



Recomponer la historia familiar. Memoria, narración y escritura en *La casa de los conejos* de Laura Alcoba y *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia* de Patricio Pron

Marileen La Haije¹

Recibido: 06/10/14

Aceptado: 29/12/14

Resumen

El presente trabajo discutirá algunos elementos clave, textualizados en *La casa de los conejos* (2008) de Laura Alcoba y *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia* (2011) de Patricio Pron: la memoria, la narración y la escritura. Se indagará en el proceso de recordar, narrar y escribir la historia familiar, expresado de distintos modos en las dos novelas. Primero, se analizará la trama de los textos que se despliega a partir de una ausencia. Además, se examinarán algunos elementos de la estructura de los textos que dejan entrever el proceso de memoria y escritura. Por último, se indagará en la perspectiva narrativa en las dos novelas a partir de la cual se ponen en escena los límites y las posibilidades de la voz del yo.

Palabras clave

Memoria – narración – Laura Alcoba – Patricio Pron.

Abstract

This paper will discuss a series of key elements, textualized in *La casa de los conejos* (2008) by Laura Alcoba and *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia* (2011) by Patricio Pron: memory, narration and writing. It will analyze the process of remembering, narrating and writing the family history, expressed in different ways in both novels. Firstly, the narratives' plot, constituted by an absence, will be studied. Furthermore, a series of structural elements of the texts that reveal the process of remembering and writing will be analyzed. Finally, this paper will consider the narrative perspective in both novels through which the limits and the possibilities of the voice of the I come to the fore.

Key words

Memory – narration – Laura Alcoba – Patricio Pron.

“¿Cómo narrar los hechos reales?”. Esta interrogante parece clave en el panorama de la literatura argentina sobre la última dictadura (1976-1983). Una y otra vez se ponen en ficción varias perspectivas en torno a esta época trágica: “¿Qué historia es ésta?” y, además, ¿cómo se puede narrarla? (Gramuglio 10).

En la obra crítica, se suelen distinguir algunas etapas importantes en la literatura argentina en las que se reflexiona sobre la última dictadura.² A partir de los años ‘80, se

¹ MA, Master of Arts (Bachelor en Estudios Hispánicos y Research Master en Estudios Literarios). Radboud Universidad de Nijmegen (Países Bajos). Contacto: marileenlahaije@gmail.com

² Véase por ejemplo “Los relatos sobre el pasado reciente en Argentina: una política de la memoria” (2001) de María Sonderéguer, *Tiempo presente* (2005) de Beatriz Sarlo, “Seguimos girando en la órbita de los años

produjeron narrativas de carácter elíptico, críptico y alegórico como en las obras *Nadie, nada, nunca* (1980) de Juan José Saer, *Respiración artificial* (1980) de Ricardo Piglia y *La vida entera* (1981) de Juan Martini (De Diego).³ A mediados de los años '90, empezaron a incorporarse nuevas perspectivas sobre el pasado reciente, como la del cómplice en *Villa* (1995) de Luis Gusmán y en *Dos veces junio* (2002) de Martín Kohan.

En las últimas décadas, se ha introducido una nueva perspectiva en el ámbito de la literatura argentina sobre la dictadura, representada por los hijos de militantes y desaparecidos. Sin ir más lejos, en *La casa de los conejos* (2008) de Laura Alcoba y *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia* (2011) de Patricio Pron, se reflexiona sobre la historia de la última dictadura argentina desde la posición del hijo, ficcionalizando las experiencias personales vinculadas con ella. En un intento de recomponer la historia familiar desde la infancia en la Argentina hasta la situación actual en Europa, se despliega un relato en el que datos autobiográficos e históricos se yuxtaponen con elementos (auto)ficcionales.

El presente trabajo discutirá algunos aspectos centrales, textualizados en *La casa de los conejos* y *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia*: la memoria, la narración y la escritura. Después de una breve introducción a la perspectiva teórica que se adopta en el análisis, se indagará en el proceso de recordar, narrar y escribir la historia familiar, expresado de distintos modos en las dos novelas. Por un lado, se analizará la trama de los textos que se despliega a partir de una ausencia. Además, se examinarán algunos elementos de la estructura de los textos que dejan entrever el proceso de memoria y escritura. Por último, se indagará en la perspectiva narrativa en las dos novelas a partir de la cual se ponen en escena los límites y las posibilidades de la voz del yo.

I. Memoria, narración y subjetividad

En las últimas décadas, la literatura (y la cultura en general) ha experimentado una transformación significativa, caracterizada por el llamado “giro subjetivo” y, de forma paralela, por el auge de una serie de narraciones de dimensión “intensamente subjetiva” como memorias, historias de vida y testimonios: Si ya no es posible creer en una verdad única, han surgido, frente a esto, verdades subjetivas (Sarlo 49-51). Uno de los aspectos clave en este giro subjetivo es la fuerte tendencia académica y crítica en torno del sujeto, el lenguaje, la memoria, la narración y la noción de experiencia (Arfuch 2013: 95).

El pensamiento filosófico de Paul Ricoeur ofrece una serie de pautas para reflexionar sobre estos elementos y, más específicamente, la historia, la memoria, la narración y la identidad. En su obra *La mémoire, l'histoire, l'oubli* (2000), Ricoeur discute las dificultades de la “operación historiográfica” en la que se intenta indagar en el pasado desde el presente a través de sus huellas, refutando cada pretensión de conocimiento definitivo o absoluto (2004: 136). Como señala el filósofo francés, las capacidades de la memoria son limitadas y los relatos “históricos” no pueden ser sino parciales, incapaces de

'70” (2010) de Alan Pauls, “Representaciones del pasado reciente” (2011) de Santiago Allende y Gustavo Quiroga, “Narrativas de la memoria: apuntes a un mapa literario a treinta y cinco años del golpe” (2011) de Patricia Rotger y “Tierra de la memoria” (2012) de Carlos Gamerro. Los críticos distinguen tres o cuatro etapas clave en la literatura sobre la dictadura.

³ Cabe destacar que en los textos literarios de la época también hay denuncia acerca de los crímenes cometidos durante la dictadura como en *Recuerdo de la muerte* (1984) de Miguel Bonasso (Gramuglio 10).

representar el pasado tal y como fue (Ricoeur 2004: 136). Además, la operación historiográfica –como la propia memoria– está siempre ligada al olvido: ciertos aspectos del pasado se han eclipsado irremediablemente y se revelan irrecuperables por la memoria (Ricoeur 2004: 412).

Otro aspecto clave de la filosofía de Ricoeur son sus reflexiones sobre la narración, la identidad y el tiempo. En su obra *Soi-même comme un autre* (1990), se discute la famosa tesis ricoeuriana: la identidad personal siempre implica una identidad narrativa (Ricoeur 1992: 15). El filósofo francés subraya el carácter particular de la modalidad narrativa para dar sentido al complejo tiempo histórico: Las narrativas son capaces de reunir elementos dispersos y discordantes en una trama coherente y temporalmente ordenada (Ricoeur 1992). Una vez tramados, estos aspectos obtienen una apariencia de necesidad –o, por lo menos, de probabilidad– ya que forman parte de un conjunto comprensible y legible. De la misma forma, uno da sentido a su propia identidad a través de la narración de su propia historia de vida (Ricoeur 1992: 136). Es más, cada identidad individual se entrelaza con otras en la narrativa, generando un conjunto de relatos individuales y colectivos (Ricoeur 2005: 104).

Estas reflexiones de Ricoeur acerca de la memoria y la historia, por un lado, y la identidad narrativa, por otro lado, servirán como base teórica en el análisis del proceso de recordar, narrar y escribir la historia familiar, textualizado de distintas formas en *La casa de los conejos* y *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia*.

II. Escribir a partir de una ausencia

En *El espíritu...*, la figura del desaparecido ocupa una posición prominente en la narración que se constituye por dos búsquedas paralelas: “Había una simetría y era una de acuerdo a la cual yo estaba buscando a mi padre y mi padre estaba testimoniando la búsqueda de otra persona, de una persona a la que él tal vez había conocido y que había desaparecido” (Pron 60). Regresado a su país natal, la Argentina, cuando su padre cae enfermo, el protagonista-narrador empieza a averiguar quién era y es su progenitor. Asumiendo el papel del “detective” de su padre (Pron 184), se entera del hecho de que, antes de padecer una enfermedad, su padre también estaba buscando a alguien: un hombre desaparecido en el año 2008. Esta búsqueda, por su parte, está motivada por la desaparición de la hermana del hombre, desaparecida en el año 1976, como concluye el narrador después de sus pesquisas en la carpeta de su padre.

Esa carpeta que incluye los artículos periodísticos del caso “Burdisso” –el apellido del hombre desaparecido, Alberto José Burdisso, así como de su hermana, Alicia Raquel Burdisso– presenta para el narrador una especie de “rompecabezas”, cuyas piezas “móviles” deberían recomponerse en “un tablero mayor que era la memoria y era el mundo” (Pron 129). Siendo el detective de su padre, el narrador realiza una operación historiográfica, explicitando así su posición particular como hijo que, a pesar de sus recuerdos fragmentarios del pasado reciente y su historia familiar, “sí pued[e] intentar poner orden en su historia, restituir el significado que los acontecimientos más o menos pueriles de la vida y su acumulación parecen haberle arrebatado, luego proteger esa historia y perpetuarla en la memoria” (Pron 12).

El motivo del accidente automovilístico que se menciona al principio y al final de la novela (otra de las simetrías que la constituye) se refiere de modo metafórico a esta tarea historiográfica, realizada por el narrador a partir de una ausencia. Al inicio de la historia, el

narrador comenta que “algo” les había sucedido a sus padres, sus hermanos y él, un antecedente “común” que les reuniría, un accidente automovilístico: “A nuestras espaldas había un coche volcado en la cuneta de un camino rural y manchas de sangre en los asientos y en los pastos, pero ninguno de nosotros quería darse la vuelta y mirar a sus espaldas” (Pron 18). A lo largo de la historia, el narrador recurre al imaginario en torno al accidente, refiriéndose a la operación historiográfica, de “mirar a sus espaldas”. Al principio, habla de su falta de comprensión de la historia familiar, así como de la necesidad de olvidarla durante su estadía en Alemania –“dejarlo todo atrás de alguna forma” (Pron14)–, comparando su estado mental de amnesia con una persona que “acepta las mutilaciones que le ha infligido un accidente automovilístico del que nada recuerda” (Pron 17). Avanzando en sus pesquisas, el narrador empieza a asumir el papel del hijo que se da la vuelta y mira a sus espaldas, recordándose de “un accidente del que hasta entonces [él] no había podido o no había querido recordar nada” (Pron 180).

Ese “algo” que les había ocurrido se vincula, de forma directa, con el hecho de que el narrador nunca ha podido saber “qué era una casa y qué era una familia incluso cuando todo parecía indicar que había tenido ambas cosas” (Pron 180). Ésta es otra de las imágenes recurrentes en la novela: la “familia a la intemperie” (Pron 17). Reflexionando sobre la infancia, se recurre a la imagen de la “caja de juguetes” que le había pedido a su madre y que no contenía la figura del padre, “como representación de una familia –puesto que eso era–, incompleta [...]; una vez más, una familia a la intemperie” (Pron 16-17). Mirando a sus espaldas, el narrador se da cuenta del hecho de que su percepción de la casa familiar ha cambiado, haciendo una especie de “inventario” de todos los objetos que encuentra en la casa “para ya no olvidár[s]elo”; una lista que también termina siendo “incompleta” (Pron 34, 46). La idea de la casa incompleta, la imagen del accidente automovilístico y el motivo de las búsquedas paralelas se incluyen en la trama de la novela que se despliega a partir de una ausencia (o, mejor dicho, una serie de ausencias), constituyendo la base de la operación historiográfica.

Analizando la novela de Laura Alcoba, podrían observarse semejantes motivos, relacionados con el tema central de la ausencia, refiriéndose de modo metafórico a las experiencias personales en una casa “a la intemperie”. En este caso, se trata de la llamada casa de los conejos, uno de los centros de resistencia en La Plata durante la última dictadura argentina en la que vive “una nena de siete años” (la protagonista-narradora) con su madre y otros miembros de la organización de la izquierda peronista, Montoneros (Alcoba 50). Como afirma Gilda Waldman en su artículo “Imaginaciones autobiográficas”, *La casa...* se construye “como un álbum desde la pérdida, desde la ausencia” (110), refiriéndose particularmente al género autobiográfico y sus características como el juego entre “presencia y ausencia: lo que muestra, lo que calla, lo que insinúa” (Arfuch 2007: 150). Podría añadirse que el motivo de la ausencia no sólo remite al estatus genérico del texto, sino que también juega un rol importante en el desarrollo de la trama de la novela.

Al principio de la novela, se describe un accidente automovilístico que había tenido la niña con sus padres: “el auto que venía por la calle transversal siguió sin detenerse. El choque fue muy violento, y mi cabeza la primera en lanzarse contra el parabrisas” (Alcoba 23). Lo más importante es que la familia no se detiene para evitar que la policía venga a ver qué ha pasado, puesto que en su casa se guardan las armas secretas, los padres todavía no han recibido sus documentos falsos y, encima, el auto ha sido robado (Alcoba 23). Después de haber abandonado el auto, se pierden por las calles transversales, “sin mirar una sola vez

atrás” (Alcoba 23). Este antecedente remite, indirectamente,⁴ al prólogo de la novela en el que la narradora adulta reflexiona sobre su decisión de empezar a hablar sobre “toda aquella locura argentina”, después de haber dejado pasar “tanto tiempo” sin contarla, sin mirar atrás (Alcoba 14, 13).

En “este esfuerzo de memoria” (Alcoba 14), el tema de la casa incompleta, o la casa “a la intemperie”, ocupa una posición importante. Al inicio de la historia, la niña describe su sueño de tener una casa normal: “Una casa como ésas que se ven en los libros para niños. Una casa como aquéllas, también, que yo me paso el día dibujando, con un enorme sol muy amarillo encima y un macizo de flores junto a la puerta de entrada” (Alcoba 16). Cuando la familia se muda a la casa en la Plaza Moreno que, efectivamente, tiene un jardín y tejas rojas, su madre concluye que ahora se ha cumplido su sueño. No obstante, la imagen de la casa de tejas rojas, en realidad, sólo era una forma de hablar para referirse a un deseo más profundo de la niña: “lo que yo quería era la vida que se lleva ahí dentro. Padres que vuelven del trabajo a cenar, al caer la tarde” (Alcoba 16). Se reflexiona sobre esta especie de malentendido entre la madre y la niña, preguntándose si aquella realmente le ha entendido mal o si, en cambio, “ella se obliga a creer que mi único sueño, el mío, está hecho de jardín y color rojo” (Alcoba 16). Esta imagen de la casa incompleta se repite en otra escena clave de la novela en la que la niña habla de su “muñeca del reencuentro” (Alcoba 35). Cada vez que se reencuentra con sus padres después de una larga ausencia – léase: después de su estadía en la cárcel, como la niña misma ha entendido “muy bien”– ella tiene “derecho a una muñeca” (Alcoba 35). Es decir, se intenta rellenar el vacío que ha provocado la larga ausencia de sus padres con una muñeca a cuya mano la niña se aferra fuertemente, para no perderla (Alcoba 35).

Aparte de estas imágenes que se vinculan directa o indirectamente con el motivo de la ausencia, puede destacarse otro dato clave que se comenta en la novela y que se relaciona con la figura del desaparecido. Se trata de la mención de Clara Anahí, bebé durante el ataque de la casa de los conejos el 25 de noviembre de 1976, que posiblemente haya sido expropiada por los militares: “Clara Anahí vive en alguna parte. Ella lleva sin duda otro nombre. Ignora probablemente quiénes fueron sus padres y cómo es que murieron” (Alcoba 101). Este dato clave que permite una lectura más allá del espacio textual del libro –es decir, hacia el contexto social de la Argentina actual y la búsqueda incesante de los nietos– remite a “otro agujero imposible de negar”, una ausencia trágica a propósito y a partir de la cual se despliega la operación historiográfica en la novela (Alcoba 92).

III. Un álbum incompleto

Resulta relevante pasar al nivel de la estructura de las dos novelas. En *El espíritu...* se reflexiona sobre el proceso de recordar, narrar y escribir la historia familiar desde la posición del hijo. Reconstruyendo ese “puñado de datos insignificantes” (Pron 19), dejado por su padre, el narrador habla de su tarea como hijo, de la imposibilidad de imitar a sus padres y “de ofrecerle[s] un logro que estuviera a la altura de los suyos” (Pron 133). En varios fragmentos reflexiona sobre cómo narrar la historia de su padre y la suya: ¿Cómo contar la historia de “todos nosotros sin conocer en profundidad los hechos?” (Pron 145). Ésta es una de las interrogantes clave que subyace al esfuerzo de memoria y narración del

⁴ No se explicita la conexión como en *El espíritu...*

narrador. La cuestión de la estructura del texto ocupa una posición importante en estos comentarios auto-reflexivos. Como dice Paul Ricoeur, las capacidades de la memoria son limitadas y los relatos “históricos” no pueden ser sino parciales y fragmentarios (2004: 136). Es justamente esta noción fragmentaria que se ejemplifica en el relato del narrador de *El espíritu...*, caracterizado por “decenas de cabos sueltos” y avanzando “a trompicones” (Pron 145).

Como comenta Blanca Fernández García en su artículo “Los hijos, detectives de los padres”, una de las características de la literatura que la distinguen de la historia es el hecho de que, a menudo, “se prefiere una exposición de materiales, a veces inconexos, yuxtapuestos a distintos niveles” (264). Esta “particular representación” (Fernández García 264) caracterizada por la yuxtaposición de materiales a menudo inconexos, puede verse reflejada en la propia estructura de la novela de Pron. “A la manera de un carrusel cuyo conductor se hubiera vuelto loco o fuese un sádico” (Pron 146), se yuxtaponen fragmentos disímiles en un listado incompleto (Pron 46-49), se saltan números de capítulos (Pron 13-14), se completan los datos incompletos, mencionados en un capítulo anterior (Pron 166-168), con notas añadidas en otro capítulo (Pron 170-173). Podría decirse que en esta estructura particular se manifiesta también el funcionamiento de la memoria del narrador mismo con “todas palabras de las palabras cruzadas de una cabeza que se niega a funcionar” (Pron 28).

Por otra parte, en los comentarios meta-literarios se pone de relieve el carácter insuficiente de cualquier sistema genérico y sus “artificios” para contar una historia tan personal e íntima como la del espíritu de sus padres (Pron 143). Como argumenta Fernández García a propósito de *El espíritu...*, “[e]scribir sobre la dictadura le exigía una forma más directa” (266). Asimismo, contar la historia de los padres a partir del molde del género policíaco sería “traicionar sus intenciones y sus luchas”, puesto que en los relatos policíacos suelen solucionarse los crímenes que “permanecen encerrados entre las cubiertas de un libro”, transmitiendo la idea de que “el mundo de fuera del libro se orienta por los mismos principios de justicia de la obra narrada y no debe ser cuestionado” (Pron 143-144).

Retomando la interrogante central, ¿cómo contar la historia del “espíritu” de los padres? (Pron 186), la novela misma parece dar algunas pistas: “Breve, hecha de fragmentos, [...] a través de una narrativa que adquiriese la forma de un enorme friso o la apariencia de una historia personal e íntima que evitase la tentación de contarlo todo, una pieza de un puzzle inacabado” (Pron 143).

Esta noción fragmentaria se ejemplifica también, de alguna forma, en la narrativa de *La casa...*, que se constituye por 18 capítulos con breves fragmentos entrelazados. Como arguye Gilda Waldman, el relato se compone por una serie de “capítulos-fragmentos muy pequeños, que parecen como instantáneas de un álbum de fotos”, caracterizado por “escenas borrosas” (110). Efectivamente, a través de una serie de breves fragmentos se relatan distintos episodios en la vida de la niña en la casa de los conejos, como si se tratara de una especie de álbum de fotos. No obstante, parece que a esta serie de escenas “casi inconexas” (Waldman 110) subyace cierta estructura. Como señala Karen Saban en su artículo “Inflexiones literarias en la materia del tiempo”, *La casa...* se estructura a partir del principio del “clásico desdoblamiento de sujeto y objeto del narrador de primera persona” (2). En esta estructura doble, la narradora adulta, al nivel macro, reflexiona sobre el pasado

desde el presente, mientras que la perspectiva infantil, al nivel micro, aporta cierta “inmediatez episódica” (Saban 2).⁵

Los “capítulos-fragmentos” que constituyen el microrrelato también parecen estar tramados de alguna forma. A medida que se desarrolle la historia, las descripciones de la niña se vuelven cada vez más sombrías. Por ejemplo, en la escena de la primera visita a la cárcel para ver a su padre, la niña comenta que se trata de “un día hermosísimo” y habla de su “debut como visitantes” que asisten por primera vez a “algún tipo de conmemoración” (Alcoba 27-28). Su segunda visita a la cárcel, que implica más riesgo y, por ende, más medidas de seguridad, se describe de una manera mucho menos alegre. De hecho, la niña termina vomitando en la oreja de su padre por el miedo que tiene (Alcoba 92). Parece que el “libro de luz” (Alcoba 32) que la niña crea, frunciendo los párpados, se vuelve cada vez más sombrío. Su ambiente está dominado por el miedo que se halla “en todas partes” (Alcoba 111). Ya al inicio de la novela, la niña parece predecir esta atmósfera cada vez más agobiante, diciendo que “[d]esde ahora, lo sé, la luz no estará de mi lado” (Alcoba 33).

En contraste con la estructura fragmentaria de *El espíritu...*, caracterizada por la yuxtaposición de piezas disímiles y “móviles” (Pron 129), la narrativa de *La casa...* parece presentar un conjunto más consistente con una trama considerablemente coherente. Podría decirse que la novela de Patricio Pron deja entrever el proceso que antecede a la estructuración de los elementos dispersos en una trama, mientras que *La casa...* presenta un relato con sus elementos que, una vez tramados, forman parte de una composición narrativa más ordenada.

IV. El yo es otro

Por último, se indagará en la perspectiva narrativa en las dos novelas a partir de la cual se revelan los límites y las posibilidades de la voz del yo.⁶ Ya desde el inicio de *El espíritu...*, el narrador se presenta como una persona casi sin memoria –o, como un “testigo amnésico” (Fernández García 265)– por el consumo de “ciertas drogas” durante su estancia en Alemania (Pron 11). De hecho, el narrador revela los efectos secundarios de las pastillas

⁵ En el siguiente apartado, se indagará en el carácter doble de la narración, discutiendo la perspectiva narrativa del yo en la novela de Laura Alcoba.

⁶ En ambas obras, se trata de una voz del yo que no se deja clasificar por los criterios tradicionales de la autobiografía ni de la novela, sino que se inscribe en el espacio autoficcional, en la encrucijada de lo autobiográfico y novelesco. Se trata de un relato ficcional con una apariencia autobiográfica, confirmada por la identificación nominal entre la tríada: autor, narrador y personaje (Alberca). Tanto en *La casa...* como en *El espíritu...* se cumple con dicha identificación nominal, ya que en ambas obras el nombre del autor aparece explícitamente dentro del texto. Además, se incluyen comentarios textuales y paratextuales que generan ciertas claves receptivas singulares, creando un pacto de lectura ambiguo. En el presente trabajo, se considerará un procedimiento clave de las escrituras del yo (sean autobiográficas, autofccionales u otra variante de lo autobiográfico): el narrarse como otro. Se trata de una estrategia narrativa por la que el sujeto de la enunciación se coloca a sí mismo como otro y narra su experiencia desde esta perspectiva. En este desdoblamiento, se pone de relieve una característica central de lo autobiográfico, es decir, la escisión entre el yo que narra (la identidad narradora o el sujeto de la narración) y el yo sobre el cual se narra (la identidad narrada o el objeto de la narración) (Cohn 146). Si bien en la autobiografía y sus variantes ficcionales son nominalmente el mismo sujeto, son también, al fin, diferentes. Tanto en *La casa...* como en *El espíritu...*, aún cuando no se encuadren estrictamente en el género de la autobiografía (se parte, en principio, de que los textos son novelas), se emplean procedimientos del género en el proceso de la memoria, la narración y la escritura.

que toma como antídoto contra el miedo y la depresión, como la “amnesia”, la “alternación de la percepción de la realidad” y la “confusión mental”, concluyendo que ver a un chico vestido en una camiseta con “una imagen deformada de su propio pasado sobre la tripa es lo menos grave que puede sucederte cuando te metes cosas así” (Pron 25-26). En varias ocasiones, el narrador problematiza su propio relato, poniendo en tela de juicio sus capacidades de percepción, hasta tal punto que se borran los límites de distinción entre realidad e invención:

Como quiera que sea, aquel encuentro, que ocurrió realmente y que, por tanto, fue verdadero, puede leerse aquí sencillamente como una invención, como algo falso, puesto que, en aquellos momentos yo estaba lo suficientemente confundido, y tan claramente preocupado, que podía y puedo desconfiar de mis sentidos (Pron 26).

De la misma forma, él desconfía de sus propios recuerdos, preguntándose si provienen de la realidad o de su imaginación: “En ese momento no pude recordar si mi padre me había contado la historia o si ésta era inventada, una extrapolación de un símil imaginario” (Pron 82).

Por otra parte, en algunas ocasiones parece que la voz del narrador se desdobra, observándose a sí mismo como si fuera otro: “como si yo fuera mi propio fantasma, puesto que ser un fantasma no es más que ser uno mismo hecho otro” (Pron 50). Es decir, el narrador reflexiona sobre sus propios pensamientos, paseando por la ciudad –de la que había formado parte alguna vez (Pron 50)– y mirándose a sí mismo como otro: “Era una voz desconocida al tiempo que familiar porque era mi propia voz, o la voz de alguien que yo iba a ser” (Pron 50). Otra vez, se pone en tela de juicio la fiabilidad de esta voz desconocida a la vez que familiar que “tantas veces en el pasado” había contado “una mentira piadosa”, intensificando el carácter ambiguo del relato del narrador (Pron 51).

No obstante, él argumenta que su historia (a pesar de ser ambigua e incompleta, constituirse por agujeros y estar hecha de fragmentos) tiene derecho a la existencia: “Aunque la historia tal como la conozco sea incorrecta o falsa, su derecho a la existencia está garantizado por el hecho de que también es mi historia” (Pron 190). Siguiendo a Paul Ricoeur, la identidad personal siempre implica una identidad narrativa (1992: 15). De forma parecida, el relato del narrador de *El espíritu...*, sea incompleto y fragmentario, testimonia la búsqueda de la identidad del padre y también de sí mismo: “si la niebla que eran las pastillas se disipara por un momento para que yo pudiera saber quién era” (Pron 39). Este testimonio del hijo, por su parte, serviría como base de un diálogo, incitando a los padres, “para que ellos digan las palabras que sus hijos nunca hemos escuchado pero que necesitamos desentrañar para que su legado no resulte incompleto” (Pron 190). Parece que la historia del hijo se constituye por una serie de voces que se entrelazan y que remiten no sólo a sus experiencias individuales sino también a la memoria colectiva: “Mi padre había comenzado a buscar a su amiga perdida y yo, sin quererlo, había empezado también poco después a buscar a mi padre y ése era un destino argentino” (Pron 184).

El narrador, como “autor y lector” (Pron 144), textualiza el proceso de memoria, narración y escritura de su historia familiar, interpelando al lector para que comience su propia operación historiográfica, indagando en el pasado reciente e iniciando sus pesquisas “acerca de un tiempo que no parecía haber acabado para algunos de nosotros” (Pron 185). De esta forma, se ponen en escena distintos niveles del acto historiográfico en el que se emplea la modalidad narrativa para dar sentido al complejo tiempo histórico: Por un lado,

la carpeta del padre testimonia su búsqueda de una persona desaparecida (dos, mejor dicho) a través de la recolección de los artículos periodísticos –“era un periodista y por lo tanto prestaba mucho más atención a la verdad que yo” (Pron 144)–; por otro lado, el narrador actualiza la historia de su padre y la suya, intentando recomponer los diferentes fragmentos del pasado en un conjunto coherente e, inevitablemente, terminando por presentar un relato fragmentario e incompleto; y, por último, el lector mismo necesita interpretar dicha narrativa incompleta para otorgarle sentido, “buscar las piezas contiguas y después continuar buscando piezas hasta desentrañar la imagen” (Pron 143).

En *La casa...*, pueden observarse otras estrategias narrativas a partir de las cuales se ponen en escena los límites y las posibilidades de la perspectiva del yo. Ya desde el inicio, se revela el carácter doble de la voz narrativa, poniendo de relieve la dualidad temporal de la narración (el tiempo vivido o de la experiencia y el tiempo de la escritura): la narradora adulta, al nivel macro, reflexiona sobre su infancia que se describe en el microrrelato “desde la altura de la niña que fui” (Alcoba 14). En el epígrafe, se destaca este desdoblamiento o escisión del yo, a partir de la cita de Gérard de Nerval –“Un recuerdo, amigo mío, sólo vivimos antes o después” (Alcoba 11)– indicando la “fisura” entre un antes y un después a partir de la cual se organiza el relato (Cobas Carral 3). Como argumenta Karen Saban, las dos perspectivas narrativas tienen una función distinta: Mientras que la voz infantil sirve para subrayar cierta “inmediatez episódica”, la narradora adulta ofrece un relato “reflexivo”, creando “distancia respecto del registro intimista” (2).

Parece interesante indagar en la perspectiva de la niña y la supuesta “autenticidad del recuerdo” que expresa su voz, creando un “efecto de verosimilitud” (Saban 2). Efectivamente, los episodios de la vida que se describen desde la altura de la niña de siete años generan una idea de inmediatez, autenticidad y verosimilitud. Por ejemplo, durante las visitas a la cárcel, la niña describe con gran nitidez ciertos detalles que observa, como los “dos dientes delanteros, más precisamente en el maxilar superior” que le faltan a uno de los hombres que está en la cárcel (Alcoba 92). Como comenta Saban también, los detalles descritos desde la perspectiva infantil, desde abajo, “cobran dimensiones inusitadas y se le vienen encima a la protagonista” (3).

Asimismo, en este microrrelato se pone de relieve la cercanía de la violencia en la vida diaria de la niña que, de alguna forma, se le viene literalmente encima a ella: “Hoy es el día en que se limpian las armas. Yo trato de encontrar un pequeño sitio limpio en la mesa atestada de hisopos y cepillos empapados en aceite. No quiero ensuciar mi rodaja de pan untada con dulce de leche” (Alcoba 86). De este modo, se ponen en tensión dos mundos conflictivos, manifiestos en las actividades cotidianas de la niña. Es decir, al describir el ambiente violento en la casa de los conejos mediante su perspectiva “intimista”, se crea una situación narrativa, caracterizada por la tensión entre una atmósfera extremadamente violenta y la inmediatez de la voz infantil.

No obstante, podría añadirse que dicha inmediatez creada por la perspectiva de la niña se problematiza en varias ocasiones en las que se pone en tela de juicio la fiabilidad de su relato. No sólo la voz adulta asume esta función, creando “distancia respecto del registro intimista” (Saban 2), sino que también desde la perspectiva infantil misma se hace evidente este distanciamiento. A pesar del hecho de que la niña intenta estar a la altura de los militantes adultos –hasta fingir que entiende sus chistes, “ansiosa de que recuerden que estoy aquí, de hacerles entender que entendí el chiste” (Alcoba 39)–, a menudo se da cuenta del hecho de que “decididamente, yo no estoy a la altura” (Alcoba 103).

Sin ir más lejos, después de haber descrito los hechos ocurridos antes de la llegada a la cárcel (la segunda visita), con los detalles inmediatos que experimenta la niña, ella reflexiona sobre el ambiente agobiante, dominado por las respuestas reprimidas (“sería mejor, claro, que nadie preguntara nada”) y la inseguridad: “No sé. En fin, es una más de las tantas cosas de las que no estoy segura” (Alcoba 103). De esta forma, se pone en duda lo antes narrado y se toma distancia de la inmediatez descrita, indicando que siempre implica un grado considerable de inseguridad. Esta atmósfera predominante de inseguridad se radicaliza hasta tal punto que el miedo se vuelve una obsesión en la vida de la niña, temiendo volverse loca: “Yo estoy obsesionada por el miedo de volverme idiota, como la Presidenta, que al final ya no comprendía nada verdaderamente” (Alcoba 115). Así, se crea, dentro del relato de la niña, un espacio de reflexión y distanciamiento, revelando el grado de inseguridad que supone su perspectiva inmediata.

La narración de la voz adulta al nivel macro, por su parte, parece formar la base de la operación historiográfica, realizada desde el presente a través de los fragmentos episódicos de la historia infantil. Se trata de un “esfuerzo de memoria” (Alcoba 14) que sirve no sólo para recordar y rememorar a los muertos, sino también para “olvidar un poco” toda esa época dominada por el miedo (Alcoba 14). Así, se ilustra la idea de que la memoria está siempre ligada al olvido, no sólo por necesidad –ya que ciertos aspectos del pasado se revelan irrecuperables por la memoria– sino también por voluntad propia. La idea del yo como otro juega un rol importante en esta operación historiográfica. Como dice Ricoeur, “aprender a narrar significa también aprender a narrarse como otro”, transformando “un punto de partida en perspectiva” y empezando a narrar (Ricoeur, citado por Saban 3). El discurso de la voz adulta permite a la narradora crear un ámbito de distancia y reflexión sobre el pasado desde el presente y narrarse a sí misma, “la niña que fui” (Alcoba 14), como otro.

V. Inconclusión

En la escritura a partir de una ausencia (o, mejor dicho, una serie de ausencias) vuelve a textualizarse la figura del desaparecido: Clara Anahí, cuya ausencia se presenta en *La casa de los conejos* como “otro agujero imposible de negar” (Alcoba 92) y las búsquedas paralelas de personas desaparecidas, lo cual se considera en *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia* el “destino argentino” (Pron 184). Esta ausencia central constituye la base de la operación historiográfica en la que se indaga en el pasado desde el presente a través de sus huellas. En ambas novelas, la estructura parece dejar entrever el proceso mismo de memoria y escritura, resultando en un relato fragmentario e incompleto (en *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia*) y un “libro de luz” cada vez más sombrío (en *La casa de los conejos*). Por último, la perspectiva narrativa pone en escena los límites y las posibilidades de la voz del yo. Por un lado, se problematiza el propio discurso de los narradores desde la perspectiva de un “testigo amnésico” en *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia* y una niña obsesionada por el miedo en *La casa de los conejos*. Por otro lado, se realiza un proceso de narrarse a sí mismo como otro, poniendo en perspectiva(s) “un punto final” y, así, posibilitando que se abra un espacio de memoria y relectura del pasado reciente, no sólo para poder volver a recordar sino también para poder “olvidar un poco”.

Referencias bibliográficas

- Alberca, M. (2007). *El pacto ambiguo: de la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.
- Alcoba, L. (2008). *La casa de los conejos*. Barcelona: Edhasa.
- Arfuch, L. (2007). *Crítica cultural entre política y poética*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina.
- Arfuch, L. (2013). *Memoria y autobiografía: Exploraciones en los límites*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina.
- Cobas Carral, A. (2012). "Memoria, temporalidades y voces narrativas en *La casa de los conejos* de Laura Alcoba". En: *Revista afuera*, 12: <http://www.revistaafuera.com/articulo.php?id=33&nro=8> (1-10-2014).
- Cohn, D. (1978). *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton: Princeton University Press.
- De Diego, J.L. (2009). "Memoria e imaginario; novela y Dictadura". En: *Sociohistórica*, 21, 171-185.
- Fernández García, B. (2013). "Los hijos, detectives de los padres: Patricio Pron y el caso de la dictadura en Argentina". En: Javier Sánchez Zapatero & Alex Martín Escribà (ed.). *Historia, memoria y sociedad en el género negro: literatura, cine, televisión y cómic*. Coruña: S.L.: Torculo Ediciones, 263-269.
- Forné, A. (2010). "La memoria insatisfecha en *La casa de los conejos* de Laura Alcoba". En: *El hilo de la fábula*, 10, 65-74.
- Gramuglio, M. T. (2002). "Políticas del decir y formas de la ficción. Novelas de la dictadura militar". En: *Punto de vista*, 74, 9-14.
- Pron, P. (2011). *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia*. Barcelona: Literatura Mondadori.
- Ricoeur, P. (1992). *Oneself as another*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Ricoeur, P. (2004). *Memory, History, Forgetting*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Ricoeur, P. (2005). *The Course of Recognition*. Cambridge: Harvard University Press.
- Saban, K. (2011). "Inflexiones literarias en la materia del tiempo: Dos novelas argentinas sobre escritura y memoria". *Orbis Tertius: revista de teoría y crítica literaria*, 16-17. http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/10709/Documento_completo.pdf?sequence=1 (1-10-2014).
- Sarlo, B. (2005). *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina.
- Waldman, G. (2010). "Imaginaciones autobiográficas. Voces, tiempos y espejos en dos autobiografías de mujeres". *Acta Sociológica*, 53, 99-121.