dará cuenta de cuál va a ser la siguiente estratagema y lo podrá vencer. Va a ser posible que lo imagine objetivamente y que se proyecte como Laura se ha proyectado y construido narrativamente en cada posición. Sin embargo, el sujeto encerrado en sus cálculos de proyecciones e identificaciones sucumbe ante los cambios continuos del que propone el juego y termina en un espacio de muerte simbólica (Masotta 2008: 107). Quiero decir, que los asedios continuos de la memoria, el recordar la historia una y otra vez compulsivamente, dan lugar a la imposibilidad de Laura de reconstruir(se) definitivamente en ese entramado complejo de relaciones ambiguas, de posiciones dudosas que se superponen y se deforman, y que resultan en una negativa de verse hacia un futuro. Al fin y al cabo, Laura escribe “no tanto por recordar, como por ver si consigo, al cabo, de una vez, olvidar un poco” (Alcoba 2009: 12).

### **3. “Eso, también, es una evidencia excesiva”**

La evidencia excesiva comprende a aquellos que no están: Anahí, la hija de Diana; Diana; Cacho. Una lista de nombres conocidos y desconocidos para Laura establece la prueba única frente al horror de la reconstrucción de su memoria. En este sentido, la autoficción de Alcoba es un testimonio de afectos, de vinculaciones pre-individuales con los sujetos, que está más allá de lo político, o de lo que la pequeña Laura no pudo comprender.

Por otra parte, esta evidencia sobre la que reposa esta modulación testimonial, la de los ausentes, ¿socava la función del estatuto del testimonio, es decir, la de denunciar, la de hablar por los otros o de los hechos? Parecería ser que la novela-testimonio, como acabo de ver, se ha construido como una defensa de sí mismo. Porque la autoficción en clave testimonial permite considerar el complejo mundo de voces que se entretiene y que permite reconstruir el difícil universo de la memoria en su distancia y de una manera reflexiva, que da lugar en la narración a la aparición de las zonas grises, de los lugares de colaboración, de las miradas de los vecinos, de los lugares ambiguos de algunos participantes. Pero también de la aparición de los errores, las matizaciones pequeñas que se dan entre uno y otro bando, las razones y las formas que a veces se superponen, se disuelven o se distorsionan; y, al mismo tiempo, de una pulsión violenta que atraviesa la sociedad entera y que participa en su hacer o su materialización.

Creo que la novela de Alcoba se funda en la estrategia de empezar a mover la narrativa mnémica hacia los lugares no seguros de los discursos de memoria, a correrse de los núcleos cristalizados de los relatos del recuerdo. Es decir, situarse más allá de las agencias de la compulsión repetitiva de los mismos. El lugar sin agencia de los seres humanos es el marco verdadero de los trabajos de memoria (Jelin 2009: 115); quiero decir, un lugar que se sitúa a un costado o en un marco superador de lo que no se puede olvidar y que figura como algo que nos está ligado o que nos es insoluble. Romper con estos núcleos fijos es correrse hacia otra temporalidad: no ya la circular, o tautología narrativa o eterno retorno; sino, el futuro abierto o el tiempo de esperanza. Y es justamente la narración reflexiva del testimonio la que permite comprender el recuerdo en el trabajo de elaboración; es, justamente, el razonamiento que deviene en un recordar para aprender. Desde este punto de vista, la evidencia excesiva no supone un olvido de aquello que ocurrió como olvido evasivo, según Ricoeur, sino situarse frente al perdón, que es necesario al trabajo mnémico.

## **BIBLIOGRAFÍA**

ALCOBA, Laura (2009). *La casa de los conejos*, Edhasa, Buenos Aires.

ALBERCA, Manuel. (2005/2006). “¿Existe la autoficción hispanoamericana?”. *Cuadernos del CILHA* 7/8, Facultad de Filosofía y Letras, UNCuyo, pp.115-127.

ARFUCH, Leonor (2010). “Sujetos y narrativas”. *Acta sociológica* N°53, Universidad Nacional de Méjico, septiembre-diciembre, pp. 19-41.

CALVEIRO, Pilar (2005). *Política y o violencia*, Norma, Buenos Aires.

CALVEIRO, Pilar (2008). *Poder y desaparición. Los campos de concentración en Argentina*, Colihue, Buenos Aires.

FORNÉ, A. (2010). “La memoria insatisfecha en *La casa de los conejos* de Laura Alcoba”. *El hilo de la fábula* 10, Universidad del Litoral, pp. 65-73.

GARRAMUÑO, Florencia (2009). *La experiencia opaca. Literatura y desencanto*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.

JELIN, Elizabeth (2009). *Los trabajos de la memoria*, S. XXI. Madrid.

LUDMER, Josefina (2010). *Aquí, América Latina*, Eterna Cadencia, Buenos Aires.

NOFAL, Rossana (2010). “Los personajes en la narrativa testimonial”. *Telar. Revista del Instituto de estudios latinoamericanos* 7-8, año VI, Universidad de Tucumán, pp. 51-61.

MASOTTA, Oscar (2008). *Introducción a la lectura de Jacques Lacan*, Eterna Cadencia, Buenos Aires.

MERBILHAÁ, Margarita (2008). Reseña crítica a *La casa de los conejos*. *Boletín del Núcleo de Memoria* 14, julio. En [http://www.comunikas.com.ar/nucleo/news\\_2.htm#com3](http://www.comunikas.com.ar/nucleo/news_2.htm#com3) (29/9/ 2013).

RICOEUR, Paul (2008). *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*, Arrecife, Madrid.

SABAN, Karen (2011). “Inflexiones literarias en la materia del tiempo. Dos novelas argentinas sobre escritura y memoria”. *Orbis Tertius* 17, Universidad de La Plata, pp. 1-9.

SARLO, Beatriz (2005). *Tiempo pasado*, S. XXI, Buenos Aires.

STREJILEVICH, Nora (2006). *El arte de no olvidar*, Catálogos, Buenos Aires.

VEZZETTI, Hugo (2002). *Pasado y presente*, S. XXI, Buenos Aires.

YERUSHALMI, Yosef (1998). “Reflexiones sobre el olvido”. V.V.A.A., *Usos del olvido*, Nueva visión, Buenos Aires.