

**SUJETOS CULTURALES EN DISPUTA
EN *MANÈGES / LA CASA DE LOS CONEJOS*
DE LAURA ALCOBA**

**CULTURAL SUBJECTS IN CONFLICT
IN LAURA ALCOBA'S
*MANÈGES /LA CASA DE LOS CONEJOS***

Karen GENSCHOW
Universidad de Frankfurt, Alemania
genschow@em.uni-frankfurt.de

Palabras clave: sujeto cultural, ideologema, memoria, autoficción, Montoneros, Argentina

Resumen: El artículo analiza la novela autoficcional de Laura Alcoba (2007) mediante los conceptos de sujeto cultural e ideologema y constata la copresencia de dos sujetos culturales: 1) la generación de los padres, militantes de la organización armada Montoneros, y 2) la generación de los hijos que se vio afectada por la militancia de los progenitores. La novela es legible como un intento de confrontar el pasado marcado por un lenguaje y una ideología que se asumieron como “naturales”, pero hoy desaparecidos como consecuencia de la represión de la dictadura militar –y de encontrar una forma de enunciar tanto esa desaparición como una subjetividad propia.

Key words: cultural subject, ideologeme, memory, autofiction, Montoneros, Argentina

Abstract: The article analyzes the autofictional novel of Laura Alcoba (2007) through the concepts of cultural subject and ideologeme. It looks at the copresence of two cultural subjects: 1) the generation of the parents, participants of the armed organization Montoneros, and 2) the children, who were affected by the militancy of the parents. The novel is legible thus as an attempt to confront the past marked by a language and an ideology that were assumed as “natural”, but disappeared due to the repression of the military dictatorship – and to find a language to express both this disappearance and a subjectivity of her own.

Mots clés: sujet culturel, idéologème, mémoire, autofiction, Montoneros, Argentina

Résumé: L'article analyse le roman d'autofiction chez Laura Alcoba (2007) en s'appuyant sur les concepts de sujet culturel et d'idéologème. Il étudie la coprésence de deux sujets culturels : 1) celui de la génération des parents, activistes de l'organisation armée Montoneros et 2) celui des enfants touchés spécifiquement par le militantisme de leurs parents. On peut alors lire le roman comme une tentative de confronter son propre passé marqué par un langage et une idéologie pensés comme «naturels» mais aujourd'hui disparus, à la suite de la répression de la dictature – et de trouver une langue pour parler de cette disparition aussi comme d'articuler une subjectivité à elle.

1. *LA CASA DE LOS CONEJOS, UNA PEQUEÑA HISTORIA DE LA MILITANCIA MONTONERA*

La novela *Manèges* de Laura Alcoba (2007), traducida al español bajo el título *La casa de los conejos* (2008)¹ narra de forma episódica

¹ Se citará en lo sucesivo de la traducción al español (de la edición de 2014), por razones de una mayor legibilidad, salvo cuando haya alguna diferencia notoria entre original y traducción.

ca parte de la infancia de una hija de militantes montoneros en el contexto de la dictadura cívico-militar argentina y plantea diversas cuestiones relacionadas con la memoria, la subjetividad y la ideología. El carácter autobiográfico de la novela se explicita mediante los paratextos, como la dedicatoria y un relato marco, donde los recuerdos de infancia de la autora se describen como suprimidos durante mucho tiempo y recuperados sólo décadas después.

A los siete años, la narradora-personaje Laura vive durante unos meses en la clandestinidad junto a su madre en una casa que comparten con una pareja de militantes, bajo la constante amenaza de la Triple A (Alianza Argentina Anticomunista) y, después del golpe de estado, también del régimen militar. La «casa de los conejos» lleva ese nombre porque su tapadera es la cría y venta de estos animales; en ella funciona asimismo la imprenta de la prensa clandestina de Montoneros, en particular de su órgano oficial, *Evita Montonera*. La historia, si bien se desarrolla de forma cronológica, no se presenta como un «gran» relato sino como una serie de viñetas que reconstruyen, desde la perspectiva de la niña, lo que significó para ella vivir en ese lugar bajo las condiciones de clandestinidad. Cuando la situación se torna demasiado peligrosa, ella y su madre abandonan la Argentina y, gracias a los contactos del abuelo, emigran a Francia, donde Laura Alcoba vive hasta el presente –lo que explica también la redacción y primera publicación de la novela en francés. Tiempo después ella se entera de que los demás habitantes de la casa, que llevan por sobrenombre Cacho (Daniel) y Didí (Diana) fueron asesinados en un asalto a su hogar; su bebé, Clara Anahí, presumiblemente sobrevivió y fue criada por una familia adicta al régimen, pero como en el caso de tantos otros/as niños/as no hay ninguna certeza.

Desde la sociocrítica es posible detectar en esta narración, enunciada por la voz de una hija, la coexistencia de dos sujetos culturales

que se encuentran en un conflicto articulado de forma más o menos disimulada. La noción de sujeto cultural, acuñada por Edmond Cros, se define por cuatro instancias: «1. una instancia de discurso ocupada por Yo; 2. la emergencia y el funcionamiento de una subjetividad, 3. un sujeto colectivo, 4. un proceso de sumisión ideológica» (2003: 12). Según Cros, además, es la ideología la que «me interpela como sujeto, fórmula que equivale, de hecho, a plantear la cuestión del advenimiento del sujeto y de su alienación por un *ya aquí* ideológico, inscrito tanto en las prácticas sociales e institucionales como en el lenguaje» (Cros 2003: 12). Desde esta perspectiva, encontramos en la novela por un lado un sujeto cultural literalmente desaparecido: el sujeto militante guerrillero. Al mismo tiempo el ejercicio de memoria que se plasma en y mediante el texto no sólo remite a una época pasada, a un sujeto colectivo exterminado y una ideología desaparecida, sino que estos se configuran a la vez como este «ya aquí ideológico» reflejado tanto en las prácticas como en el lenguaje que ha marcado a la hija –y toda una generación de hijos–² que, por otro lado, se manifiesta como un *nuevo* sujeto cultural.

La narradora que se enuncia como *hija* se sitúa en el marco de un discurso social, político y jurídico actual, como sujeto emerge y accede al lenguaje y a la literatura tanto desde la herencia ideológica como desde el conflicto –tácito– con la generación de los padres y a la vez con y como voz propia. Esta tensión –que es constatada por Fernando Reati en su estudio de un corpus más amplio como una

² Como se ha mencionado también en otros estudios, *La casa de los conejos* se inscribe en una producción literaria y cinematográfica prolífica por parte de hijos de militantes políticos relacionados con su condición de "hijos", por ejemplo *Los topos* (Félix Bruzzone, 2008), *Diario de una princesa montonera* (Mariana Eva Pérez, 2012), *Los rubios* (Albertina Carri, 2003), *Papá Iván* (María Inés Roqué, 2003).

constante en los textos de hijos de militantes (2015)– se articula en dos voces que se superponen, la de la niña y la de adulta, y en diferentes ideologemas que se expresan de forma casi inconsciente y que están en constante disputa con los deseos de la niña como protagonista y narradora.

El análisis a continuación se basará en las nociones de sujeto cultural e ideología desarrollados por Cros, tomando en cuenta a la vez el carácter autoficcional y el discurso de la memoria que han sido analizados en otros estudios sobre este texto breve y compacto y tal vez ejemplar en la articulación de la voz de la generación de los hijos (Daona, 2013; Saban, 2011; Eser, 2016, entre otros). En este sentido el presente artículo se entiende como aporte al estudio de un corpus más extenso de relatos autofccionales –y tal vez no sólo argentinos–, cuyos autores/as comparten el hecho de ser hijos/as de padres desaparecidos y/o militantes que se configuran de esta forma como nuevo sujeto cultural.³ Se tomará en cuenta, además, el hecho de que el texto fue escrito originalmente para un público francés, y que la traducción incluye ciertas variaciones respecto del original.

2. CONSTRUCCIÓN AUTOFICCIONAL, MEMORIA / HISTORIA Y MEDIOS

La novela plantea desde el inicio la cuestión de su relación con la historia, la autobiografía y la memoria que desarrollará en su transcurso. Desde el subtítulo en el original francés se cuestiona su carácter representativo, al llamarse «Petite histoire argentine».

³ Casos de otros países son, por ejemplo, los documentales chilenos *Mi vida con Carlos* (Germán Berger Hertz, 2010) y *El edificio de los chilenos* (Macarena Aguiló, 2010).

El adjetivo *petite* remite al sujeto infantil que se (re)construye en la narración y alude al mismo tiempo al hecho de que narra un fragmento de la compleja y «grande» historia de un país (*Argentine*), presentado desde su perspectiva de testigo infantil –lo que apunta a un cambio de escala, un mecanismo altamente significativo en la novela, como se verá más adelante, y a la vez a una metáfora a la que recurre la microhistoria que en palabras de Giovanni Levi «es una reducción de escala de análisis usando el microscopio» (Levi, 1993: 19).

Desde una perspectiva transnacional, inherente a la novela ya en su escritura, es revelador que en la traducción al español no se haya preservado el subtítulo, lo cual podría formar parte de un dispositivo de traducción entendida como mediación no meramente lingüística, sino también cultural. A la vez, como analizan Debora Duarte dos Santos y Pablo Gasparini,⁴ la mediación está ya incluida en el mismo original, donde ciertas expresiones revelan que el libro se dirige a un público francés. Por esto el subtítulo incluye no sólo el adjetivo «pequeño» sino también el atributo geográfico «argentino», que provee el contexto que el lector del texto original precisa.

La traducción cultural inherente al texto se plasma, así, en la mirada a veces exotizante como se manifiesta por ejemplo en una de las viñetas en la que la narradora describe un viaje en colectivo para ir al colegio. Esta descripción se refiere a un fenómeno común

4 El estudio de estos investigadores se refiere sobre todo a uno de los episodios hacia el final de la novela, donde Laura es enviada a la panadería a comprar "tortitas negras", una masa típica de Argentina; en el original y la traducción española se utilizan las comillas, pero en ambos casos con efectos diferentes. Los dos estudiosos resaltan la figura del traductor (Leopoldo Brizuela) que opera no sólo como mediador entre dos lenguas sino también entre dos épocas.

en Argentina, la decoración del bus, sobre todo en la parte de adelante, con adornos que mezclan símbolos musicales, futboleros, religiosos y nacionalistas:

A su izquierda [del chofer], como en casi todos los colectivos, cuelga una foto de Carlitos Gardel, con su eterno pañuelo blanco al cuello y su sombrero ligeramente inclinado sobre los ojos. Más allá, una imagen de la Virgen de Luján [...]. Hay también calcomanías para advertir a los pasajeros que el chofer es «hincha» de Gimnasia y Esgrima de la Plata. [...] En cuanto a la franja autoadhesiva con los colores de la bandera argentina, en la parte superior del parabrisas, ésa sí es idéntica a la que pegan todos los colectiveros de la ciudad, ya sean de Estudiantes o incluso de Boca Juniors, el gran club de fútbol de Buenos Aires (Alcoba, 2014: 15-16.).

En la versión original la descripción enfatiza la frecuencia, revela así que no se trata de su primer viaje en bus (que sería una explicación de por qué la decoración llama su atención): «À gauche du conducteur il y a *aujourd'hui, comme presque toujours*, une photo de Carlitos Gardel» (Alcoba, 2007: 18). Parece plausible suponer que esa percepción un tanto exótica le pertenece a la narradora adulta y ya en parte «extranjera». Es decir, que ella misma al momento de recordar y escribir (luego de haber vivido treinta años en Francia, donde los buses tienen otro aspecto) no sólo se admira en retrospectiva sino que adopta también una perspectiva de mediadora frente a las/los lectoras/es francesas/es ante un fenómeno bastante cotidiano en Argentina. Puede afirmarse por tanto que en este momento (y otros más) se evidencia de manera implícita la escisión entre dos sujetos: la adulta, marcada por la experiencia de la «extranjería», y la niña

como instancia perceptora/focalizante. Los numerosos estudios de la novela subrayan en general y con acierto su carácter constructivo y autoficcional.⁵ El rasgo común a todo discurso autobiográfico, la escisión del «yo» en un sujeto de la enunciación y un sujeto del enunciado, mediados por una distancia temporal, se refuerza aquí entonces por una distancia geográfica y cultural que se expresa en esta «extranjería».

En relación al tiempo, la novela se construye sobre tres niveles, que abarcan en primer lugar el momento de la escritura, vagamente coincidente con el de la lectura; en segundo lugar, un viaje a Argentina realizado en el 2003, unos años antes de la escritura, que representa el momento de la recuperación de la memoria olvidada; y, tercero, los años vividos en la clandestinidad junto a su madre (entre los años 1975 y 1976), como una época fundamental en su biografía y como veremos también en la constitución de la protagonista como sujeto. El hecho de que haya una distancia temporal explícita entre el acto de recordar y el acto de escribir es otro indicio de que el texto va más allá de lo «testimonial» y de que hay un trabajo consciente de ficcionalización, de construcción y de reflexión de por medio –a diferencia de otros elementos que parecen funcionar de manera inconsciente, como veremos más adelante.

Según Karen Saban, esta particular construcción temporal de la novela como dos movimientos opuestos –«narrar desde el futuro y al revés» (2011: 3)– tiene un efecto sobre la identidad de la narradora-personaje Laura Alcoba, que se construye retrospectivamente

⁵ En la lectura de Daona el carácter ficcional se afirma en la fórmula "todo comenzó" con la que se da inicio a la narración del pasado que equipara con el "había una vez" de los cuentos de hadas (Daona, 2013: 3). En el apartado 2 volveremos sobre esta cita para presentar una lectura diferente.

mediante la memoria y el relato. Como instancia enunciativa y sujeto del discurso al momento de recordar y narrar ejerce un cierto dominio sobre una historia en la que como «personaje» no pudo asumir ninguna posición activa, porque era sólo una niña y también porque la historia misma era en esencia predeterminada tanto por sus padres como por las circunstancias políticas.

A primera vista la narración asume la perspectiva infantil tal como anuncia Alcoba en el prefacio: «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» (Alcoba, 2014: 12). Esta voz y mirada infantiles que articulan el relato principal enfatizan por su supuesta ingenuidad los duros acontecimientos que debió presenciar la niña. En este contraste entre dureza e ingenuidad se abre también un espacio crítico tácito, cuya actualización queda, de este modo, del lado del lector. Al mismo tiempo, esta perspectiva implica en principio que la narración asume la ideología como un «ya aquí» (en palabras de Cros), sin posibilidades de cuestionarla –aunque veremos que en el transcurso del relato y por más que la niña quiera cumplir con los mandatos de los adultos, se translucen críticas y cuestionamientos. De esta manera, en algunos momentos parece deslizarse la percepción de la *adulta* –aunque esté disimulada por la voz *infantil* y no se dé a conocer como tal.

La novela explicita esta escisión en dos sujetos mediante un relato marco que no sólo da las coordenadas de lo que se leerá a continuación, sino que articula su poética en cuanto relato de la memoria, así como sus condiciones y obstáculos. Así, remite al carácter social de la memoria, cuando la narradora expone su idea original acerca del momento de enfrentarse a sus recuerdos: «Debía esperar a quedarme sola, o casi» (Alcoba, 2014: 11). Esta idea cambió durante el viaje a Argentina en 2003, en el que «investigué, encontré gente» (2014: 12), es decir, que vuelve a insertar sus

propios recuerdos hasta entonces solitarios en un contexto social y colectivo. El prefacio, que forma parte de este relato marco está dirigido a Diana, personaje que volverá a aparecer en la narración intradiegetica como habitante de la «casa de los conejos» bajo el apodo «Didí», y nombra además los obstáculos que le han impedido hasta ahora comenzar a hablar y recordar, entre los cuales los únicos que explicita son las posibles desconfianza e incomprensión de los militantes montoneros sobrevivientes a la dictadura; menciona el «temor de sus miradas, y de cierta incomprensión que creía inevitable. Temía que me dijeran: '¿Qué ganás removiendo todo aquello? Y me abrumaba la sola perspectiva de tener que explicar» (Alcoba, 2014: 11). No puede sorprender entonces la afirmación al final del prefacio que el objetivo que persigue al plasmar sus recuerdos en este libro no reside en la memoria sino, al contrario, en el olvido: «no es tanto por recordar como por ver si consigo, al cabo, de una vez, olvidar un poco» (Alcoba, 2014: 12). Patrick Eser interpreta esta afirmación en el sentido de una función terapéutica que le correspondería a la escritura: «El olvido como motivo y deseo está en la base de los recuerdos de infancia de Alcoba, tal como numerosas autobiografías de personas traumatizadas se fundamentan en la función de desahogo de la escritura» (2016: 131).⁶ Esta lectura sin duda acertada, merece a mi modo de ver una segunda mirada más profunda en relación a la constitución tanto psíquica como ideológica que articula la novela (un aspecto que se retomará en el apartado 3).

⁶ Mi traducción; cita original: "Das Vergessen als Motiv und Wunsch liegt Alcobas Kindheitserinnerungen zugrunde, wie auch in zahlreichen Autobiographien traumatisierter Personen die entlastende Funktion der schreibenden Aufarbeitung zugrunde liegt".

Por otro lado, el carácter constructivo del texto se refleja también en su estructura: si bien respeta dentro de la narración intradiegética la cronología de los sucesos en términos generales, la historia no se construye como un relato global y comprensivo, sino como una sucesión de pequeños fragmentos que relatan algunos episodios importantes para el devenir sujeto de la narradora. De todas formas, en este procedimiento escritural se refleja la fragmentariedad de la memoria que es incapaz de reconstruir una historia coherente, global, sin fisuras ni huecos. En esta misma estructura se reflejan las similitudes entre los procedimientos de la memoria y de la literatura, tal como plantea Astrid Erll (2011: 174 y ss.) basados ambas en la condensación y la narración (que a su vez opera mediante la selección y la combinación).

Esta relación entre memoria y literatura (vs. la posible o imposible «autenticidad» y su propia posición de testigo) se tematiza, además, en la conciencia aguda de la mediación que se expresa en el texto y que remite a la vez al carácter siempre mediado de la memoria. Así, en un momento en el que Laura espera junto a su abuelo la aparición de su madre, a la que no ha visto en varios meses por razones de seguridad, se dedica a un juego habitual que consiste en una suerte de «apoderamiento» del mundo mediante la mirada:

Lo que me gusta de fruncir los párpados en estos baños de luz, es que empiezo a percibir las cosas de manera muy diferente. Me gusta sobre todo el momento en que el contorno de las cosas se desdibuja y parece perder volumen. Cuando el sol brilla intensamente, como hoy, puedo llegar más rápido a ese punto en que todo se transforma y yo me encuentro en medio de imágenes planas, como pegadas a una lámina de luz (Alcoba, 2014: 29-30).

El objetivo de este juego es hacer durar al máximo esta versión plana de las cosas y –según su fortaleza u otros factores en las que ella al parecer no puede influir– el mundo permanece bajo su poder o se «libera»: «Hoy, incluso, las formas de las cosas se me resisten. Muy rápidamente todo vuelve a inflarse y tomar cuerpo y el libro de luz en que me hallaba desaparece» (Alcoba, 2014: 30). En la descripción de este juego aparecen dos medios, fotografía y libro, ambos mediante metáforas que remiten a la «mediación» del mundo mismo que parece corresponderse con la conciencia de la adulta acerca del carácter mediado de la memoria. De hecho, la estructura del libro a manera de viñetas obedece a la intención de producir retrospectivamente «instantáneas fotográficas», como afirma la misma Alcoba en una entrevista (2010: 275). La inexistencia de fotografías reales, en cambio, es explicitada en el conflicto con uno de los militantes montoneros (un personaje fundamental, sobre el que se volverá más adelante, que aparece solo con el apodo de «Ingeniero»). En un momento, ella se acuerda de su cámara fotográfica y comienza a sacar fotos imaginarias (porque la cámara no tiene rollo) para sobreponerse a una situación previa desagradable y vergonzosa:

Estoy contenta de tener esta cámara: a través de mi lente podré mirarlo sin dejar los ojos fijos sobre él, como una idiota. Detrás de la cámara me siento un poco más protegida. Cómo quisiera que él me mirase también, y que me viera de un modo diferente, con esta máquina de adultos (Alcoba, 2014: 60-61.).

La reacción del Ingeniero es contraria a lo esperado: muy asustado, él le quita la cámara para destruir el rollo, y al darse cuenta de que está vacía, regaña con violencia a la niña: «-¿Cuál es la gracia, eh? ¡No tiene nada de gracioso! ¡Y sabés bien que nosotros no podemos

sacar fotos! ¿Qué te creés que es esto? ¿Una colonia de vacaciones?» (Alcoba, 2014: 61). Ante el llanto de Laura, le dirige sin ganas unas palabras de consuelo y se va. Este conflicto revela, aparte de la relación con el Ingeniero y su rol en esta «pequeña historia», también algo sobre los medios de la memoria en las condiciones de la clandestinidad: aparte de sus propios recuerdos, no hay nada material que pueda dar cuenta de esta parte de la historia. No hay fotos de la vida clandestina, que por razones de seguridad no se podían sacar –ya que, como dice el Ingeniero de mal modo, no es una «colonia de vacaciones», sino una forma de vida bajo constante amenaza de muerte. Este episodio está relacionado con la intención de la autora Alcoba de recrear «el album ausente de esos meses que habían sido tan importantes» (Alcoba, 2010: 275). Ambos episodios, la cámara y la «dominación» del mundo mediante la mirada, muestran, además, cómo la niña intenta asumir una posición de sujeto, lo cual le resulta imposible porque el mundo de los adultos interfiere de manera constante.⁷

Junto a la construcción autoficcional –inherente a cualquier relato autobiográfico– y su particular realización en *La casa de los conejos* mediante la autorreflexión y la reflexión mediática parece fundamental tomar en cuenta su inserción específica en el contexto social e

⁷ Un episodio un tanto diferente relata un juego infantil en el colegio de monjas al que asiste Laura durante un tiempo y que según ella representa uno de los capítulos más aburridos de su vida. Dos niñas juegan a la virgen María durante el recreo, transformando lo sagrado en juego, y son duramente regañadas por las monjas: "¡Esto es gravísimo! ¡Gravísimo! Nadie tiene derecho a jugar a la Virgen María. Nadie ¿entienden? Nadie" (Alcoba, 2014: 94). Aquí es la iglesia católica oficial, personificada por una adulta, la que se evidencia como instancia represora. Al menos en este episodio y el de la cámara fotográfica la lógica adulta se muestra como arbitraria e incomprensible desde la mirada infantil.

ideológico, tanto del presente de la escritura como del de la historia. Es en esta conjugación donde encontramos el modo particular de subjetivación, es decir los mecanismos mediante los que se hizo y se hace sujeto Laura Alcoba y la manera en que da cuenta de este proceso. Por eso, en el siguiente apartado se volverá sobre el conflicto que se genera entre la sumisión infantil y el cuestionamiento de la ideología desde la adultez y el presente de la enunciación que se evidencia también en otro sentido.

3. SUJETOS CULTURALES – ENTRE DESAPARICIÓN Y RE-ARTICULACIÓN

Para analizar las coordenadas ideológicas que se articulan en el texto se recurrirá a la noción de «sujeto cultural», tal como ha sido introducido en el primer apartado. La primera instancia según Cros –la del discurso– es la que por definición, al tratarse de un relato autoficcional, ocupa la narradora-protagonista, como la posición de un «yo» que se enuncia en el texto. Como en todo relato autobiográfico el «yo» que habla y el «yo» que es hablado coinciden y difieren a la vez, tal como la misma narradora tematiza en el prefacio donde declara asumir la perspectiva «de la niña que fui» –veremos, además, como bajo este «yo» se transluce un conflicto ideológico.

La segunda instancia según la definición de Cros, «la emergencia y el funcionamiento de una subjetividad», se cifra en el texto como el devenir sujeto de la niña. De esta manera, la fórmula que inaugura el relato es legible como el momento preciso de la emergencia de la subjetividad de Laura (ligada al comienzo de la vida en clandestinidad): «Todo comenzó cuando mi madre me dijo: ‘Ahora, ¿ves?, nosotros también tendremos una casa con tejas rojas y un jardín. Como querías» (Alcoba, 2014: 13). Esta fórmula, «todo comenzó», más que anunciar un *cuento*, tal como propone Daona (si bien coincido

en que esto puede ser *también* una señal de ficcionalidad), parece ser el gesto discursivo que marca en primer término la inauguración de un «yo», por lo que podría reformularse como «yo comencé».

De forma significativa ese mismo comienzo está signado por un malentendido, tal como revela el comentario de la narradora que sigue a la proposición de la madre de mudarse a una casa de techo rojo, tal como había deseado siempre la niña –ya que desde luego, lo importante no era el color, sino la «normalidad» y la imagen de vida ordenada y pequeñoburguesa que cifra:⁸ «Me pregunto cómo hemos podido entendernos tan mal; o si en cambio ella se obliga a creer que mi único sueño, el mío, está hecho de jardín y color rojo» (Alcoba, 2014: 14). Es decir, en cierto sentido el comienzo de su historia como sujeto se funda sobre un malentendido y muestra la separación entre sus deseos infantiles y el principio de realidad representado por la madre. El original francés aporta otra faceta: en vez de «ella se obliga a creer» dice allí «elle fait semblant de croire» (Alcoba, 2007: 16) lo que equivale a «finge creer». En la traducción se pierde por lo tanto el aspecto del engaño presente en el original, de lo voluntario del malentendido, mientras la traducción sugiere necesidad o –en otras palabras– fuerza mayor, que, aunque no se mencione explícitamente, dentro de la lógica del texto se encarna en las circunstancias políticas. Esta subjetividad infantil que se articula desde la adultez de la autora-narradora deja translucir cierta distancia hacia la niña y su sumisión a los mandatos de la colectividad de

⁸ Así lo aclara la narradora: "Las tejas podrían haber sido rojas o verdes; lo que yo quería era la vida que lleva ahí dentro. Padres que vuelven del trabajo a cenar, al caer la tarde. Padres que preparan tortas los domingos siguiendo esas recetas que uno encuentra en gruesos libros de cocina [...]. Una madre elegante con uñas largas y esmaltadas y zapatas de taco alto" (Alcoba, 2014: 14).

la que forma parte; ambas subjetividades se subsumen en el texto bajo un solo yo, concretando de esta manera el rasgo general de la forma «yo»: «la difracción entre el sujeto que habla y el sujeto que es hablado» (Cros, 2003: 16).

El «sujeto colectivo», como tercera instancia, es una comunidad que se configura y que oscila entre la familia y la comunidad político-ideológica de Montoneros. Ambos a la vez forman parte de colectividades mayores, que serían los argentinos o los cristianos, tal como se tematizan de forma explícita en la novela. Al mismo tiempo este sujeto colectivo se define también a diferencia de y en contraste con un *otro*. Este momento de la constitución del sujeto colectivo específico (vs. un *otro* que está encarnado por las fuerzas represivas) está presente a lo largo del texto y se explicita de diferentes maneras, tanto en las formas de razonar de la niña y sus miedos (inherentes a su pertenencia a este sujeto colectivo) como también en las palabras de la madre para explicarle a su hija las razones por su nueva vida en la clandestinidad: «ciertas personas se han vuelto muy peligrosas: son los miembros de los comandos de las AAA, la Alianza Anticomunista Argentina, que ‘levantan’ a los militantes como mis padres y los matan o los hacen desaparecer» (Alcoba, 2014: 15). Una vez dadas estas explicaciones a la niña, la madre ya no cuestiona ni menciona la divergencia entre su propia ideología y la ideología dominante en este momento (tal como implica el mismo hecho de la clandestinidad), por lo que el marco ideológico montonero funge para la niña como «sujeto del no-consciente» en el que se transcribe «la inserción socioeconómica y sociocultural así como la evocación de los valores que marcan el horizonte cultural» (Cros, 2003: 18).

La cuarta instancia de lo que forma parte del sujeto cultural, el «proceso de sumisión ideológica» (Cros, 2003: 12) está ligado a ello. Este proceso también se plasma en la novela, al relatar el aprendi-

zaje de la niña que se va sometiendo, por necesidad pero también por obediencia anticipada a los requerimientos ideológicos de sus padres. Así, la niña Laura se esfuerza de manera constante por ser una militante «comme il faut»:

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 (Alcoba, 2014: 17-18).

El reverso de la risa de los adultos es la seriedad de la sumisión ya que se trata también de una cuestión de vida o muerte. Esto se manifiesta cuando la madre le cuenta a Laura la historia de un niño pequeño que apenas sabía hablar, pero que reveló el escondite de armas y papeles comprometedores, porque «los padres se habían olvidado de explicarle hasta qué punto es importante callar» (Alcoba, 2014: 17). Laura en cambio enfatiza: «Yo he comprendido y voy a obedecer. No voy a decir nada. Ni aunque vengan también a casa y me hagan daño. Ni aunque me retuerzan el brazo o me queman con la plancha. Ni aunque me claven clavitos en las rodillas» (Alcoba, 2014: 18). Aquí se evidencia hasta qué punto la niña Laura se ha sometido (por fuerza) no sólo a las directivas de su madre o sus padres en general, sino también a las posturas ideológicas de Montoneros.⁹

⁹ Así, por ejemplo, un artículo del número 5 de *Evita Montonera*, la revista que se imprimía en la "casa de los conejos", se titula "La tortura es un combate y se puede ganar" y da una serie de instrucciones de cómo actuar en caso de detención –con la principal de "no cantar" ni aun bajo tortura. Y en una lista de consejos a

El texto presenta entonces la emergencia de una subjetividad marcada en primera instancia por un sujeto cultural que podría denominarse de forma más general como militancia revolucionaria y de forma más restringida como «Montoneros». El «yo» que narra, es decir, el *sujeto* del discurso, se anuncia al mismo tiempo como un nuevo sujeto cultural (como se puede constatar dentro del mismo relato por la presencia por otros niños en la misma situación¹⁰ y extensible a los mencionados casos y relatos de otros hijos de militantes montoneros); y si bien implica una sumisión ideológica, se diferencia en y por la narración del sujeto cultural representado por los padres. Podría decirse que este nuevo sujeto cultural emerge mediante lo que en inglés se denomina *coming to terms* en relación a la generación anterior, el sujeto cultural militante; y lo hace en un sentido bastante literal, es decir mediante el lenguaje y la literatura, y en contra del mandato de silencio implicado en la misma ideología montonera. Este trabajo con la lengua como portadora de ideología presente en este texto es analizable entonces en términos tanto lacanianos como crosianos,

tener en cuenta a la hora de ser torturado el último (de un total de 13 consejos) reza: "recordar que cualquier mínima cantada puede prolongar la tortura de un compañero" (*Evita Montonera*, 1975a: 22), es decir, que apela a la responsabilidad por el grupo.

¹⁰ En al menos dos oportunidades Laura se encuentra con otros niños: "Mientras esperamos la orden de mudarnos a esta nueva casa, vivimos en la de otra pareja que tiene dos hijos, dos varones, más o menos de mi edad" (Alcoba, 2014: 42). Y en otro momento: "Ya estaba esperándonos una mujer igualmente acompañada de una nena, más o menos de la misma edad que yo. Nunca la había visto antes, pero le sonreí y ella respondió a mi sonrisa. Estaba probablemente en una situación semejante a la mía" (Alcoba, 2014: 110). Estos encuentros apuntan hacia el futuro y la posibilidad de otros relatos semejantes.

porque revela el «nacimiento de una subjetividad» como subordinación a un orden que la precede.

Hay, en la novela, dos momentos fundamentales en este sentido: en primer lugar la aparición-desaparición de la palabra «embute». Ésta se refiere al escondite dentro de la «casa de los conejos», una suerte de pieza secreta que alojaba la rotativa offset con la que se imprimían en clandestinidad centenares de ejemplares de la revista *Evita Montonera*. En el capítulo seis de la novela, que intercala en la narración del pasado una reflexión en el presente de la escritura, y que precede e introduce el pase a lo clandestino, la narradora adulta nombra esta palabra como lo primero que asocia con su vida allí; cumple una función simbólica que va más allá de la mera descripción o denotación, en relación tanto a la memoria como al relato. En las investigaciones de la narradora acerca del término «embute» –que no ha vuelto a escuchar desde entonces– se evidencia su pertenencia a un espacio y una época determinadas: «‘*Embute*’ parece pertenecer a una suerte de jerga propia de los movimientos revolucionarios argentinos de aquellos años, más bien anticuada ya, y visiblemente desaparecida» (Alcoba, 2014: 50).¹¹ El término, hoy en día desaparecido, ha corrido por tanto la misma suerte que la ideología y la colectividad montoneras, es decir, se ha vuelto obsoleta, olvidada, recuperada por la memoria de las/los hijas/os y en un contexto diferente. En este sentido, se puede afirmar que el fin de estos movimientos revolucionarios estuvo acompañado no sólo de la muerte violenta de un gran número de sus militantes, sino también

¹¹ De hecho, dentro de la misma publicación *Evita Montonera* aparece la palabra "embute", en el testimonio de un militante montonero que relata la muerte heroica de su compañera, que al ver llegar la policía a la casa saca "los fierros del embute" (*Evita Montonera*, 1977: 36).

de la desaparición de una *cultura*, inclusive sus formas de pensar y hablar. De esta manera el «yo», sujeto de la enunciación, constata al inicio esta falta y justifica su propio discurso por su intención de relacionarse con esta falta mediante la narración y las palabras (y en este sentido nuevamente un *coming to terms*).

El episodio sobre la palabra «embute» mantiene a su vez cierta relación con el famoso relato de Edgar Allan Poe, «La carta robada», que es introducido en la narración por el personaje del Ingeniero, que está a cargo de la construcción del embute. Mediante el mecanismo tanto psicológico como narrativo llamado «evidencia excesiva» que aparece dentro del relato de Poe (la carta comprometedor que no se esconde sino que se deja a la vista y por eso mismo se pasa por alto en diferentes registros de la casa) el Ingeniero explica a la niña el funcionamiento del «embute»:

La idea se me ocurrió mientras leía un cuento de Edgar Allan Poe: nada esconde mejor que la evidencia excesiva. *Excessively obvious*. Si yo hubiera escondido toda esta mecánica, ahora no estaría, sin duda, tan perfectamente a salvo. Ese cablerío grosero que mandé dejar a la vista es el mejor camuflaje. Esta apariencia desprolija, esta manera de exhibir, con toda simplicidad... ha sido perfectamente calculada y es, precisamente, nuestro mejor escudo (Alcoba, 2014: 56-57).

Según Eser (2016) el cuento de Poe funge como una especie de clave intertextual de la novela que apunta hacia la dimensión metaficcional del texto y esconde un segundo nivel de significación, que, como afirma, establece una relación con el psicoanálisis –que el mismo análisis de Eser no profundiza. En efecto, el relato no sirve sólo para cifrar una de las estrategias en la clandestinidad de

Montoneros o de crear una suerte de plusvalía metaficcional, o de narrar la iniciación literaria de la niña, sino también como forma de plasmar (mediante un mecanismo tanto literario como ideológico) su propia confrontación con el pasado y con el trauma de la pérdida. A mi modo de ver es entonces necesario tomar en cuenta también la famosa lectura que ofrece Lacan sobre el cuento de Poe en su «Séminaire sur 'La lettre volée'» (1966), en el que utiliza el relato para ilustrar su entendimiento del automatismo de repetición —que se diferencia de la concepción freudiana, relacionada con una idea de pulsión de muerte original. Para Lacan, la circulación de la carta (que él lee también como «la letra», en el sentido de un significante) y su aparición repetida ilustra la noción de la cadena de significantes que establece su propia lógica separada del significado (y de hecho el lector no se entera nunca del contenido de la carta, se trata de un significante puro en este sentido).

Dentro de la novela, «La carta robada» vuelve a aparecer en el segundo nivel temporal, durante el viaje a Argentina en 2003, que desencadenará la recuperación de los recuerdos olvidados. En este episodio está ligada a la traición, tal como está significada en el texto de Poe, donde la reina (destinataria de la carta comprometedora) es la primera traidora (del rey) y luego el ministro que le roba la carta para obtener poder sobre ella, comete una segunda traición. En el viaje a Argentina la narradora se encuentra con Chicha Mariani, madre de Cacho, con el que había convivido unos meses en la «casa de los conejos». Chicha Mariani le cuenta todo lo que sabe sobre el asalto a la casa un tiempo después de que Laura y su madre la abandonaran y también de su esperanza de que el bebé de Cacho y Didí, Clara Anahí, haya sobrevivido. Ante la pregunta de cómo las fuerzas represivas dieron con la casa, Chicha formula la sospecha de que sólo pudo haber sido el Ingeniero, pese a las medidas de seguridad (ojos vendados) que en principio no le permitían reconocer el

camino. La clave es otra vez el texto de Poe en el que el detective Auguste Dupin no solo soluciona el misterio de la misiva, sino que se refiere a un juego que consiste en adivinar sobre un mapa el nombre que otro jugador ha elegido en secreto. Los principiantes suelen elegir la letra más pequeña que es adivinada en seguida; los expertos, en cambio, escogen la más grande que, por su tamaño, no se percibe debido al mismo mecanismo de la excesiva evidencia. El Ingeniero habría recurrido a la misma estrategia a la hora de descubrir la «casa de los conejos»: «Como ‘buen jugador’ y como lector avisado, el Ingeniero había traspuesto el juego que Dupin había visto realizar sobre un mapa a la configuración de una ciudad real. Sólo cambió de escala. Y la apuesta» (Alcoba, 2014: 133). La duda que le queda a Laura es si el Ingeniero se quebró en la tortura o cometió la traición por razones ideológicas. Esta idea se vincula al título francés, *Manèges*, cuando la narradora reflexiona sobre las estrategias (*manèges*) utilizadas con el solo fin de matar gente: «Hay estrategias sutiles, demasiado sutiles. A veces, incluso, salvajes. Estrategias para dominar a los otros y tener la última palabra. Para reencontrar una carta robada, ¿y para salvar el pellejo aun al precio de posibilitar una masacre?» (Alcoba, 2014: 133). Aunque esta duda quedará sin respuesta, llama la atención –retrospectivamente– que el Ingeniero es presentado como un personaje muy miedoso, tal como se vio antes respecto a la supuesta foto que le tomó la niña y su reacción violenta. Este miedo se relaciona con la pulsión de muerte, aunque no en la versión esbozada por Sigmund Freud (rechazada a su vez por Wilhelm Reich) sino en la conceptualización del psicoanalista italiano Luigi De Marchi como respuesta a ambos, Freud y Reich:

Porque si es cierto que el hombre tiende a infligirse a sí mismo e infligir a los demás sufrimientos atroces, es

a menudo consecuencia de una sociedad envenenada, también es cierto que hay algo más terrible que la pulsión de muerte postulada por Freud y negada por Reich: existe la muerte, el miedo a la muerte y, en el hombre, la conciencia de la muerte; una muerte cuya sombra que se apodera multiplicada por cien del corazón y del cuerpo del hombre [...] (1984: 14-15).¹²

En este sentido el miedo del Ingeniero en el que el texto insiste (a diferencia de los demás habitantes de la casa) lo predestina a futuro “traidor” y lo pone retrospectivamente en evidencia, porque tiene la mayor “conciencia de la muerte” y, por esto mismo, estará dispuesto a “salvar su pellejo”. De esta manera, el cambio de escala que sirvió como estrategia “técnica” al Ingeniero para la traición (y la sobrevivencia) se corresponde por un lado con el miedo a la muerte (multiplicada por cien en su cuerpo y su corazón, en palabras de De Marchi), y por el otro lado es retomada e invertida por la narradora mediante la escritura de los recuerdos como “petite histoire”, es decir, como microhistoria que también trabaja con una escala diferente respecto a la “gran historia”. A la vez ésta funge como una estrategia de resarcimiento de la muerte/desaparición mediante la escritura cuyo efecto es la “reaparición”, al menos en el discurso.

¹² Mi traducción; cita original: "Perché si e vero che la tendenza umana a infliggere e infliggersi sofferenze atroci è spesso il prodotto di una società tossica, è e anche vero che esiste qualcosa di ben più terribile dell'istinto di morte ipotizzato da Freud e negato da Reich: esiste la morte, la paura della morte e, nell'uomo, la coscienza della morte, cio è una morte la cui ombra terrificante è centuplicata nel corpo e nel cuore dell'uomo".

4. IDEOLOGEMAS: ARGENTINO/AS, HEROÍNAS Y SOBREVIVIENTES

Un último aspecto importante a analizar, relacionado también con la palabra embute y su desaparición es la constitución de la cultura “desaparecida” a la cual pertenece, como cultura en conflicto ideológico con el mundo “normal” (tal como se plasma en los deseos de la niña). En al menos una oportunidad este conflicto se cifra en la palabra “guerra”, cuando el Ingeniero asustado por otro error que cometió la niña, grita complamente descompuesto: “¡Esto es la guerra, mierda, la guerra!” (Alcoba, 2014: 101). En lo sucesivo se analizarán por lo tanto los ideogramas que dan cuenta de esta “guerra” y que atraviesan el texto, también de manera “inconsciente”. Para ello me basaré en la noción de ideograma que según Cros es un “microsistema semiótico-ideológico subyacente en una unidad funcional y significativa del discurso. Ésta se impone en un momento dado en el discurso social con una recurrencia excepcionalmente alta” (Cros, 2003: 112).

El mismo título en español apunta a una primera constelación ideológica básica que se articula en la novela: la tapadera del embute y la casa es la cría de conejos cuya carne se come y se vende. Al mismo tiempo los habitantes de la casa pueden estar seguros de que ningún cliente vendrá jamás a molestarlos, ya que, como dice Cacho: “No te preocupes, los argentinos sólo comen carne de vaca. No va a venir nadie...” (Alcoba, 2014: 74). Este comentario al pasar, que Cacho enuncia para tranquilizar a la pequeña Laura, revela de todas formas un tema inherente en la misma constitución de la organización Montoneros y su visión de sí mismos: en él se oponen por un lado “los argentinos” que en alguna medida pero no del todo coinciden por el otro lado con “nosotros”. Hay, a la vez, una equiparación de este “nosotros” con los conejos que en un

momento se explicita en una fantasía pesadillesca de la niña: “que ya irrumpen en la casa y para matarnos a todos como a conejos al fondo del galpón, al borde del inmenso agujero” (Alcoba, 2014: 70).

Aquí aparece otra instancia, un “ellos” (que ya había aparecido antes en la explicación de la madre hacia su hija sobre “ellos” que llevan una guerra en contra de “nosotros”, los montoneros); estas formas impersonales que a veces se explicitan como “los monos” (Alcoba, 2014: 70) significan al enemigo, que “nos” hace la guerra. En otra escena posterior que comunica con ésta, se vuelve a articular la tensión entre “ellos” y “nosotros”; allí Laura se acuerda de un episodio vivido en el pasado en compañía de algún familiar, cuando ven en un muro un rayado que reza: “PATRIA O MU” (Alcoba, 2014: 116). Laura se ríe a carcajadas de este rayado que quedó sin terminar tal vez porque apareció la policía; el acompañante sigue con el chiste y comenta: “Después de todo, quién sabe si así no dice mucho más, y en todo caso, da menos miedo: si no nos ocupamos de la Argentina nos convertiremos todos en vacas” (Alcoba 2014: 117). En esta equiparación entre argentinos y vacas se plasma un conflicto entre un marcado nacionalismo inherente a la ideología de Montoneros (y el Peronismo) y a la vez una fuerte idea de vanguardia, es decir: de pertenecer y no pertenecer a este pueblo carnívoro y bovino a la vez. Aquí se simboliza una de las ideas centrales de la organización revolucionaria como vanguardia, con el pueblo argentino como retaguardia (pero como parte de una misma guerra):¹³ los argentinos no solo *comen* vacas (por lo que la tapadera funcionará), sino que están en peligro de *convertirse* en vacas si no se suman a la lucha.

¹³ En el número 7 de *Evita Montonero* se formula por ejemplo: “La retaguardia, entonces, de nuestro ejército, son las masas, es el pueblo peronista” (1975b: 9).

Otra lección de ideología montonera aparece en relación a sus fuertes vínculos iniciales con el catolicismo a la que en la novela se alude una sola vez cuando la narradora relata su bautismo ya en la clandestinidad, un episodio que para ella aparece como lleno de misticismo y de misterio. Una conocida de su madre practica el ritual y propone a su vez una identificación entre Montoneros y cristianos antiguos: “Mi madre y esta mujer se vuelven a mirarme y me hablan de los primeros cristianos” (Alcoba, 2014: 37). Esta representación se corresponde por tanto con el contexto histórico-político de la organización que al menos en parte incluía tendencias católicas, era extremadamente jerárquica y tenía incluso raíces derechistas.¹⁴

Llama la atención, además, que la madre ocupa un rol por completo secundario en la trama de la novela, lo que se corresponde con la priorización de las funciones políticas por sobre las personales y familiares dentro de la organización y su estructura ideológica. Las diferentes funciones “maternas” aparecen en el texto representadas por otras figuras: por la abuela que lleva a la niña a ver al padre a la cárcel, por una vecina que permanece anónima pero que encarna el ideal de mujer atractiva que representa un tipo de vida normal y deseada por Laura, y, por último, Diana, Didí, que es descrita como una persona casi angelical, que en la vida cotidiana dentro de

¹⁴ Según Richard Gillespie algunos de los montoneros de primera hora, entre ellos Fernando Abal Medina y Carlos Gustavo Ramus "habían obtenido su bautismo político en las ramas de la tradicional y conservadora Acción Católica (AC), algunos incluso habían comenzado en Tacuara de inspiración falangista; muy pocos comenzaron en la izquierda y casi ninguno comenzó su vida política como Peronista" (Gillespie, 1982: 47). (Mi traducción. Cita original: "had gained their political baptism in branches of the traditionally-conservative Catholic Action (AC); some had even started out in the Falange-inspired Tacuara; very few started on the Left, and hardly any began their political lives as Peronists".

la casa hace las veces de madre para Laura; la madre biológica no está presente, ya que “desaparece” el día entero en el embute para hacer funcionar la rotativa.

Las pocas veces que aparece la madre lo hace de forma poco afectuosa. Así, luego de una prolongada ausencia, Laura reencuentra a su progenitora en una plaza donde está absorta en el mencionado juego de “dominar el mundo” mediante la mirada (véase apartado 2). Cuando llega la madre, Laura no la reconoce, porque por razones de seguridad se ha teñido el pelo de un rojo chillón, y este color desconocido tiene un fuerte efecto sobre la niña y su juego: “El pelo rojo sobre la cabeza de ésta que ha venido a buscarme relumbra como el fuego. Qué estruendo, es ensordecedor. Una vez más vuelvo a fruncir los párpados, tan fuerte como puedo, mucho más fuerte que antes. Inútil. Desde ahora sé que la luz no estará de mi lado” (Alcoba, 2014: 31). La aparición de la madre perturba profundamente a Laura y no sólo le quita la posición de sujeto que ocupaba al menos durante el juego, sino que, además, la devuelve a la realidad y le imposibilita el refugio lúdico.

Relacionado con esto hay un episodio en que la niña “rechaza” su nombre: en un encuentro con la mencionada vecina, ésta le pregunta a Laura por su nombre y su apellido. La niña que sólo sabe que los documentos falsos con los nuevos nombres todavía no les han llegado, no sabe qué hacer y responde: “Yo no tengo apellido; mi familia no tiene apellido” (Alcoba, 2014: 69). Cuando la vecina insiste, dice por fin: “No, mi papá y mi mamá no tienen apellido. Son el señor y la señora Nadadenada. Como yo” (Alcoba, 2014: 69). Se ve obligada, por tanto, a renegar del apellido que marca la filiación y se queda sólo con su nombre *propio*, lo cual constituye también un reflejo de los lazos afectivos de Laura: los padres en esta etapa de su vida no tienen incidencia en su afectividad (aunque sí en su identidad) y significativamente

es Diana la que ordena la confusión creada por la niña e inventa una explicación creíble ante la vecina.

La vida en la casa implica también un aprendizaje en términos de género; así por ejemplo, la narradora vive una suerte de primera experiencia amorosa durante la estadía en la casa; siente admiración y atracción hacia el Ingeniero que construye el embute: “No había reparado en lo hermoso que es” (Alcoba, 2014: 58). Cuando el trabajo está terminado, la niña –con la idea de retenerlo– le propone construir otro embute que es, desde luego, rechazado por él. En la reflexión acerca de su propia actuación, ella se desdobra de cierta forma en un “yo” niña y un “yo” narradora-adulta que analiza el comportamiento de su “yo infantil”:

He querido jugar a la adulta, a la militante, a la ama de casa, pero sé bien que soy pequeña, muy pequeña, increíblemente pequeña incluso, y que si el Ingeniero parece interesarse en nuestras conversaciones, es sólo porque siempre estoy allí, rondándolo, y sobre todo, para no ser descortés conmigo (Alcoba, 2014: 59).

Este episodio, como otros tantos, revelan el esfuerzo constante por identificarse con los adultos y con el marco ideológico dado por ellos; pero hay siempre una diferencia, un resto, algo que no calza y que la hace cometer errores con facilidad. Esta “falta” consiste en ser una niña “pequeña, increíblemente pequeña”, desbordada por la responsabilidad de vivir una vida clandestina y adulta, lo cual la lleva –en su lógica infantil– a la conclusión: “decididamente, yo no estoy a la altura” (Alcoba, 2014: 101). Para mayor desgracia, es su objeto amoroso, el Ingeniero, el que la descubre en falta en varias oportunidades y reacciona siempre de una manera violenta y furiosa, como en el episodio de la cámara fotográfica (véase apartado 2).

En términos de género este nacimiento de un yo femenino se evidencia también como dividido entre el modelo de mujer revolucionaria y una feminidad “normal” y deseada por la niña. Así, el relato construye un contraste entre la vecina que es descrita como una mujer muy bonita, admirada y observada por todo el vecindario masculino y por la niña, a la que le impresionan tanto su colección de zapatos como su belleza: “cuando mi vecina toma uno de los zapatos en su mano [...] comprendo que es el apéndice natural de una verdadera princesa” (Alcoba, 2014: 65). De cierta forma, la vecina representa un elemento adicional en el deseo expresado al comienzo de la narración de vivir en una casa con el techo rojo y un jardín, que cifra, en realidad, un deseo de “normalidad”, con una madre que podría tal vez parecerse a aquella princesa. Esta imagen estereotipada de lo femenino contrasta con la de otra mujer, guerrillera, que no aparece en persona, sino como parte de los relatos heroicos de los montoneros y que de alguna manera encarna el ideal al que se adhieren también sus padres. De esta mujer se cuenta que fue torturada pero no “cantó” y como tal representa un modelo a imitar y merecedor de admiración de parte de la narradora: “E imaginé cosas que causan mucho dolor, mucho daño, con clavos oxidados o un montón de cuchillitos ahí dentro, bien profundo. Y a ella, que no había dicho nada. Entonces pensé, sin decirlo, que aquello era ser una mujer fuerte. Sí, eso era” (Alcoba, 2014: 111). Aquí se evidencia el mandato sacrificial de los militantes que a su vez repercute en la constitución psíquica de la niña quien lo asume como mandato de silencio, tal como formula el artículo mencionado sobre la tortura: “Nuestra victoria es el silencio” (*Evita Montonera* 5, 1975: 20).

En términos de género, se oponen, así, diferentes modelos de mujer relacionados con representaciones opuestas del cuerpo femenino, donde ambos se constituyen como objetos, sea de la mirada,

sea de torturas físicas. Frente a esta disyuntiva es Diana la que aparece como modelo alternativo, porque no sólo “es muy hermosa, e increíblemente sonriente” (Alcoba, 2014: 41), sino que es también inteligente, amable y es la única que muestra cierta comprensión por la situación de la niña. Significativamente es a ella a quien la autora dedica la novela, a quien interpela en su prefacio y la hace “reaparecer” de esta forma como interlocutora.

Uno de los episodios más contundentes en términos de la construcción del sujeto cultural o más bien *los sujetos culturales en conflicto* es cuando la niña inventa un crucigrama, que más que ejercicio intelectual representa un ejercicio *ideológico* y revela tanto la sumisión ideológica como la emergencia del sujeto.

HORIZONTALES:

Del verbo “ir”.

Imitadora fracasada y odiada.

Del verbo “dar”.

Patria o...

VERTICALES:

Asesino.

Casualidad.

Literatura, música.



Este crucigrama pone de manifiesto la adaptación al sujeto cultural representado por los padres, al cifrar a Videla y a Isabel Perón como “asesino” e “imitadora fracasada y odiada” respectivamente y al introducir también la consigna “Patria o muerte”. Pero sobre todo el error, el hecho de que el crucigrama no resulte del todo, indica que hay un desajuste, un resto que representa la diferencia (y deficiencia desde su propia perspectiva) de la niña con la meta

y el modelo de ser humano propuesto y proclamado por la misma organización de Montoneros –y es Diana la que le señala la falta ortográfica en la palabra “asar/azar”.

Esta falta está connotada por partida doble, por un lado como un signo que representa el desajuste entre la ideología (significada en las demás palabras) y ella como sujeto, y, por otro, marca un deseo más allá del deseo de los padres. Es a la vez la única palabra que ella no introdujo de forma intencional, ya que, como dice, “se había formado sola, por azar” (Alcoba, 2014: 116), es decir que *representa exactamente lo que dice*, se trata por lo tanto de una palabra performativa que encarna la emergencia del sujeto cultural nuevo, diferente del de los padres. Resulta revelador en este sentido, que es esta palabra, “dudosa” en términos ideológicos, cuya permanencia es obligatoria para Laura: “Cuando Diana me señaló la falta que había cometido, de inmediato me di cuenta de que esa palabra debía permanecer, que, costara lo que costase, había que darle una oportunidad” (Alcoba, 2014: 117). Por esto opta por introducir otro cambio, en las horizontales, y agregar a “imitadora fracasada y odiada” entre paréntesis: “con una falta de ortografía” para que dé ahora “Izabel” y no Isabel. Es de esta manera, aceptando el error, que le da una oportunidad al azar, y se diferencia a la vez de los mandatos ideológicos de los adultos.

El azar ya había aparecido antes, en el episodio del nombre rechazado, donde reflexiona: “¿A mí también me buscan, acaso? En cierta forma, sí, sin dudas, pero sé bien que si estoy aquí, es el fruto del azar” (Alcoba, 2014: 68). Desde su perspectiva, su presencia en la casa de los conejos es azarosa (son sus padres los combatientes, no ella) lo cual se opone al relato heroico de los mismos revolucionarios, porque se construye sobre la determinación y la firmeza ideológica; el no querer prescindir del azar en el crucigrama se debe a que allí se articula su *propia* subjetividad, en medio de la jerga y la ideología montoneras.

Un último ejemplo de los sujetos en conflicto se ofrece en el momento cuando se discute la salida del país de Laura con su madre, y el jefe de la célula, llamado “César”, afirma: “Es cierto que muchos militantes se fueron. Pero no los militantes de base, sólo los jefes, sólo la conducción...” (Alcoba, 2014: 120). Él mismo se da cuenta de la confesión involuntaria que acaba de hacer, al admitir que los militantes “normales” y mortales no tienen derecho a salvarse. La niña (o bien la narradora adulta) interpreta sus palabras correctamente, aunque sin pronunciarlo en voz alta: “¿Los militantes de base dan su vida mientras los jefes buscan refugio en el extranjero?” (Alcoba, 2014: 120). Esta reflexión hacia el final del relato marca la distancia y la crítica hacia esa época y sus implicaciones ideológicas y muestra también el sujeto cultural de los/las hijos/as como no coincidente con el de la generación de los padres. De todas maneras, la reflexión se suspende, y no queda del todo claro si esta revelación y este momento de incredulidad forman parte del pasado o del presente y es vivido por la niña o la adulta Laura.

Este descubrimiento por parte del “yo” se relaciona, además, con lo que sostiene Ana Longoni en su estudio sobre la militancia revolucionaria en Argentina donde destaca la vigencia y la importancia del mito sacrificial dentro de la ideología montonera. Según ella, “el peso que los militantes caídos tenían entre los que quedaban vivos como motor para seguir combatiendo es indudable” (Longoni, 2007: 15). La autora se basa en un estudio de Pilar Calveiro quien “denuncia que la dirección de Montoneros dejó sin recursos e indefensos a militantes que hubiera debido proteger, con un siniestro cálculo matemático de cuantos militantes bastaban para regenerar la organización más adelante” (Longoni, 2007: 5). La crítica a esta posición, que en la novela sólo se asoma y no se profundiza, se repite en varios testimonios de militantes, como los que están recogidos en el documental *Norma Arrostito: Gaby, la montonera* (D’Anguolillo,

2008), donde retrospectivamente se articula la duda de si valió la pena tanto sacrificio.¹⁵

De todas formas, se puede suponer que por narrar “desde la altura de la niña que fui”, desde *la infancia*, esta insinuación y oscilación entre decir y no decir por la que opta la narración en este punto es la máxima concesión en términos de crítica ideológica.¹⁶ Constatar de forma abierta, en cambio, que el hecho de haber vivido allí y de esa forma fue parte de una ideología errónea, pondría en tela de juicio una parte esencial de su biografía y su propia subjetividad – que *también* se articula en su firme decisión de resistir la tortura, y *también* está condicionada por su propia posición de sobreviviente (a diferencia de Diana, quien no sobrevivió).

En este sentido, es interesante que en el original francés ella se defina al inicio como “sobreviviente”, no como “viva” como propone la traducción de Brizuela. De hecho, es la supervivencia el modo de vida para los que no murieron, marcado por un déficit, que como sostiene Longoni se articula en “la descalificación o estigmatización como traidores de los sobrevivientes” (2007: 1). El hecho de que su lugar no sea de por sí legítimo se manifiesta en el prefacio de la novela por la formulación de un esfuerzo necesario: “Esforzarse por hacerles, también a ellos [los vivos], un lugar” (Alcoba, 2014: 12). Esto es legible también sobre el fondo de la idea formulada por Primo Levi, interpretada por Agamben –que a pesar de referirse a los campos de concentración nazis permite una lectura paralela– en cuanto a la relación entre muertos y sobrevivientes: “The survivors

¹⁵ La exmilitante Ana María Martí habla por ejemplo de la “locura suicida” en relación a la actuación política de Montoneros y relata el dolor por los compañeros muertos.

¹⁶ Según Reati la crítica aparece como “embutida” (2015: 22).

are not only ‘worse’ in comparison with the best ones –those whose strength rendered them less fit in the camp– they are also ‘worse’ in comparison with the anonymous mass of the drowned, those whose death cannot be called death” (Agamben, 1999: 60). También dentro de la lógica heroicista de Montoneros, sobre su fondo ideológico particular, los mejores y los muertos coinciden, una ecuación que se sostiene sobre el mandato sacrificial –e incluso en el relato de Laura Alcoba se mantiene en cierto sentido, ya que el Ingeniero como supuesto sobreviviente por traición se opone a Diana que murió y que presentada como la mejor. Pero el paralelo entre ambos casos se extiende no sólo a la cuestión de los vivos y los muertos, sino también la manera de morir sin morir, que es el caso de los “desaparecidos”.

Esto admite dos posibles explicaciones por el silencio tanto tiempo guardado: por un lado el darse cuenta de que los sobrevivientes también merecen ser considerados a pesar de no ser los “mejores” (porque esos han muerto) y por otro lado pareciera que la dicotomía entre olvidar y recordar se corresponde, además, con la otra (la vieja y original de Montoneros) entre silencio y hablar que impuso un mandato de silencio a sus partidarios. Hablar está connotado, por tanto, aunque sólo de manera inconsciente como un vitando; así lo ilustra también el mencionado episodio del niño que “habló” sin siquiera saber hablar y “traicionó” a sus propios padres y también el Ingeniero que habló para salvar su pellejo –lo que la niña Laura siempre se esforzó de evitar a toda costa, de manera que el no hablar se transformó en un mandato del que recién ahora, luego de treinta años, se libera mediante su relato.

5. CONCLUSIONES

En resumen la ideología y el lenguaje montoneros se manifiestan en la novela como una cultura específica, productora no sólo

del sujeto cultural hoy desaparecido –los militantes– sino también de un nuevo sujeto cultural que emerge en la figura de una niña que se articula como un “yo” mediante este habla y este discurso que literalmente la anteceden. A la vez, lo que la diferencia de la generación de los padres –aparte de la distancia temporal de tres décadas– es el cuestionamiento y la crítica hacia esta herencia ideológica, aunque no se exprese de manera abierta. Es notable y a la vez comprensible entonces que este ejercicio de memoria y autoficción de la autora adulta no esté dirigido a su madre, sino a Diana, desaparecida igual que toda la cultura militante, pero desde lo emocional ligado con fuerza al sujeto infantil Laura –y su deseo de afecto, de normalidad– que a su vez tampoco existe ya de hecho, sino sólo en esta práctica memorialística de Laura Alcoba adulta.

Podemos especular que relatar este aprendizaje y esta formación de una subjetividad específica por parte de una niña, no sea un ejercicio fácil, no sólo porque el sujeto cultural de los padres que protagoniza esta historia y que se reconstruye *en* esta historia en apariencia se ha vuelto obsoleto sino también por las pérdidas y el dolor que implican. El deseo de olvidar que se articula al comienzo del relato como un móvil fundamental de la narración, reside, entonces, así se puede suponer, en la conciencia de haber nacido como sujeto de una ideología que se ha superado de facto y tal vez mercedamente.

Cabe constatar por último que varios de los ideogramas analizados constituyen una serie de significantes que se relacionan a la manera de una isotopía y comparten algún rasgo del significado “carne”. Así, la palabra “asar” tal como aparece en la primera versión del crucigrama, la involuntaria o automática, remite a la carne y una manera típica de prepararla en Argentina, una práctica consensual, que une más allá de diferencias ideológicas (lo que asegura el funcionamiento de la tapadera – y a lo que remite la modificación accidentada del lema

“Patria o mu”). Otro dato a primera vista curioso, se refiere al uso de la palabra embute, que según las averiguaciones de la narradora, se utiliza en el contexto de la carnicería, una acepción que no guarda relación con el significado que ella recordaba, pero sí se vincula con la isotopía de la carne. Un último significado que también se inscribe en esta cadena de significados es el de los militantes montoneros como “carne de cañón”, tal como se insinúa al final, como víctimas de una “carnicería”, de “aquella locura argentina” (Alcoba, 2014: 12), una locura que remite no sólo a “ellos”, sino también a “nosotros” y la lógica sacrificial de Montonero. Esta aparición isotópica de diferentes aspectos relacionados con la carne podría en su conjunto interpretarse como una representación inconsciente de la materialidad perdida y la vez un campo de conflictos en el que se disputan significados ideológicos y nacionalistas, y en la que de un modo inconsciente el lenguaje dice más de lo que el sujeto de la enunciación quiere decir.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAMBEN, Giorgio (1999), *Remnants of Auschwitz. The Witness and the Archive*, New York, Zone Books.
- ALCOBA, Laura (2007), *Manèges. Petite histoire argentine*, Paris, Gallimard, Collection Folio.
- (2010), «*Manèges / La casa de los conejos*, o la elección de una postura híbrida», en: TORO, Vera; SCHLICKERS, Sabine; LUENGO, Ana (eds.), *La obsesión del yo. La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, pp. 251-269.
- (2014), *La casa de los conejos*, Buenos Aires, Edhasa.
- CROS, Edmond (2003), *El sujeto cultural. Sociocrítica y psicoanálisis*, Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT.

- DAONA, Victoria (2013), «'Había una vez una casa de los conejos'. Una lectura sobre la novela de Laura Alcoba», en *Aletheia*, vol. 3, no. 6, pp. 1-17.
- DE MARCHI, Luigi (1984), *Scimmietta, ti amo. Psicologia, cultura, esistenza: da Neanderthal agli scenari atomici*, Milán, Longanesi.
- DUARTE DOS SANTOS, Debora; GASPARINI, Pablo (2015), “En el embute del francés: sobre *Manèges/La casa de los conejos* de Laura Alcoba, en *ALEA*, vol. 17-2, pp. 277-290.
- ERLL, Astrid (2011), *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen*, Stuttgart, Metzler.
- ESER, Patrick (2016), «...ou le souvenir de l'enfance... Die Fiktion von Kindheitserinnerungen an die argentinische Militärdiktatur: *Manèges* von Laura Alcoba“, en WITTHAUS, Jan-Henrik; ESER, Patrick (eds.), *Memoria - Postmemoria : die argentinische Militärdiktatur (1976-1983) im Kontext der Erinnerungskultur*, Frankfurt/Main: Peter Lang, pp. 121-148.
- EVITA MONTONERA (1975 a), 5, junio-julio, <http://www.ruinasdigitales.com.ar>, [5 /7/ 2016].
- (1975 b), 7, septiembre, <http://www.ruinasdigitales.com.ar>, [5/7/2016].
- (1977), 13, abril-mayo, <http://www.ruinasdigitales.com.ar>, [5/7/2016].
- GILLESPIE, Richard (1982), *Soldiers of Perón. Argentina's Montoneros*, Oxford: Oxford University Press.
- LACAN, Jacques (1966), «Le séminaire sur 'La lettre volée'», en *Écrits 1*, Paris : Seuil, pp. 19-75.
- LEVI, Giovanni (1993), “Antropología y microhistoria. Conversación con Giovanni Levi”, en *Manuscripts*, 11, pp 15-28.
- LONGONI, Ana (2007), “El mandato sacrificial”, http://www.unsam.edu.ar/escuelas/politica/centro_historia_politica/pdf/longoni.pdf.

- REATI, Fernando (2015), “Entre el amor y el reclamo: la literatura de los hijos de militantes en la posdictadura argentina”, en *Alternativas*, 5, pp. 1-45.
- SABAN, Karen (2011), “Inflexiones literarias en la materia del tiempo: Dos novelas argentinas sobre escritura y memoria”, en *Orbis Tertius*, 17, pp. 1-9.