



Universidad de Chile

Facultad de Filosofía y Humanidades

Departamento de Literatura

Seminario de Grado: Escrituras del fin del mundo: cuerpos y afectos en obras actuales del
Cono Sur (2000-2020)

“Desplazamientos hacia el espacio de la casa bajo
el concepto de posmemoria en *La casa de los conejos*
y *Formas de volver a casa*”

Informe para optar al grado de Licenciatura en Lingüística y Literatura Hispánica

Mención: Literatura

Estudiante: Iván Tapia Tirado

Prof. Alejandra Bottinelli Wolleter.

Santiago de Chile, 2021

Agradecimientos

Agradezco a todas las personas que me acompañaron a lo largo de este proceso de escritura y de investigación personal, en presencia y a la distancia...

A la inmensa generosidad de mis amigos, por compartir durante este año tantos momentos, encuentros y lecturas conmigo.

Deseo darle las gracias a mi familia cercana, por transmitirme siempre la confianza que tienen en mí, y por apoyarme especialmente los dos años en que yo también estuve lejos de casa.

A los compañeros de Universidad con los cuales compartí atesorados momentos inscritos en mi memoria. A Camila, por su preocupación y por leerme durante las noches.

Agradezco especialmente a mi profesora guía Alejandra Bottinelli Wolleter por su comprensión, recomendaciones y aportes en el camino de formulación de este informe.

Índice

Agradecimientos	2
Índice	3
Introducción	4
Marco teórico	8
Cap. 1 Memoria del espacio, espacio de la memoria: <i>La casa de los conejos</i>	18
Cap. 2 Memoria del espacio, espacio de la memoria”: <i>Formas de volver a casa</i>	29
Cap.3 Fuera de lugar: desplazamientos y la ruptura del espacio familiar	40
Conclusiones: Hacia el espacio: relato y sentidos posibles sobre el pasado	49
Bibliografía	54

Introducción

Este proyecto nace de una reflexión sobre dos obras literarias que tematizan los periodos de la dictadura y postdictadura en el Cono Sur a través de sus voces narrativas. Los protagonistas de estas novelas reelaboran el pasado dictatorial enunciando sus memorias, vinculadas afectivamente al espacio y a la etapa de la infancia. Dan forma narrativa a los acontecimientos y desplazamientos relatados, temporalizados en el periodo dictatorial, convirtiéndose en sujetos que reconstruyen “un sentido del pasado, una memoria que se expresa en un relato comunicable, con un mínimo de coherencia” (Jelin 46).

El problema general abordado por este proyecto se condensa en las siguientes preguntas: ¿De qué manera la narrativa de la generación de los hijos vuelve a elaborar y tematizar su pasado reciente, marcado por los efectos, las consecuencias y transformaciones del espacio familiar a causa de las dictaduras militares de finales del siglo XX? ¿Cómo permea y transforma la aparición de este acontecimiento histórico las relaciones, los afectos y un habitar el espacio, en la representación literaria?

A partir de estas preguntas pretendo orientar mi investigación, profundizando sobre las maneras en que las subjetividades representadas procesan en su relato los efectos de esta fractura y separación de los grupos familiares. La actualidad del problema de la memoria se refleja en las discusiones que desde la década de los 80 suscitó el motivo del “espacio de la memoria” en el contexto europeo debido a la conmemoración de los 50 años del Holocausto. El debate político, ético y estético sobre cómo representar el horror de Auschwitz retomado por Giorgio Agamben (1999), o la discusión sobre cómo se relacionan historia y memoria, a través de los “lugares de la memoria” de Pierre Nora (1982), son algunos de los textos que sintetizan de mejor manera estas nuevas tensiones. La vigencia de la memoria y su aterrizaje espacial evidenció la necesidad de volver a pensar las formas de comprender y acceder al pasado.

Esta discusión se trasladó al contexto latinoamericano de postdictadura, poniendo su énfasis en los modos particularidades de lidiar con las heridas del pasado del Cono Sur, presentes en las manifestaciones institucionales y colectivas, discursivas y artísticas del continente. Sobre las maneras de abordar el pasado, se ha planteado el carácter abierto de la memoria (Jelin 2002) y el auge de estas nuevas producciones artísticas y literarias con una

impronta profundamente subjetiva y autobiográfica de los autores que vivieron el periodo dictatorial. Desde la sociología, el renovado interés de los registros subjetivos ha conformado el llamado “espacio autobiográfico” (Arfuch 49), un campo de investigación que reúne y hace dialogar múltiples registros que convergen en el intento abarcar las relaciones entre vida, intimidad y subjetividad. En esta misma línea, trabajo ensayístico de Beatriz Sarlo (2005) pondera los posibles usos y abusos de la revaloración del sujeto y de sus producciones sobre el pasado en los campos de estudio de las Humanidades.

Esta irrupción de nuevos lugares y producciones vinculados a lo subjetivo, dentro de la producción cultural, se propondrían reinterpretar las formas en que estos nuevos autores latinoamericanos, en su condición de hijos, buscan recordar, revisar o inscribirse en su presente. Esta problematización del espacio dentro de la escritura contemporánea ha sido leída como una evidencia del auge de distintas elaboraciones artísticas de plasmar en el *afuera*, en el exterior, los recuerdos reprimidos y/o silenciados en la construcción de una memoria.

Adentrándose en esta discusión, este proyecto tiene por ejes estructurantes del análisis, en primer lugar, la significación a nivel individual y colectivo del espacio familiar, junto sus respectivos desplazamientos de acercamiento y distanciamiento. En segundo lugar, las distintas modalidades de las relaciones de afecto entre los personajes y los lugares que habitan, y en tercer lugar, la inestabilidad de los “límites” espaciales: las tensiones y transiciones entre el adentro y el afuera, lo público y lo privado, lo familiar y lo ajeno, entre otras.

Sobre el corpus narrativo

El corpus narrativo de esta investigación está integrado por la novela *La casa de los conejos* (2008), de la escritora franco-argentina Laura Alcoba y *Formas de volver a casa* (2011), del chileno Alejandro Zambra.

Laura Alcoba es una novelista, traductora y profesora universitaria. Tras el golpe de estado en Argentina, partió exiliada a Francia, en donde publicará su primera novela *Manèges* (2007), traducida al español como *La casa de los conejos* (2008). A lo largo de su escritura, continuará jugando con los límites entre los géneros de la autobiografía y la autoficción,

tematizando su experiencia de exilio en una trilogía de novelas. Dentro de su producción se encuentran obras como *Los pasajeros del Anna C.* (2012) o *El azul de las abejas* (2013). En la crítica literaria argentina ha surgido el concepto de “Nueva Narrativa Argentina” por Elsa Drucaroff (2011) para catalogar la obra de los autores que pasaron su infancia y juventud en la dictadura argentina y sufrieron los efectos de la Guerra de las Malvinas (18). Bajo este concepto puede adscribirse a autores como Mariana Enríquez, Samantha Schweblin, Daniel Guebel, Félix Bruzzone, Carlos Gamerro, Mariana Eva Perez, entre otros.

Alejandro Zambra es un poeta, novelista y catedrático que ha escrito los poemarios *Bahía Inútil* (1998) y *Mudanza* (2003), y las novelas *Bonsái* (2006), *La vida privada de los árboles* (2007), *Formas de volver a casa* (2011) y *Poeta Chileno* (2020). En otras publicaciones diseminadas en otros espacios, ha comentado sus cercanías generacionales con la llamada “literatura de los hijos”, denominación que ha reunido la producción de un grupo de escritores que vivieron su juventud en la dictadura chilena: Alejandra Costamagna, Diego Zúñiga, Nona Fernández, Álvaro Bisama, Lina Meruane, Leonardo Sanhueza, entre muchos otros.

Las novelas que conforman este corpus pertenecen a escritores adscritos temporalmente a una misma generación, y son producciones que representan dos experiencias del tiempo pasado marcado por periodo de la dictadura y violencia vividos en los años 70 y 80 en el Cono Sur. A pesar de que ambas novelas contienen elementos que las diferencian, como lo son la situación específica del pasado que reelaboran y el contexto de su misma escritura (Alcoba escribe su novela en Francia y en lengua francesa), considero que entre ambas puede leerse experiencias afines, que convergen en la reconstrucción de un pasado fuertemente ligado a un espacio y a un tiempo determinado.

Por medio de la denotación de los cruces textuales en ambas novelas, como lo son el uso de una “valor biográfico” (Bajtín, *Estética* 134) para dar forma al relato de vida de sus personajes, la configuración del cronotopo que comparten y otros elementos que las interrelacionan, pretendo fundamentar este diálogo. Estas experiencias son encarnadas por las voces narrativas, infantiles y adultas, que convergen en los distanciamientos y acercamientos que realizan hacia el espacio familiar. El tono íntimo de estas voces reflejan cómo el contexto de represión política de las dictaduras en Latinoamérica permeaban la experiencia infantil, siendo este su principal punto en común. Ambas obras pueden leerse,

como producciones de posmemoria (Sarlo 126), que ahondan y reconstruyen un pasado vivido y/o heredado con una impronta subjetiva, que contrasta con otras memorias en movimiento.

En las novelas, el motivo del espacio es central en la articulación narrativa del recuerdo, operando como un “cronotopo” recurrente en la configuración de ambos relatos. Este cruce espacio-temporal se presenta en la reconstrucción afectiva de las voces narrativas, las cuales en base a la disposición de sus recuerdos familiares dotan a su narración de un sentido sobre el pasado. Interpreto que la necesidad de generar un relato que moviliza la historia de ambas obras hacia un desplazamiento “de vuelta” al espacio familiar, busca aterrizar los aspectos suspendidos en las subjetividades representadas, enmarcadas por el trasfondo familiar y las figuras paternas. Por lo que este trabajo se propone interpretar finalmente esos regresos como formas de visitar y de darle sentidos posibles a un pasado todavía vigente y problemático.

Marco teórico

Este proyecto de investigación pretende realizar un análisis comparativo y diferenciado de los elementos textuales que configuran los diferentes espacios lugares y las relaciones afectivas de los personajes dentro del corpus narrativo elegido. El análisis literario se propondrá hacer dialogar al corpus narrativo con otros registros discursivos autorales que aporten a la comprensión de la interioridad desplegada de sus voces narrativas, incorporadas dentro de su espacio autobiográfico de ambos autores.

“Espacios de la escritura”

El concepto de espacio biográfico fue propuesto por primera vez Philippe Lejeune (1980) en sus trabajos fundacionales sobre el género autobiográfico para adjuntar los múltiples registros que, hasta la década de los 80, conformaban el horizonte de las producciones autobiográficas masivas. Usando también una concepción espacial, Nora Catelli (2007) ha figurado otra manera de agrupar las nuevas “escrituras del yo” puestas en boga: autonarraciones, autoficciones y/o novelas autobiográficas, diferenciándose del sistema de Lejeune al seguir una vertiente exclusiva del “yo”¹, y aceptar los límites y las paradojas que traen estas nuevas formas del sujeto de escribir(se).

Catelli representa su “espacio autobiográfico” utilizando la imagen/tropo de la máscara (prosopopeya) propuesta por Paul De Man en 1970, para figurar ese lugar “vital” donde el sujeto enmascarado puede respirar y recuperar el aliento en la escritura. Un intersticio que une a la voz con su máscara, en el que ocurre el despliegue de la intimidad dentro de la escritura que tensiona los límites entre la plena identidad y la total consciencia de la impostura autobiográfica: “el lugar donde un yo, prisionero de sí mismo, obsesivo, mujer o mentiroso, proclama, para poder narrar su historia, que él (o ella) fue aquello que hoy escribe. Postula, en síntesis, una relación de semejanza.” (219). Prisioneros de la

¹ En otro texto que acompaña *El espacio autobiográfico*, Catelli enfatiza en la renovada legitimidad discursiva de la subjetividad en la contemporaneidad: “sólo tiene valor de veracidad en el discurso lo que hace evidente a un sujeto, pero no poseemos ningún instrumento definitivo para atrapar a ese sujeto (...) Lo subjetivo, la vivencia, la experiencia encarnada en la confesión o el testimonio expresan esa medida común de veracidad que el discurso propone y que sólo puede traducirse, como figura de la interioridad, en lo íntimo transformado en prueba de una certeza ” (9).

representación de una impostura y de simular una “pose” autoral, las “escrituras del yo” no pueden eludir los desplazamientos metafóricos y las complejas relaciones de identidad que suscitan, tanto si sus autores utilizan su nombre propio, seudónimo, o si escriben desde el anonimato.

La socióloga Leonor Arfuch (2001) recuperó el concepto de espacio biográfico esbozado por Lejeune, definiéndolo como un “horizonte analítico esbozado para dar cuenta de la multiplicidad, lugar de encuentro y de circulación” (22) de diferentes registros textuales. Para Arfuch, debido a las reconfiguraciones de la subjetividad y de la intimidad en la posmodernidad, ha acontecido una efervescencia en la circulación mediática discursos autobiográficos que, de acuerdo con lo planteado por Bajtín (1999), reflejan la heterogeneidad de las funciones del lenguaje en la vida en la actualidad: entrevistas, *talk shows*, fotografías, vídeos, diarios, notas, reseñas, etc. Esta proliferación esbozó un nuevo campo de indagación que permite abordar la circulación de estas nuevas especificidades discursivas sin que pierdan su carácter relacional, su interactividad temática y pragmática, y usos en las distintas formas de comunicación que trascienden la escena literaria (Arfuch, 49-50).

Reconfiguraciones en el subjetividad: giros, afecto, testimonio

Bajo este contexto de nuevas formas de escribir(se) y enunciar(se) desde el posición del “yo”, de reconfiguraciones subjetivas y de la apertura a múltiples apariciones públicas y privadas de los sujetos, cabe mencionar el trabajo de Beatriz Sarlo (2005). Su concepto de “giro subjetivo”, definido como el “movimiento de restauración de la primacía de los sujetos” (37), precisa el *deslizamiento* que ha tenido la ponderación (y la legitimidad) de la subjetividad dentro el campo de los estudios de la literatura y la memoria. Tras la superación de la metodología estructuralista y del exilio de los sujetos-observadores en la conformación de los estudios literarios, la producción teórica del último tiempo ha demostrado cómo se ha acontecido una revalorización de la subjetividad, una “resurrección del sujeto”.

La reaparición del sujeto trae además de un apogeo en las subjetividades, otro movimiento dentro de los campos de estudio, el denominado “giro afectivo”, que propone al igual que el movimiento anterior, “una liberación de la instancia representacional y un estudio del afecto como forma desterritorializada, fluctuante e impersonal de energía que

circula a través de lo social sin someterse a normas” (Moraña 323). Esta nueva “preminencia” de la dimensión afectiva viene a impulsar pertenencia de los sujetos con su forma de experimentar y habitar los encuentros y desencuentros con el mundo y los demás (Moraña 318). Esta “vuelta” a la subjetividad se ha explicado a partir de múltiples perspectivas, siendo el aumento del contacto cotidiano con los medios de comunicación, la apertura de otros espacios de exposición social, y la pulsión de archivar(se)/recordar(se) en la “Era de la conmemoración” (Nora 1992), algunos de los antecedentes a considerar para comprender las transformaciones de este contexto.

En línea con el movimiento rastreado por Sarlo en las nuevas producciones sobre el pasado, el concepto “giro testimonial” de Nelly Richard (2010) plantea un “acto de recordar que predomina en nuestras sociedades urgidas por las tareas de la memoria y sus narraciones de emergencia” (Richard 78). La proliferación del género testimonial tras el genocidio de Auschwitz había sido abordada ya por el filósofo Giorgio Agamben (1999), el cual reflexiona sobre las dificultades del testimonio causado por las lagunas temporales, por la persistencia del trauma y por la compleja condición del sobreviviente para poder articular y hacer *presente* un testimonio horroroso, imposible de representar (10). El contexto en que se dan estas reconfiguraciones y “giros” en los campos de estudios demuestra el incidencia que tuvieron estas dimensiones en las formas de recordar y narrar la propia experiencia a través de la escritura, en naciones que todavía conviven con las huellas de un pasado reciente, puesto constantemente en discusión dentro el escenario político-cultural.

“La literatura de los hijos”

Las novelas de los escritores que conforman la llamada “generación de los hijos” tematizan un recorrido hacia la infancia y los lugares vinculados a ella. Esta coincidencia temática ha sido leída por la crítica belga Bieke Willem (2013) en oposición a los tratamientos literarios del espacio de los autores de la primera generación de postdictadura en Chile y Argentina, considerando dos nociones del psicoanálisis freudiano: melancolía y nostalgia. La sensación de desarraigo y melancolía respecto al espacio familiar² de los autores

² Por ejemplos de este tratamiento melancólico del motivo de la casa, Bieke Willem (2013) toma tres novelas paradigmáticas de la primera producción en la postdictadura chilena: *Los vigilantes* (1995) de Diamela Eltit, *El palacio de la risa* (1995) de German Marín y *Una casa vacía* (1996) de Carlos Cerda.

de los 90 devendría, por el distanciamiento temporal de la generación de los hijos, en una pulsión nostálgica afín al tema recurrente del regreso a casa.

Esta articulación espacio-temporal del espacio puede categorizarse como un cronotopo de la intimidad presente en la producción de artística de la postdictadura. En los términos conceptuales de Mijail Bajtín (1989) un cronotopo es “la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura (...) Entendemos el cronotopo como una categoría de la forma y el contenido en la literatura” (*Teoría* 237). En la literatura de los hijos, el cronotopo de la casa de la infancia opera textualmente como un desplazamiento que interrelaciona dos cruces espacio-temporales que conforman un trayecto en el relato del narrador. Un desplazamiento desde el presente al pasado que realiza una actualización crítica de la visión del pasado, apreciable en otras obras de la generación, configurando la forma, el contenido y los valores estéticos de su entramado narrativo.

La resignificación espacio-temporal que trae este cronotopo se relaciona con el concepto de “valor biográfico” que Bajtín (1999) apreciado en las escrituras autobiográficas, un valor que no sólo organiza la vida del otro, “sino que también ordena la vivencia de la vida misma y la narración de la propia vida de uno; este valor puede ser la forma de comprensión, visión y expresión de la vida propia” (*Estética* 134). La introducción de un significado (auto)biográfico en las escrituras de los hijos funcionaría en esos dos niveles: por una parte, orientarían la puesta en forma de la narración de la vida simulando la vivencia autorial, y por otra, dotarían a la obra de una reflexión sobre la vida como existencia.

Se ha enfatizado sobre el uso de la perspectiva del hijo por parte de los autores de esta generación, recurso narrativo que los sitúa en una posición crítica que actualiza y abre la discusión política, ética y estética de su elección dentro de su narrativa (Franken 188). Esta posición se manifiesta en el uso crítico de la perspectiva del hijo/a, en oposición a la herencia represiva de la generación anterior. Elsa Drucaroff (2011) utilizaba la metáfora de la reclusión en la “torre” para ejemplificar espacialmente esta oposición y dependencia generacional:

“Las generaciones de postdictadura cargan con la angustia y con la lucidez de que estar arriba de la torre es estar presos, y desde esa angustia y lucidez escriben. Porque además de experimentar intensamente su condición de reclusos, perciben que sus pies se afirman en huesos NN y en hombros de sobrevivientes de la militancia (...)” (36).

La huella de la filiación y los problemas asociados a ella son temáticas relevante al abordar esta narrativa, y se encuentran en la discusión crítica sobre este corpus narrativo. La escritora Andrea Jęftanovic (2011) define el uso de la voz del hijo como un artificio: “un adulto simula una voz infantil y desde esa perspectiva denuncia la historia, las injusticias, el autoritarismo, las desviaciones del mercado y más problemáticas sociales” (13). Esta simulación conlleva una rememoración que no se reduce sólo a un gesto nostálgico, sino a una reelaboración intencionada, que va a la caza de los contrastes entre las diferentes generaciones y sus discursos sobre el pasado.

Los marcos de la infancia: la casa y la familia

Estas voces infantiles despliegan una narración parcializada del periodo de la infancia, culminando la mayoría de las veces su relato mientras se adentran a una etapa más adulta y completa: “La narrativa desde la infancia despliega el desarrollo del sujeto desde una no-conciencia a una conciencia poética de una niñez que se descubre, describe su entorno y se escribe a sí misma” (Jęftanovic16). La incursión de estas “nuevas” representaciones sobre la infancia en la literatura ha sido comentada como una innovación, un nuevo giro que se da en la tradición, que excluye a los niños en el orden político y en el discurso histórico (Jęftanovic 23). En la literatura, esta intromisión de la mirada del niño ha evidenciado el contraste crítico que encarnan sus ojos, las detenciones de su perspectiva en las diferencias entre presente y pasado, denotando cómo ha cambiado con el paso del tiempo la percepción del narrador de la realidad representada³.

El motivo de la reconstrucción del espacio familiar y del exilio político son recurrentes en esta narrativa y evocan la violencia dictatorial de la que se hacen cargo los escritores de esta generación (Franken 207). En ese sentido, los acercamientos hacia el espacio calzan con la definición brindada por Michel de Certeau (1980) sobre las prácticas de la cotidianidad: el espacio es un lugar practicado a través del cuerpo y el discurso. Según su delimitación, el espacio sería el resultado de una serie de operaciones espacializantes incluidas en el ir y decir del sujeto:

³ Estas transformaciones se manifiestan, en algunos casos, en la reconstrucción de sus historias personales y colectivas: “intentan ‘volver a casa’, pero a una casa muy diferente de la real: intentan reconstruirse como una familia/comunidad que ha sido quebrantada” (Amaro 269).

“El espacio es un cruzamiento de movilidades. Está de alguna manera animado por el conjunto de movimientos que ahí se despliegan. Espacio es el efecto producido por las operaciones que lo orientan, lo circunstancian, lo temporalizan y lo llevan a funcionar como una unidad polivalente de programas conflictuales o de proximidades contractuales. El espacio es al lugar lo que se vuelve la palabra al ser articulada, es decir cuando queda atrapado en la ambigüedad de su realización” (129)

El espacio, por lo tanto, es un producto de trayectos. Está articulado por los movimientos, los desplazamientos y las prácticas cotidianas que se realizan/inscriben sobre él: se ve, se describe y se hace el espacio. Al plantear teóricamente este desplazamiento hacia el espacio, es común mencionar el clásico texto de Gastón Bachelard (1957). En su propuesta de una fenomenología de la imaginación, el autor enfatiza el lugar privilegiado que ha tenido la casa en el imaginario de Occidente. Volver a un lugar vinculado a la memoria, según Bachelard, es re-producir las imágenes albergadas en ella, la vastedad de la intimidad, de los recuerdos de infancia marcados por lo afectivo. Bachelard propone un “topoanálisis”, un concepto que define “un estudio psicológico sistemático de los pasajes de nuestra vida íntima” (38), poniendo énfasis en los detalles *exteriores* en los que la subjetividad tiende a enraizarse y que conforman las representaciones poéticas/psíquicas de la intimidad. En ese sentido, entiendo que el autor afirme la compresión de imágenes en el plano espacial: “el espacio conserva tiempo comprimido” (38)- Entre todas las imágenes-recuerdo que Bachelard analiza, me interesa destacar dos para el análisis: el espacio denominado como el “País inmóvil de la Infancia” (36) y la imagen de la “casa-nido”, siendo ésta última la que sintetiza de mejor manera ese desplazamiento de ir y venir presente en el corpus narrativo:

“La casa-nido no es nunca joven. Podría decirse con cierta pedantería que es el lugar natural de la función del habitar. Se *vuelve* a ella, se sueña en volver como el pájaro vuelve al nido, como el cordero vuelve al redil. Este signo de *retorno* señala infinitos ensueños, porque los retornos humanos se realizan sobre el gran ritmo de la vida humana, ritmo que franquea años, que lucha por el sueño contra todas las *ausencias*” (133)⁴

La “casa-nido” y la “casa-redil” son dos imágenes que simbolizan un espacio marcado por las idas y vueltas cotidianas de sus habitantes. Construidas exclusivamente para el habitar

⁴ Las cursivas son mías.

y la protección, ambas imágenes están marcadas por el cruce de movimientos, y evocan los signos del retorno y la partida, voluntaria o forzada, que realizan los hijos.

No obstante, estabilidad de las imágenes que se desprenden modelo analítico de Bachelard se fundamentan en la seguridad, el confort y la universalidad tradicionalmente atribuidas al espacio familiar. Esta cadena de asociaciones está problematizada en las obras que componen este corpus narrativo, puesto que en ambas obras acontecen distanciamientos y pérdidas irremediables del vínculo esencial con el espacio⁵: la casa se vuelve un lugar inhabitable. Para Navia (2011), los rodeos de la protagonista de la novela de Alcoba se origina por la percepción espacial de su testimonio: “la memoria, o el impulso de ofrecer testimonio, de comenzar la sanación o, por lo menos, la examinación del trauma es gatillado por el espacio de la ciudad. Se trata de una memoria *topográfica*, anclada en espacios, que genera el acceso al pasado” (170). Por lo tanto, las ideas de una memoria herida y enraizada al espacio familiar son dos elementos que estructuran los objetivos de esta investigación.

El espacio familiar ha sido concebido en la modernidad como una institución social que operó sometiendo a sus miembros a relaciones de sometimiento y obediencia del programa político establecido (Amado y Domínguez 27). Esta instauración se dio bajo la potestad del Estado, volviendo al espacio familiar en un lugar donde se ejercía de primera mano el poder estatal, que controla y asegura la integridad de los niños además de ser el lugar productor de las relaciones afectivas entre padre e hijos. El rol del Estado, como una institución que protege y conserva la familia, entra en contradicción dentro de las historias representadas, puesto que la ejecución su poder destruye la continuidad del habitar de los personajes.

Para el filósofo Martín Heidegger (2016), el habitar no es sólo una acción pasiva realizada en la construcción de espacio físico y lingüístico destinado al ser, sino también su construcción y cuidado. El sujeto transitará y se reconocerá en su esencia dentro de esta cadena cuádruple de elementos ser-estar-construir-cuidar: “El cuidar y el edificar es el construir en sentido estricto. El habitar es, en tanto guarece lo cuadrante en las cosas, en cuanto tal guarece, un construir.” (155). Sin embargo, el espacio dentro de estas novelas se torna un lugar inseguro para este habitar. El confort del hogar se transforman en ocasiones en

⁵ Navia, María José. “Mientras el lobo sí está: la infancia como simulacro en La casa de los Conejos de Laura Alcoba”. En Jeftanovic, Andrea, (comp.). *Hablan los hijos: Discursos y estéticas de la perspectiva infantil en la literatura contemporánea*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2011. 169-186.

una simulación de una “aparente” protección y cuidado por parte del Estado y las figuras paternas, que no logran disimular el constante cruce entre el interior y exterior, entre lo público y lo privado, entre la cotidianidad y la violencia. Los significados atribuidos a la casa, como las ideas de seguridad y amparo, se desplazan hacia el peligro y los límites entre la hospitalidad/hostilidad: la casa se transforma en una prisión que guarda el horror, pero no protege de él (Navia 180). La ruptura del seno familiar que simboliza la violencia represiva del periodo, que conlleva la “herida” que ha sido apreciada en las perspectivas desencantadas de los narradores de la generación de los hijos por la fragmentación de toda una comunidad⁶. Por lo tanto, el desplazamiento de estos escritores puede entenderse como una vuelta afectiva que busca esclarecer los motivantes de una esa herida no cerrada en las subjetividades representadas.

Memoria, posmemoria

El corpus narrativo de esta investigación puede leerse bajo un enfoque asociado al concepto de posmemoria planteado por Marianne Hirsch el año 1997 y retomando por Beatriz Sarlo (2005). Antes de la incorporación del prefijo “pos”, la idea de memoria ha sido definida a partir de múltiples enfoques. El filósofo Paul Ricoeur (2000) en su extensa obra dedicada a las relaciones entre memoria, historia y olvido, diferenciaba las nociones de memoria individual y colectiva de Halbwachs (1968) definiendo tres dimensiones exploradas por la tradición del pensamiento occidental desde las *Confesiones* de San Agustín: *singularidad*, *continuidad* y *orientación* (128-129). El sentido de continuidad permite que cualquier identidad asociada a una memoria, a un conjunto subjetivo de recuerdos individuales sean estos de origen personal o colectivo, se pueda temporalizar, diferenciar y desplazar del tiempo cronológico de la historia. Esta continuidad además permitiría los sentidos de pertenencia y permanencia del ser con los demás:

“(la identidad) está ligada a un sentido de permanencia (ser uno mismo, mismidad) a lo largo del tiempo y del espacio (...) La relación es de mutua constitución de la subjetividad, ya que

⁶ De acuerdo con Lorena Amaro (2018), las voces infantiles de las novelas de los hijos “más que estar resguardadas, (...) se hallan a la intemperie, interrogándose sobre las esquirlas de la noción de familia introyectada por la dictadura a través de su propaganda ochentera. Se vuelve a casa, pero herido(a)” (266).

ni las memorias ni la identidad son ‘cosas’ u objetos materiales que se encuentran o pierden” (Jelin 46)

Desde este carácter unívoco de los recuerdos personales que construyen memoria individual se desprendería la percepción de “continuidad temporal” del ser, y a través de ésta, el sujeto podrá orientarse en las construcciones históricas sobre el presente.

El concepto de posmemoria ha sido planteado de manera diferente: es una rememoración mediada e identitaria que tiene por sujeto a la generación posterior al acontecimiento de los hechos. El prefijo “pos” denotaría la alteración y la distancia de esta memoria vicaria, no obstante, la posterioridad del término no denotaría su superación porque aborda un tiempo que se presenta y concibe actualmente en conflicto. Sarlo define posmemoria como “la memoria de la generación siguiente la que padeció o protagonizó los acontecimientos (es decir: la posmemoria sería la ‘memoria’ de los hijos sobre la memoria de sus padres)” (Sarlo 126). Hablar de posmemoria, por ende, es a su vez abordar un proceso de transmisión de diferentes miradas sobre el pasado, entre una y otra generación, entre los involucrados y los que se identifican con su experiencia: una transmisión entre “quienes vivieron una experiencia y quienes no la vivieron, porque todavía no habían nacido, porque no estaban en el lugar de los acontecimientos o porque, aunque estaban allí, fue la diferente ubicación etaria o social la experimentaron de otra manera” (Jelin 139).

La efervescencia que vivió a fines de siglo XX el concepto de memoria se anexa íntimamente con las luchas por el pasado que han formado en Latinoamérica un nuevo campo de acción política y cultural, con demandas de reconocimiento por abrir espacios para los testimonios, las marcas territoriales y otras formas de conmemoración. La necesidad de justicia está en correlación con las necesidades de trabajo activo de recuerdo, perlaboración y duelo. Esta acción de “hacerse cargo” del pasado consistiría, en la resistencia a las operaciones de sustitución instaladas por la mercantilización de la pérdida que buscan compensar el dolor y no cicatrizar la herida. Ricouer (2000) concibe como un proceso que sirve “para conservar las raíces de la identidad y mantener la dialéctica de la tradición y la innovación, hay que tratar de salvar las huellas” (40). Huellas que se confunden con otros registros testimoniales en la medida en entran en el fenómeno histórico.

La revisión realizada por Nelly Richard (2010) de las políticas de memoria y reparación en Chile plantea una crítica negativa que discute los múltiples registros culturales

dentro del dispositivo de la memoria oficial, que obliteró las luchas por las interpretaciones que debían mantener vivo el pasado (17). Esta transición perpetua hacia la reparación y la justicia para las víctimas de la violencia estatal conlleva el *diferimiento* eterno de la política en perjuicio de la justicia., Elizabeth Jelin (2002) menciona, respecto del trato de la memoria, que “toda política de conservación y de memoria, al seleccionar *huellas* para preservar, conservar o conmemorar, tiene implícita una voluntad de olvido” (30). Por ende, toda reconstrucción discursiva y literaria de los hijos, comprometida con esclarecerse o ficcionalizar su pasado, debe lidiar con su fragmentariedad y con el fantasma amenazante del olvido.

1. “Memoria del espacio, espacio de la memoria”: *La casa de los conejos* (2008)

“En qué momento una madre, al estrechar a su niño, le daba esa prisión de amor que se abatiría para siempre sobre el hombre futuro. Obligado a responderle a un muerto. Quién podría saber en qué momento la madre le transferiría al hijo su herencia”

Clarice Lispector, *Lazos de familia*

La novela *La casa de los conejos* (2008) abre con una dedicatoria a Diana E. Teruggi, una militante montonera y amiga de los padres Laura Alcoba con la que vivió durante sus últimos días de infancia en Argentina antes de partir al exilio. Tras la dedicatoria se incorpora un breve relato narrado por la protagonista en su adultez que funciona como prólogo, introduciendo el proceso personal y afectivo experimentado por ella para lograr contar su historia, ese “retazo de la historia Argentina”. En línea con la máxima de Michel de Certeau (1980) “Todo relato es un relato de viaje, una práctica del espacio” (128), este prólogo introduce la interrelación del motivo del viaje con la constitución misma del relato, a través de un proceso de profunda interiorización vivencial y escritural del pasado.

La narración de la novela se dispone en breves capítulos incluidos en tres marcas temporales dentro del “cronotopo de la casa de infancia”, los años de represión política de Montoneros entre 1975 y 1976, y el regreso adulto de la protagonista a Buenos Aires en el año 2003. Estos capítulos van reconfigurando a partir de múltiples fragmentos intertemporales, retazos e imágenes, la memoria de la protagonista, retratando su experiencia de vida que une la situación particular de su familia con la etapa de su infancia y la atmósfera de violencia de esos años.

Los desplazamientos de los que da cuenta la narradora dentro de su espacio (auto)biográfico convergen en los dos niveles propuestos para el análisis del género autobiográfico: en el nivel de la referencia literaria y en el nivel del enunciado, correspondiéndose ambos a través del nombre propio y la condición de la firma con el “nombre real”⁷ de la autoría, en la que se basa el “pacto biográfico” (Lejeune 65). El “yo”

⁷ Lejeune (1980) llamaba “nombre real” al “nombre propio de persona que leo pensando que designa a una persona real que lleva ese nombre. Ese nombre puede ser el nombre que figura en el registro, un seudónimo, un apodo” (186).

del enunciado y de la referencia se cruzan en un mismo recorrido narrativo hacia el “espacio de la memoria”, concebido como un lugar de confrontación y de luchas de las distintas memorias sobre el pasado argentino (Jelin 28).

El desarrollo de la historia tiene como principal nudo narrativo la situación de clandestinidad de este espacio familiar enmarcado por las tensiones políticas del contexto argentino. La casa criadero de conejos, que da título a la novela, fue el lugar en donde la autora vivió parte de su niñez, y en el que funcionó subrepticamente la revista *Evita Montonera*. Este centro clandestino operó hasta 1976, año en que Diana fue asesinada junto a otros cuatro militantes del Partido de Trabajadores Revolucionarios (PTR), a causa de la persecución política de la dictadura militar encabezada por Jorge Rafael Videla. Su pareja Daniel Mariani será reprendido y desaparecido más adelante, en agosto de 1977.

La convicción de querer revivir los años de militancia de sus padres enunciado por la voz narrativa expresa, al mismo tiempo, un volver *a recordar* constante que deberá enfrentar las heridas del pasado traumático para poder *decir* su memoria individual (junto a la memoria colectiva de los *otros*). El itinerario de esta voz que va entre recordar, vivir, y decir, puede ser leído como un “trabajo de memoria”, término que consiste en un esfuerzo interpretativo que reelabora los recuerdos alojados en la memoria y los dota de un sentido parcial, logrando superar los traumas del pasado, “la compulsión a la repetición, la actuación (*acting-out*), la imposibilidad de separarse del objeto perdido” (Jelin 36). Este posicionamiento respecto al trabajo de re-elaboración es referido textualmente por Alcoba no como una ensoñación basada en una pulsión nostálgica de volver hacia atrás, sino desde una *posición afectada* que busca articular y revisar las suspendidas huellas de su pasado familiar.

La atribución del deseo nostálgico propio de la “Era de la conmemoración” de Pierre Nora (1992) a la producción de la literatura de los hijos ha sido discutida por la crítica, puesto que estas nuevas autorías no realizan única y exclusivamente un movimiento de evasión del presente, dirigiéndose hacia la estabilidad/inmovilidad del pasado⁸. Esta conciencia narrativa del trabajo de memoria es mencionada en el momento en que la protagonista, habiendo superado el silencio de su *in-fancia*, pisó nuevamente Argentina:

⁸ Jęftanovic (2011) en su estudio sobre la emergente narrativa desde la infancia enfatiza este punto: “tras analizar estas obras queda claro que la nostalgia no es en sí un impulso suficiente para volver a la infancia. Este regreso obedece a fuerzas más contundentes como la amenaza vital, la injusticia social, el desarraigo, la crudeza del mundo, los traumas personales” (14-15).

“Ese día creo que se corresponde con un viaje que hice a Argentina, con mi hija, a fines de 2003. Allí busqué, encontré gente. Empecé a recordar con mucha más precisión que antes, cuando sólo contaba con la ayuda del pasado. El tiempo terminó por hacer su obra más rápidamente que lo que yo había imaginado jamás: a partir de entonces, narrar se volvió imperioso” (Alcoba 14).

La mención del retorno a Argentina y la declaración que realiza la narradora de su proceso personal de búsqueda de vestigios de lo acontecido hace casi 30 años, son las principales motivaciones entregadas para fundamentar este ejercicio autonarrativo y testimonial de recorrer los lugares de su pasado. Por una parte, la vuelta trae consigo un trabajo de investigación, ordenamiento, de articulación de los recuerdos. A pesar de que esta indagación no se profundiza en la historia de esta novela, opino que es un aspecto relevante en los dichos de la autora al referirse en otros espacios de su producción puesto que ha señalado el conflicto de legitimación de todo testimonio.

Siguiendo las reflexiones de Agamben (1999), todo testimonio está enmarcado y fundado en las limitaciones de la memoria de los supervivientes que hace imposible representar justamente lo que falta, aquello que resulta imposible conjurar: “Los que lograron salvarse, como seudotestigos, hablan en su lugar, por delegación: testimonian de un testimonio que falta (...) Quien asume la carga de testimoniar por ellos sabe que tiene que dar testimonio de la imposibilidad de testimoniar” (*Lo que queda* 34). El conflicto por la legitimidad del testimonio, y por la aceptación de la versión propia del pasado, evidencia la necesidad de apoyo del elementos *exteriores* a su memoria, “lugares de la memoria” en donde proyectar parte de su recuerdo. La búsqueda por esclarecer los difuminados fragmentos de su memoria que constituirán su identidad será retomada posteriormente, con la finalidad de saldar la inquietud que mantiene sobre la validez de su propia voz y su condición de hija, en pos de apoyar y legitimar la asunción del testimonio de su vida.

Esta inquietud sobre los regímenes de legitimación pública del testimonio ha sido comentada por Laura Alcoba en múltiples entrevistas, señalando los cuestionamientos que refrenaban su escritura. La toma de acción denota la resistencia de la protagonista (y la autora) ante el paso del tiempo, la instauración familiar del silencio consensuado y los efectos destructivos de la erosión, ese accionar ineludible del tiempo.

En la cita anterior, en que la narradora cuenta su viaje a Argentina, ejemplifica la forma en que (se) suceden las evocaciones narrativas en el relato, estando éstas siempre enlazadas al (des)vinculamiento afectivo del “habitar” un espacio, gatillante del flujo de imágenes, trayectos, relaciones y objetos alojados en la memoria. En la narración se configurará, por lo tanto, una recomposición individual que proyectará una imagen panorámica del pasado, incompleta y múltiple como un álbum familiar. Tal como señalaba Maurice Halbwachs (1957) en sus ensayos sobre la memoria colectiva, la acción de la memoria individual del viajero que regresa es influenciada por los vestigios y los testimonios incorporados en el espacio colectivo en el que antes convivió: “Cuando volvemos a una ciudad donde hemos estado anteriormente, lo que percibimos nos ayuda a recomponer un cuadro del que habíamos olvidado en muchas partes” (25). Los recuerdos se adaptan y articulan en función de la percepción actualizada y crítica que se tiene del espacio, de las relaciones establecidas entre el adentro y el afuera, entre el sujeto y su realidad exterior.

Puesto que, en el marco de este trabajo, considero que el ejercicio narrativo consiste en gran medida en re-visitar un pasado estrechamente vinculado a una representación de un hogar, puede comprenderse que en la disposición del orden del relato el primer recuerdo transmitido sea de carácter espacial: la protagonista evoca un momento en específico, cuando tenía 7 años y su madre le explica sobre el cambio de domicilio familiar. Este episodio aparece a modo de índice de los movimientos próximos dentro de su infancia, mudanzas que desacomodan al grupo familiar, como grupo humano integrante del cuerpo social, de la “seguridad” del perímetro urbano, pasando desde un sitio céntrico a la lejana periferia, ubicada en las “orillas de los inmensos terrenos baldíos que rodean La Plata —esa franja que ya no es la ciudad ni es, aún, el campo” (15). Desde este punto del relato, la protagonista dará cuenta, a través de operaciones y señalamientos espacializantes, de los recorridos, trayectos y espacios por los que ha transitado en su niñez: lugares ocultos, plazas de juego, oscuras habitaciones y guaridas, todos ellos diferentes destinos, dinámicos e inhabitables.

Como se planteó anteriormente, esta novela también puede leerse bajo el concepto de posmemoria (Sarlo 126), porque cumple con los aspectos discutidos en su delimitación conceptual: una dimensión identitaria y subjetiva dentro de las reelaboraciones, y un distanciamiento intergeneracional entre los productores de memoria y los acontecimientos pasados. Sobre la relación entre posmemoria y las dinámicas intergeneracionales entre la

producción de los hijos y la figura de sus padres, la crítica Ana Amado (2006) ha analizado las modalidades de recepción del pasado familiar en el cine y la literatura. Para Amado, la idea de posmemoria caracteriza “las experiencias de aquellos que crecieron dominados por narrativas que precedieron su nacimiento, cuyas propias historias son modeladas con retraso en las historias de la generación previa y labradas por sus actos traumáticos” (*Re-visiones* 214). Considero que esta novela puede leerse bajo este enfoque metodológico puesto que presenta, en la configuración de su relato, una historia individual que se ve afectada, incluso “dominada”, por el trasfondo histórico y familiar de las figuras de los padres, interrelacionándose además con la generación de los militantes Montoneros.

Para parte de la crítica, la elección del género autobiográfico como “forma” literaria para procesar y transmitir a través de la escritura un testimonio ha sido comprendido no sólo como una afinidad de género, sino también a modo de proceso personal de identificación con la propia vida. Un proceso que denota la existencia de ese espacio autobiográfico, en el que sucede ese movimiento desde la “conversión a la autoafirmación, como aceptabilidad del propio yo en la trama comunal de los otros” (Arfuch 104). Presenta, por lo tanto, una autoafirmación del “yo” y de su identidad, que se evidenciará más adelante en el gesto realizado por la autora de firmar y hablar mediante la voz de su protagonista, que se esfuerza por contar su historia.

Este esfuerzo de reelaborar su pasado opera por medio de una puesta *en forma* de la vida en esta textualidad, siguiendo Mijaíl Bajtín (1978), aplicando el concepto de “valor biográfico” (*Estética* 134), la presencia de un sentido u orientación autobiográfica en la configuración de la obra. La selección de escenas incluidas en el relato vendría a delimitar la forma, el espacio y el tiempo de la historia representada: se decide recrear un entrecruzamiento espacio-tiempo en específico, “el cronotopo de la casa de infancia”, obviando otros recuerdos, otras escenas que también podría constituir la materia del relato. Por ello, concluyo que esta novela tendría su régimen de verosimilitud, en primer lugar, en el testimonio de la misma autora, y en segundo lugar, en los recursos autonarrativos y estéticos utilizados en su producción.

En una entrevista realizada el año 2018, en que se le pregunta directamente si se puede hacer una distinción entre la identidad entre ella y su protagonista, Alcoba responde,

“Digamos que... Cada escena, tanto de *La casa de los conejos* como en *El azul de las abejas*, o la *Danza de las arañas*, corresponde a un recuerdo. Hay reconstrucción. Hay muchas cosas que dejé de lado... que recuerdo perfectamente que no están... Porque para mí, en cierto momento, a partir de una especie de masa de materia que está hecha de memoria, (que) está constituida de memoria, construyo algo. A partir de ahí, tengo la impresión de trabajar... de vestir a un personaje con mis recuerdos, con algunos de ellos”⁹

Trabajando esta “masa” de memoria, la disposición de recuerdos en el entramado narrativo tiene una cercanía íntima con lo que fue la vida de Alcoba cuando niña, rozando los límites de lo autobiográfico y autoficcional sin reducirse expresamente en alguna de esas categorías genéricas. Los personajes, por lo tanto, se revestirían de una “apariencia” o de una “máscara” siguiendo la propuesta de Paul de Man (1980), acorde a los recuerdos seleccionados por Alcoba, dejando en suspenso la referencialidad de lo narrado. El carácter afectivo de la inscripción de Diana, como un destinatario *post mortem* de esta narración, perfila la relevancia que tendrá ella en el desarrollo del relato, especialmente su relación afectiva que con el personaje de Alcoba.

Los otros recuerdos que componen el cuadro familiar manifiestan las tensiones entre la lejanía y cercanía de sus integrantes, reafirmando la destrucción de la quietud de este espacio familiar. Un ejemplo es el arresto del padre en 1975, recordado someramente por la narradora, siendo una situación que genera en la niña inseguridades y reminiscencias de un encarcelamiento anterior de sus padres en Cuba: “Papá cayó preso. Tengo que quedarme con mis abuelos hasta que mi mamá nos dé noticias. Ella dijo que volvería a llamar, sí. Pero ¿cuándo?” (27). La pregunta con la que culmina la cita enfatiza la sensación de una indeterminación; una inquietud sobre cuánto tiempo tendrá que estar apartada de las figuras que como pilares estabilizaban su mundo. Los padres que hasta hace poco tiempo, constituían su familia.

Al igual que la situación sufrida por la figura del padre, la persecución política de la madre termina por desplazarla aún más lejos de la endeble cercanía familiar. En relación con estas rupturas de los vínculos familiares, el relato se irá fragmentado en la medida en que la narradora continúe rememorando los indeterminados lapsos de tiempo que separan su presente del pasado: “Hoy mi abuelo y yo tenemos cita con mamá. ¿Cuánto hace que no la

⁹ Zicavo, Eugenia. “Entrevista mano a mano con la escritora Laura Alcoba” *YouTube*, subido por Canal de la ciudad, 30 de Mayo de 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=ug425LulcZk&t=220s>.

veo? ¿Dos, tres meses quizá? (31). La certeza que se tiene del presente, del “hoy”, contrasta con la pregunta sobre el pasado que se hace la narradora/autora sobre la percepción del tiempo de su infancia, la cual interrumpe la pasividad con la que acepta los cambios en la cotidianidad de su vida. Las preguntas que la narradora se hace, que se incluyen al final de los fragmentos, logran simular una reflexión que nace de la mirada infantil, pero que perfectamente puede originarse del revisionismo del adulto, posicionando en el presente, que escudriña su pasado. Un poco más adelante, la narradora focaliza su perspectiva en los cambios que observa en su madre:

“Mamá ya no se parece en nada a mamá. Es una mujer joven y flaquísima, de pelo corto y rojo, de un rojo muy vivo que no vi nunca en ninguna cabeza. Tengo el impulso de retroceder cuando se inclina para darme un beso” (33)

Desde que entran en la clandestinidad, la figura de la madre se deteriora físicamente. La niña cuenta su adelgazamiento y su miedo de que la reconozcan, llegando a disfrazarse para disimular su identidad. El cuidado de la niña se traspasa, por lo tanto, a otro espacio de contención familiar, entregándola a cargo de sus abuelos y tíos. Los cambios producidos en la vida de la niña, entre el encarcelamiento del padre y el ocultamiento de la madre, se materializan en la experiencia de Alcoba. En ocasiones, se aprecia una des-familiarización de la figuras paternas, como en el fragmento anterior, en que la mirada de la niña no logra reconocerlas debido a su cambio de rol: desde ser padres a ser militantes.

Debido a esta desfamiliarización, la niña llega incluso a retroceder impulsivamente ante las manifestaciones de afecto de su madre. Por lo tanto, la crisis en la constitución tradicional del espacio familiar y en la separación de lo público y lo privado es causada en gran medida por la irrupción de la política y sus implicancias en el seno del hogar. Las figuras paternas son puestas en cuestión al no poder satisfacer los roles establecidos por el ordenamiento institucional y tradicional de las relaciones filiales y las necesidades afectivas de sus hijos.

Como señala Judith Filc (1997), se definía “a la familia como el sitio del amor ‘natural’, donde el afecto no depende de la experiencia común y de una ideología sino de los lazos de sangre que determinan una obligación moral” (44). La naturalidad de los lazos de familia entra en crisis en la representación literaria debido a la superposición de dos espacios

tradicionalmente separados. La tensión entre hogar y militancia sucede principalmente porque los padres no pueden compaginar la vida social definida por la militancia con la vida familiar, siendo ambas dos esferas separadas que, en la clandestinidad, han terminado fundidas en un solo espacio representado por la “casa-fachada” de los conejos.

Teniendo en consideración lo anterior, puede comentarse que, llegando al desarrollo de la novela, se intensifica la construcción y el simulacro de la mirada de la niña, la denotación de la incomprensión de los últimos acontecimientos que ella ha vivido entrando en contraposición con las perspectivas e ideales de los padres. Esta contraposición de perspectivas, que opera como un tópico recurrente en la producción de los hijos, como se verá más adelante en el capítulo dedicado a Zambra. En esta novela, esta tensión se encuentra de manifiesto desde el momento de cambio de domicilio, cuando la madre le comenta al personaje de Alcoba sobre su casa: una casa asimilable a una imagen tradicional, esa casita con “tejas verdes” que comúnmente figura en las historias de literatura infantil. La respuesta de la niña, en este fragmento al comienzo del relato, evidencia la incomunicación personal entre la narradora y sus hijos:

“Lo que yo quería era la vida que se llevaba ahí dentro. Padres que vuelven del trabajo a cenar, al caer la tarde. Padres que preparan tortas los domingos siguiendo esas recetas que se encuentran en el libro de cocina (...) Una mamá elegante con uñas largas y esmaltadas zapatos de taco alto (...) Me pregunto cómo pudimos entendernos tan mal. O será que ella finge creer que mi sueño es solo una cuestión de jardín y color rojo.” (16)

El fragmento opone dos horizontes presentes en la novela que generan la desazón de la protagonista por la incomprensión de sus padres: las proyecciones de Laura sobre su familia¹⁰ y el universo paterno-político de la militancia, abocado exclusivamente a la resistencia frente a la violencia militar simbolizada por un “agente exterior”. Considerando la oposición de ambas aspiraciones, puede comentarse la presencia sutil del “imaginario filicida” de la NNA, señalado por Elsa Drucaroff (2011): “un imaginario generacional narrativo en el que los padres desean, cuando no producen activamente o si se sugiere que

¹⁰ Bachelard (1957) le dedica unos párrafos a las proyecciones de la subjetividad sobre la casa del ensueño: “A veces, la casa del porvenir es más sólida, más clara, más vasta que todas las casas del pasado. Frente a la casa natal trabaja la imagen de la *casa soñada* (...) Esta casa soñada puede ser un simple sueño del propietario, la concentración de todo lo que se ha estimado cómodo, confortable, sano, sólido, incluso codiciado por los demás” (93).

han producido, la no existencia de sus hijos, ausencia radical, su no subjetividad, su muerte” (336). El cuerpo infantil deviene dentro de estas escrituras de postdictadura en un *exceso* que se torna un obstáculo que se desea suprimir y marginalizar del trayecto épico de la militancia elegido por las figuras paternas.

La presencia sobrante de la infancia dentro de un ambiente adulto queda figurada en la imagen de esta niña que es obligada, al dirigirse a su casa, a caminar a tientas. A la deriva sin poder asir de la mano a su madre, sin poder abrir los ojos durante todo el recorrido, y con la obligación de olvidar todo resto de esos viajes. Pero que, no obstante las advertencias de los adultos, se resiste y cuestiona esta obligación: “Pero yo lo veo todo... Que mamá cierre los ojos, ¿me protege a mí también? Me guardo las preguntas y no abro más la boca” (47). Cerrando los ojos para no reconocer el camino a casa, y proteger el centro de operaciones de Montoneros, la pregunta que realiza la hija sobre la (des)protección de la madre tensiona la responsabilidad de su figura en el relato, cuestionando hasta qué punto la madre está pensando en el bien estar del partido y no en el de su hija. Para sobrellevar a esta tensión entre padres e hijos, la protagonista deberá, en su resistencia, asumir roles y funciones de apoyo a los militantes, como “cebarles el mate”, que poco a poco la extraerán del mundo infantil.

No obstante, este brusco deslizamiento desde la niñez a la adultez parece interiorizado de primera mano por la protagonista, la cual se jacta de orgullo a lo largo del relato de su capacidad de comprender el mundo adulto: “Pero en mi caso, es totalmente diferente. Yo ya soy grande, tengo siete años pero todo el mundo dice que hablo y razono como adulta” (19-20). La intromisión de la esfera adulta llega incluso a permear los espacios propios de la infancia, como lo es el juego, deseando la protagonista simular los roles que observa dentro de su nuevo hogar: “(deseo) jugar a la adulta, a la militante, al ama de casa, pero ya sé que soy pequeña, muy pequeña, increíblemente pequeña incluso” (61).

Siendo consciente de sus limitaciones, la protagonista desea en este juego acercarse a la figura de Diana, definida por sus roles dentro del hogar en contraposición a la figura materna, definida por el trabajo que realiza en el “embute”. La narradora la describe como una mujer joven embarazada, cargándose del significado maternal y familiar ausente en los demás personajes. Ambas forman una relación que desde mi lectura propone una filiación “impostada”, dado que su enlace simbólico sólo puede fundarse en una interpretación, porque

no compartieron en la realidad vínculos familiares. A pesar de no compartir una filiación sanguínea, ambas se afectan y comparten una complicidad, debido a su condición de extrema vulnerabilidad por el cruce entre cotidianidad y violencia, generado por la situación la sensación de desprotección y miedo de que, en algún minuto, sean asesinadas en la clandestinidad.

El personaje de Diana y el “Ingeniero” a cargo de la construcción de la imprenta clandestina, son las únicas figuras adultas descritas “positivamente” por la mirada de niña: “Me siento aliviada, sobre todo. Me tranquiliza que Diana haya podido imaginado para mí un drama infantil normal” (Alcoba 72); “Me admiraba que, a pesar de su panza enorme de embarazada, consiguiera ser tan ágil” (Alcoba 79). Aparte de encarnar una figura maternal, el personaje de Diana empatiza con la condición de infante de la protagonista, siendo capaz de imaginar “un drama infantil normal” para ella.

En base al fragmento anterior, puede colegirse una oposición significativa de las relaciones afectiva de Alcoba con sus figuras paternas, las cuales son referidas de manera anónima, sólo por los roles familiares que, paradójicamente, en esta novela no cumplen. Asimismo, ambos personajes se muestran incapaces de comprender las necesidades de Laura. ¿Por qué mencionar a algunos personajes por sus nombres, a otros por su rol? ¿Qué valor puede tener el nombre y la filiación en el relato? Por lo menos en esta novela, los padres de Alcoba desaparecen inmersos en su propia vida de militancia, sin concretar una comunicación efectiva con su hija. La muerte de Diana y el extravío de su hija Clara Anahí, como muchos otros hijos desaparecidos en las dictaduras argentina y chilena, son dos *ausencias* que la voz protagonista resiente en su subjetividad, y que llegando al final de la novela denunciará por medio de la toma de su palabra.

Superando la condición de mutismo de la *in-fancia*, infabilidad de la experiencia infantil, como planteaba Giorgio Agamben (1979), la niña deberá hacerse de la palabra, de la capacidad de decir “yo” (*Infancia* 72) para constituirse como un sujeto con una posición ética sobre su historia y la de los demás. Un sujeto crítico, al igual que otros hijos, con una postura que consiste en responder y asumir la exigencia del *otro*: un hacerse cargo de la propia palabra y también de responder por los que están ausentes. Los hijos, reales y simbólicos, conviven con las narrativas familiares que los anteceden y con la carga de las figuras paternas. Sienten la interpelación ética de un deber, la exigencia del medio de

responder por figuras ausentes, que muchas veces no se ajusta a sus principios ni pretensiones. Y, no obstante, muchas veces dan cuenta en el curso de su vida y en su producción artística procesamientos y asimilaciones que involucran inevitablemente la herencia dejada por sus padres. Una herencia que se emparenta con esa “prisión de amor” que mencionaba Clarice Lispector, que enmarca sus trayectos, vidas y cuerpos: una transmisión única de *otros* relatos que se pesan sobre la propia historia.

2. “Memoria del espacio, espacio de la memoria”: *Formas de volver a casa* (2011)

“Caminábamos por la casa y nos convertíamos
en las sombras de nuestras propias habitaciones.
Entonces, recordábamos”
Álvaro Bisama, *Ruido*

La novela *Formas de volver a casa* (2011) de Alejandro Zambra cuenta dos historias que reflexionan por medio de sus voces narrativas su condición de escritura y ficción. Estructurada en cuatro partes, en dos de ellas se narra un proceso personal de un personaje-autor intradieético. Esta novela puede inscribirse genéricamente dentro de las nuevas escrituras autoficcionales que exploran “lo irreal del pasado”, una expresión que alude “al proceso a través del cual la escritura imagina otro pasado, reelabora sus recuerdos y bosqueja distintas posibilidades vitales, permitiendo plasmar una identidad elástica, susceptible de adoptar formas diversas” (Casas 13).

El ejercicio escritural de Zambra en esta novela puede leerse como una búsqueda de abordar “lo irreal del pasado” a través de diversas formas de acceder a éste. En alusión paratextual del título, las “formas de volver a casa” tienen un correlato textual en las diferentes voces presentes en cada parte de la obra: una voz infantil que encarna una visión de mundo de los años 80, que deviene finalmente en una voz adulta, y un narrador intradieético que se identifica y diferencia a lo largo de la obra de la materia que da origen y forma a la novela.

A diferencia del capítulo anterior, ¿Puede decirse que esta novela busca dar fe del pasado representado? Las distintas voces narrativas ¿Se encuentran comprometidas con lo narrado, con la sensibilidad que en ocasiones se exige al tematizar la dictadura? ¿Por qué, a pesar de todas las similitudes entre narrador, personaje y autor, se decide mantener bajo anonimato la identidad entre las voces? ¿Se puede hablar de un “yo” estable en estas escrituras en las que se enmarca la novela de Zambra? Estas y otras preguntas son las que asaltan a estas nuevas formas de plasmar la subjetividad y el testimonio.

Tanto *Formas de volver a casa* como otras novelas de Zambra, se juega conscientemente con las convenciones, el horizonte de expectativas y el conocimiento que tiene el lector sobre la figura del autor. Esta autoconsciencia del ejercicio literario es el que

comúnmente se vierte en las nuevas escrituras autoficcionales, que infringen y deconstruyen los límites convencionales de las formas genéricas que separan la novela de la autobiografía (Casas 33). Frente a la crisis en las formas de comprender los géneros que representan la subjetividad del yo como lo son las memorias, la autobiografía, las novelas autobiográficas o las autoficciones, la crítica literaria ha producido figuras con las que se ha servido para explicar sus formas de comprender y categorizar estas escrituras. Son imágenes negativas con las que se busca categorizar los procedimientos textuales y figurativos del “yo”, tales como la simulación, la pose y la prosopopeya.

Entre las imágenes anteriores se encuentra la idea “pose” autorial planteada por Lorena Amaro (2018) en sus análisis de la producción autobiográfica y autoficcional en la literatura chilena:

“Tanto si se trata de una imagen moderna del yo, como de su deconstrucción en la posmodernidad, la idea de la pose —que tomo prestada de Sylvia Molloy, buscando para ella otros sentidos— me parece adecuada para pensar los relatos del yo, en los cuales, desde sus orígenes, siempre se produce un tipo de impostación” (298)

Adaptando una “pose” que se asemeje a la imagen autorial, construida y desplegada en la multiplicidad de registros que configuran su espacio biográfico, las voces narrativas de esta novela representan, a través del narrador-autor intradieético de la segunda y cuarta parte, el resultado de una impostación inherente a una forma de concebir las literaturas del “yo”. Operando como un coro de voces disímiles, desperdigadas en cada una de las partes que componen la novela, y que el lector deberá interrelacionar.

En la primera parte de la novela, titulada “Personajes secundarios”, se narra la infancia de un niño de 9 años durante la década de los 80. La voz del personaje cuenta fragmentariamente algunos de los episodios, encuentros y acontecimientos que marcaron su infancia. Para dar cuenta de este pasado, la construcción del personaje enfatiza en la perspectiva parcial del niño que no logra comprender totalmente ni procesar todos los acontecimientos que enmarcaron su memoria. La formación de esta perspectiva hace uso de recursos narrativos como la incorporación de la gestualidad en la configuración del personaje, y de la inclusión de una visión crítica e intempestiva de un narrador adulto que revisita su pasado.

Evocando los recuerdos de infancia estrechamente vinculados a la casa familiar, los narradores vuelven a los recuerdos de las antiguas moradas, y se desplazan hacia el “país de la Infancia Inmóvil, inmóvil como lo Inmemorial. Nos reconfortamos reviviendo recuerdos de protección. Algo cerrado debe guardar a los recuerdos dejándoles sus valores de imágenes” (Bachelard 36). La imagen del país de la Infancia sirve para ejemplificar un espacio vasto e inmóvil que aloja aquellos recuerdos del habitar, propios de una sensación íntima de nostalgia por un lugar familiar de bien-estar. De esta manera, la mirada se detiene en los recuerdos, personajes y espacios que constituyen a retazos una memoria individual y colectiva atravesada por la relación con los padres, la etapa escolar, la vida doméstica, y la cotidianidad en plena dictadura. Y, especialmente, por la relación de amistad que entabla con el personaje de Claudia, una niña de 12 años que le solicita que observe, como un espía, el comportamiento de su tío Raúl.

Dentro de la segunda parte, titulada “La literatura de los padres”, la novela cambia a través de una metalepsis¹¹, un cambio de nivel y de voz narrativa en la obra, desplazándose desde el protagonista de la diégesis de la primera parte, a la representación intradiegética de un personaje-autor que escribe. En la historia de esta parte, el personaje se encuentra procesando el distanciamiento entre él y su familia, sumado a su separación sentimental con el personaje de Eme, su exnovia. Mientras narra y resuelve estas situaciones, el personaje comenta que está escribiendo una historia, que tiene como personajes asimilables a los señalados en la primera parte: el niño anónimo de los 80, los padres, Claudia, Magali y Raúl.

La tercera parte de la novela, titulada “La literatura de los hijos”, está situada en el año 1995, y cuenta un desplazamiento de vuelta: el regreso que 10 años después realiza el niño, ya en su adultez, hacia los lugares que marcaron su infancia luego de la desaparición de Claudia. En la cuarta y última parte, se cierran los dos nudos narrativos introducidos: el personaje-autor luego de una meditación termina su novela y se la muestra a Eme. Escritura y memoria, por lo tanto, se interrelacionan en la posibilidad que ofrece la escritura, para el narrador-autor de la novela, de volver a recordar los momentos que conforman esta historia de infancia: “A veces pienso que escribo este libro solamente para recordar esas conversaciones” (Zambra 14). La culminación de la novela acaba sentenciando, con el cruce

¹¹ Genette en su libro *Metalepsis* (2004) la define como “una manipulación -al menos figural, pero en ocasiones ficcional (...) de esa peculiar relación causal que une, en alguna de esas direcciones, al autor con su obra, o de modo más general al productor de una representación con la propia representación” (15).

entre escribir y recordar, una historia incompleta y hollada, dejando entrever a las posibles interpretaciones que la “historia” anterior une todas las partes, formando una comunión especial entre todas las voces.

Entre primera y tercera parte se aprecian dos marcas temporales correlativas, los años 1985 y 1995, que condensan temporalmente el lapso de 10 años durante en el ocurre el desenvolvimiento personal del personaje desde la niñez a la temprana adultez. Al igual que en la novela de Alcoba, el “cronotopo de la casa de infancia” también está presente en las cuatro partes, siendo el espacio de la casa un elemento relevante dentro de la configuración espacio-temporal de los distintos lugares en los que transcurren las historias. Éstas se interrelacionan en la historia del niño narrador del comienzo, el cual cuenta algunos acontecimientos que marcaron su infancia, siendo el más relevante su relacionamiento con el personaje de Claudia.

En el transcurso de la primera parte, el niño narrador da cuenta de distintas marcas espacio-temporales, tales como el gran acontecimiento que fue el terremoto del 3 de marzo de 1985 y los lugares que configuran el espacio de la ciudad de Santiago, como lo son las comunas de Maipú, La Reina y la estación Tobalaba. Estos lugares y tiempos que se refractarán estéticamente en lo que Bajtin (1989) denominó “cronotopo real”, un entrecruzamiento espacio-temporal propio de las “configuraciones discursivas culturales y como tales son reinterpretadas para servir a los proyectos artísticos” (Arán 127). En ese sentido, la construcción novelística del espacio-tiempo en el que transcurre parte de la novela tendría por coordenadas referenciales elementos que forman un efecto de verosimilitud respecto al Chile de los 80.

La disposición de los terremotos de 1985 y 2010, al comienzo y al final de la narración de *Formas de volver a casa*, opera, desde mi lectura, como una metáfora tectónica de la ruptura espacial de la estabilidad del habitar que afectó a una comunidad. Esta ruptura es mencionada con ambigüedad por el narrador-niño: “La noche del terremoto tenía miedo pero también me gustaba, de alguna forma, lo que estaba sucediendo (...) En el antejardín de una de las casas los adultos montaron dos carpas para que durmiéramos los niños” (15). Además del miedo ocasionado por el sismo, el protagonista siente una atracción por los nuevos eventos que han perturbado la cotidianidad en la que hasta ese momento estaba inmerso.

La incomprensión de lo vivido esa noche lleva al niño protagonista a intentar desentrañar, en el ejercicio escritural, alguna lección de lo acontecido: “Si había algo que aprender, no lo aprendimos. Ahora pienso que es bueno perder la confianza en el suelo, que es necesario saber que de un momento a otro, todo puede venirse abajo” (17-18). Como señalaba Maurice Halbwachs (1957), respecto a la conexión íntima entre los acontecimientos espaciales y la memoria colectiva:

“Cuando algún acontecimiento nos obliga también a transportarnos a un nuevo entorno material, antes de que nos adaptemos a él, atravesamos un periodo de incertidumbre, como si hubiésemos dejado atrás toda nuestra personalidad: tan es así que las imágenes habituales de nuestro mundo exterior son inseparables de nuestro yo” (31)

Una perturbación que lo desplaza hacia *afuera*, a habitar durante la noche junto a otros niños dentro de carpas en un espacio improvisado. La relevancia de este evento en la disposición de los recuerdos de la novela es retomada más adelante, en el momento en que el autor-narrador de la cuarta parte reflexiona sobre su quehacer: “¿Qué me había llevado a narrar el terremoto de 1985? No lo sabía, no lo sé” (162).

En contraste con la posición ética tomada por la narradora de *La casa de los conejos*, el narrador de *Formas de volver a casa* parece en ocasiones desconocerse, e incluso abismarse dentro del espacio literario de su propia escritura, intentado desentrañar las motivaciones que están detrás de su esfuerzo por saber/rememorar el pasado. La incorporación de este doble movimiento que abre y cierre la novela, en palabras del narrador, tiene que ver con el significado que carga este recuerdo iniciático de la historia a contar: un primer des-colocamiento de la subjetividad reflejado en la atracción por lo que sucede en el *afuera*, por salir de casa y adentrarse en las calles en plena dictadura. Más adelante, puede colegirse cómo este narrador-autor se incluye metalépticamente en la historia contada, cuando refiere el momento en el que se vuelve consciente del peligro:

“La muerte era entonces invisible para los niños como yo, que salíamos, que corríamos sin miedo por los pasajes de fantasía, a salvo de la historia. La noche del terremoto fue la primera vez que pensé que todo podía venirse abajo” (163)

Identificándose con la imagen del niño que recorría libremente los pasajes de Santiago, pero manteniéndose siempre en el anonimato¹² y en la indecidibilidad de su propia voz autoficcional, el narrador-autor vuelve a recordar esa experiencia que busca retratar, utilizando la palabra “fantasía” al designar los pasajes que forman los caminos y el espacio en el que transcurrió su infancia. El contacto durante la etapa de infancia con esa experiencia límite de que “todo podía hacer venirse abajo” representa la intromisión de la realidad en los frontera del espacio construido especialmente para los niños.

Para la pedagoga Graciela Montes (2001) este espacio ha sido figurado como un “corral de la infancia”, el cual es un espacio en el que, siguiendo la metáfora lúdica del juego de las escondidas, se “protege del lobo, ya se sabe; pero también encierra. Sin embargo, a pesar de todos los esfuerzos controladores, tanto la fantasía desatada (...) como la realidad densa se cuelan dentro del corral” (24). Un espacio representado como un “corral”, similar a la “casa-redil, casa-nido” mencionada por Bachelard (1933) para plasmar esa “reclusión” que atañe a la casa: un lugar de entradas y salidas constantes. La imagen del corral, asociada semánticamente sobre lo animal, representa un lugar en el que se afora, orienta y domina la experiencia infantil de los peligros del exceso de fantasía y lo exterior a la realidad.

El niño protagonista de *Formas de volver a casa*, en línea con la metáfora de Montes, no obedece a las dinámicas, a las delimitaciones ni a las pre-figuraciones de la infancia instauradas dentro de este espacio. En ese sentido, se puede destacar que a lo largo de las historias se recuerden, precisamente, las acciones “ingeniosas” con las que el niño puede aprovecharse de su condición infantil, pidiéndole ayuda a un desconocido: “Lo detuve y le dije que estaba perdido, que por favor me ayudara a volver a casa” (42). O, también los momentos en que recurre a engaños, y a veces a mentiras, como cuando decide fingir “los gestos de un niño con retraso mental” (46) para poder salir a salvo de las reprimendas de los adultos¹³ y de la casa-corril en donde se enmarca la experiencia de la infancia.

¹² Lejeune (1980) llamaba “nombre ausente” a estas situaciones, comunes en las autoficciones, en que “el narrador-personaje de un relato autodiegético puede no tener nombre. Esta ausencia puede crear cierto malestar, el lector necesita poner nombres. Llenará ese vacío, bien atribuyendo al narrador el nombre del autor, bien hablando del ‘narrador’ o del héroe” (187).

¹³ En un artículo dedicado a Harold Bloom, Zambra (2018) vuelve a comentar que la inteligencia de los niños recae en su arte de hacerse los desentendidos: “Los niños inteligentes dominan a la perfección el arte de hacerse los tontos y así llegan a la adultez absolutamente impunes, perfectamente libres de los severos castigos que suele deparar la inteligencia” (89).

Apartados de lo exterior del mundo, los niños son víctimas de un orden siempre anterior, replicado por una base familiar y estatal que los prefija de manera individual, y les impone un moldeamiento por sobre su bienestar, su potencial y sus expectativas. Este orden impuesto por los adultos pretende configurar el “misterio” de la experiencia “infantil” a través de un discurso proteccionista sobre el cuerpo y mente infantil: “se ‘protegía’ al niño de la fantasía, cercenándole de una de las dimensiones más creativas que poseía, y se lo exiliaba dentro de ella, alejándolo del mundo de los adultos (...) El ingreso de la realidad histórica al mundo infantil resulta siempre escandaloso” (Montes 23).

Una parte de la producción de los autores-hijos subvierte la estabilidad asociada a la imagen-recuerdo de la infancia. El cuidadoso trabajo construcción de las voces infantiles de esta generación, como en la niña de la novela de Alcoba, demuestra su interés y una intencionalidad crítica sobre la realidad histórica de los años 70 y 80 en Latinoamérica. En la parte “La literatura de los padres” es donde se enfatiza/teoriza esta visión del narrador-autor sobre las formas repartir el protagonismo con la generación anterior:

“La novela es la novela de los padres, pensé entonces, pienso ahora. Crecimos creyendo eso, que la novela era de los padres. Maldiciéndonos y también refugiándonos, aliviados, en esa penumbra. Mientras los adultos mataban o eran muertos, nosotros hacíamos dibujos en un rincón (...) Mientras la novela sucedía, nosotros jugábamos a escondernos, a desaparecer” (Zamora 56)

Al igual que la novela *Ruido* (2012) de Álvaro Bisama, de la cual este capítulo extrae su epígrafe, lo dicho por el narrador puede leerse no sólo en una clave y nivel individual, sino también en un colectivo. El narrador de Zamora se identifica con un “colectivo” de escritores/niños por medio de la conjugación del verbo en tercera persona plural. Esta identificación con los otros permite leer, en un nivel autorial y siguiendo la imagen de la “pose”, lo planteado por el personaje como una proclamación contra la generación literaria de los padres, y el lugar evasivo de la generación de estos autores-niños. Dentro de esta oposición/distribución generacional, son los adultos los sujetos de la historia, aquellos que están comprometidos con la lucha y la resistencia de las causas justas; son los protagonistas que construyen un mundo para sí mismos y para los demás —un corral de la infancia para los niños—, siendo estos últimos los herederos del enorme legado de historias.

El narrador de *Formas de volver a casa*, en un movimiento de constantes idas y vueltas hacia fuera y dentro del espacio del corral, expresa de manera sutil una atracción por el exterior, por lo no-propio, que vendrá acompañada de la fractura que significa para la construcción del espacio del habitar y de un cambio en las condiciones en las que se desenvolverá más adelante la historia de los personajes en el pasaje ambientado en la novela. La oposición entre la seguridad-estabilidad del seno hogar, acorde a la imagen del “País inmóvil de la Infancia” (Bachelard 36), tras las primeras páginas de la novela, hace ingresar el factor familiar como el espacio en el que se ve enmarcada la memoria del protagonista.

La memoria de los narradores se desplaza en general dentro de dos espacios familiares: la casa paterna y la familia de Claudia, la amiga de infancia. En la selección de los recuerdos que componen el cuadro representado de la primera parte, la voz del narrador deja un espacio para rememorar el momento en el que conoció a Claudia después de haberla observado la noche del terremoto: “fue ella quien me buscó, pero yo recuerdo también haber vagado largas horas esperando verla. Como sea, de pronto estuvimos caminando juntos de nuevo y me pidió que la acompañara a su casa” (28).

Esta situación es recordada por el narrador con sorpresa debido a que, en el contexto en que está temporalizada la historia de la novela, no era común poder conocer y adentrarse en una casa que no es la suya: “Llevábamos un rato conversando junto a la reja cuando ella me invitó a pasar. No me lo esperaba, porque entonces nadie esperaba eso. Cada casa era una especie de fortaleza en miniatura, un reducto inexpugnable” (30). Entrando en esas fortalezas clausuradas, “inexpugnables” frente a los “invasores” del espacio familiar en dictadura, ambos niños entrarán pronto en amistad, y será ella la que intercederá para pedirle un favor: que cuide y observe a su tío Raúl.

Cumpliendo su promesa, el protagonista terminará movilizándose por otros espacios: el exterior, representado por las calles de Santiago, el interior de su propia casa, y otras casas que se atravesarán en su recorrido, como la de Raúl y la de Magali, hermana de Claudia. La construcción de una perspectiva parcializada, esa narración fragmentaria y “deficiente” atribuida a la escritura los hijos (Jeftanovic 30), sirve para formar durante la lectura la motivación del verosímil de la mirada infantil. Esta parcialidad representa, dentro de la configuración de las voces, el razonamiento simple del narrador-niño, un razonamiento que

está centrado —y, siguiendo la imagen anterior, acorralado— en sus preocupaciones infantiles, como también sucedía con la voz infantil de la novela de Alcoba.

La casa, el colegio, las figuras de los padres y la familia son las principales inquietudes que atraviesan la experiencia de estos narradores, y que, en la novela de Zambra, lleva al protagonista a sentir curiosidad por saber el trasfondo familiar de los demás personajes. Tal como sucede cuando le pregunta a Claudia por su padre, y ella la responde de manera escueta y evasiva: “Mi papá no vive con nosotras, dijo. Están separados, él vive en otra ciudad. Le pregunté si lo echaba de menos. Claro que sí, me dijo. Es mi papá” (31). Afirmadas en el vínculo afectivo, las figuras paternas son incorporadas desde el inestable ir y venir, marcado por la presencia-ausencia que mantienen dentro de la experiencia infantil.

Interesado por una historia y una familia que no es la propia, la mirada del mundo del narrador-niño pasa por transformaciones y aprendizajes, se amplía mientras aumenta su interés por los *otros*. El personaje de Raúl, presentado por Claudia como su tío hasta que su vínculo de filiación y su identidad sean descubiertos más adelante, aparece como un individuo atípico por la ausencia de lazos familiares en su entorno: “le pregunté a mi mamá cuándo vendría el resto de su familia y ella me respondió, dulcemente, que no todo el mundo tenía familia” (16). A esta ausencia de familia se suman las enigmáticas acciones y encuentros que el niño observa en su rol de espía, y el interés que siente por que el personaje de Raúl sea un “demócrata cristiano” (17).

Las pocas alusiones a las tensiones del mundo adulto político en las dos primeras partes de la novela, enfatizan en la interrupción/invasión que significaron lo político y la represión política en el imaginario de una generación de niños que comprendían totalmente los acontecimientos de su presente. El narrador evoca, por ejemplo, las cadenas nacionales del dictador Augusto Pinochet en televisión abierta que entraban a establecer una apariencia de orden institucional e ideologizar el discurso oficial de la dictadura en los hogares de los chilenos. Frente a las fuerzas represivas de la década de los 80, en la novela de Zambra se enfatiza la limitación de conocimientos propia de la etapa de la infancia, puesto que lo que define a la infancia es esencialmente la jerarquización de sus relaciones: “(la infancia) es la disparidad, el escalón, la bajada. Adulto-niño, grande-chico, maestro-alumno, el que sabe y el que no sabe, el que puede y no puede. Lo desperejo. Una relación marcada irremediabilmente por la hegemonía.” (Montes 33-34).

Por ello, las relaciones que se representan están marcadas por una dinámica de preguntas y respuestas sobre la realidad, preguntas enunciadas por el niño que reiteradamente aparecen en sus interacciones con los adultos. Una parte de los diálogos entre el protagonista y los adultos está medida por la “duda” que moviliza las preguntas que tiene sobre la realidad del Chile de los años 80. Esta disparidad de conocimiento también está presente en su relación con Claudia, la que modula su silencio y sus respuestas sobre la condición de su familia y su tío, llegando a responderle ella: “No tiene importancia. No necesitas saberlo todo para hacer bien tu trabajo” (36). Por lo tanto, la voz del narrador-niño, que habita este tiempo y estos espacios, se posiciona bajo un signo de interrogación. Se pregunta, ¿Qué es ser un comunista? ¿Por qué no todas las personas tienen familia? Esta insistencia, como se verá en los capítulos siguientes, se mantendrá en la búsqueda de respuestas sobre su pasado, hasta llegar a su adultez y cuestionar a sus figuras paternas. Esta introspección personal y búsqueda de respuestas que encarna el personaje, se encuentra también dentro del proceso escritural interno de la novela, en el que el narrador-autor interrumpe la narración y la mirada del niño para identificarse con esa experiencia pasada. Habla esa otra voz transversal en la novela que intenta comprender los recuerdos que conforman la escritura de esta memoria:

“Ahora no entiendo bien la libertad de que entonces gozábamos. Vivíamos en una dictadura, se hablaba de crímenes y atentados, de estado de sitio y toque de queda, y sin embargo, nada me impedía pasar el día vagando lejos de casa” (23)

La incompreensión que asalta en la escritura al narrador-autor, sobre su experiencia como un niño crecido durante la dictadura, genera un contrapunto entre la ingenuidad del niño y la mirada actualizada del adulto que habla desde el “ahora”. El desarrollo del narrador-niño denota una evolución en su forma de ver y comprender la realidad mediada por el impacto del *otro*: su perspectiva pasa desde “(una) mirada que no tiene nada que hacer, de una mirada que ya no mira un objeto particular, sino que mira el mundo” (Bachelard 248). Una mirada infantil que se pierde en la contemplación del espacio, una mirada adulta que se abisma, sin objeto en la introspección íntima del tiempo pasado.

La publicación de esta novela el año 2011 se da en un contexto de apertura a otras formas de acceder y de procesar el pasado reciente. Esta rearticulación de las producciones sobre el pasado y la memoria individual necesitan, siguiendo a Jelin (2002), de dos aspectos

esenciales para la incorporación intergeneracional de otros actores de memoria: “el primero, que existan las bases para un proceso de identificación, para una ampliación intergeneracional de un ‘nosotros/as’. El segundo, dejar abierta la posibilidad de que quienes ‘reciben’ le den su propio sentido, reinterpreten y resignifiquen” (*Los trabajos* 141).

Bajo esas exigencias, esta novela, a través del juego y de la pose (el posicionamiento) autorial, se interrelaciona con una generación de autores que han tematizado el periodo de la dictadura, y que se encuentran textualmente mencionados llegando a su desenlace (la novelista Alejandra Costamagna, el poeta Rodrigo Olavarría). Esta vinculación le permite, desde el espacio de la ficción, reelaborar al narrador su propio pasado y reinterpretar la historia de los otros. La noción “posmemoria”, por lo tanto, cumple tanto el distanciamiento como la identificación subjetiva con un pasado en disputa, y se verá plasmada, en el capítulo siguiente dedicado a Zambra, en un trabajo de memoria que implica los deslizamientos hacia y fuera del espacio de la casa que movilizan esta rearticulación de la infancia.

El niño tendrá que convertirse en adulto para tomar conciencia de las situaciones que en esos años no comprendía. Las voces buscarán, por lo tanto, intentar comprender los caminos que tomó, las tensiones que en ese momento no percibió, movilizándolo su recuerdo “a la sombra” de esos pasajes con nombre de fantasía que espacializaron sus encuentros. Pasajes que pertenecen al Chile en plena dictadura, en el que alojó la familia del narrador: “Pensé que ésas bien podía ser las tierras del pasaje Aladino. Las tierras en que luego aparecieron esas villas con nombres de fantasía donde vivimos las familias nuevas, sin historia, del Chile de Pinochet” (67).

El contraste entre realidad y fantasía manifestará, tomando en consideración las demás partes de la novela, la reflexión del narrador-autor sobre su historia personal: su infancia no vivió el ingreso directo de la realidad histórica, de la dictadura, como sí sucedió en el caso de los hijos de militantes. El paso siguiente, por lo tanto, será entender su cuadro familiar durante esos años, teniendo presente esas *otras* infancias de los años 80. Desde mi lectura, será esa diferencia que el narrador encontrará entre dos experiencias recurrentes en la memoria de los hijos, la principal motivación que tendrá para pasar revista más adelante a las posiciones que tuvo su familia en ese contexto.

3. “Fuera de lugar: la ruptura del espacio familiar en la dictadura”

Volver a la casa arruinada: el espacio y sus desplazamientos

En el primer capítulo, se señaló la relevancia que tiene el desplazamiento de ida y de regreso al espacio en la novela *La casa de los conejos*. Este doble desplazamiento de la autora y de la protagonista, comprendido como un trabajo de memoria (Jelin 35), reelabora una memoria personal y colectiva que traspasó la vida de toda una generación de niños nacidos en dictadura. Con el paso del tiempo, la aparición de la “Nueva Narrativa Argentina” en campo literario trasandino denotó la fuerza que ha tenido la producción estos autores-hijos, los que comparten rasgos generacionales y un pesado legado de una épica de militancia y guerra heredada por la generación de sus padres. Habiendo vivido una infancia marcada por la clandestinidad, la violencia y la desaparición de los padres, como sucede en los casos de escritores como Félix Bruzzone y Raquel Robles, puede observarse que dentro de sus escrituras de la infancia hay una sensible puesta en común de una *ausencia*: los padres desaparecidos, separados forzosamente de sus familias.

En otra entrevista realizada en el año 2019 por Enzo Matías Menestrina, Alcoba nuevamente menciona la primacía que tuvo ese desplazamiento de “ida y vuelta” a esos lugares conflictivos que aloja en su memoria, como la casa Mariani-Teruggi en la ciudad de La Plata o el Barrio latino en la ciudad de París. En el contexto de esa conversación, Alcoba destaca la importancia de la “toma de contacto físico” con el espacio para escribir sus novelas ambientadas en Argentina y Francia:

“Hay un trabajo sobre la memoria y al mismo tiempo una selección, un trabajo sobre recuerdos que sólo conservo cuando vienen a significar otra cosa fuera de ellos mismos y dentro de lo que va a significar el relato (...) Hubo siempre una toma de contacto físico con los lugares (...) Para escribir *La Casa de los conejos* volví a la casa en que transcurre. Fue para mí muy importante esa toma de contacto físico con el lugar, y aquí para *La Danza de la Araña* el contacto físico con el paisaje fue algo muy importante. Las sensaciones de la memoria reactivadas por el retorno físico fueron una etapa fundamental antes de escribir. Hice dos cosas. Volver a leer la correspondencia de mi padre y volver a todos esos lugares, volver a tocar, volver a mirar” (70)¹⁴

¹⁴ Menestrina, Enzo Matías. “La experiencia del exilio determina y deja una huella para siempre”: entrevista a la escritora Laura Alcoba”. *Anclajes*, n.º 2, mayo-agosto 2020: 63-78.

En palabras de la autora, es a partir de este proceso de re-familiarización con los espacios de su infancia, a través de una “práctica del espacio”, que la actividad de su memoria se ha visto revitalizada dentro del ejercicio de la escritura. Acontece, por lo tanto, un nuevo enraizamiento de su subjetividad con el espacio habitado, con los objetos y los trayectos del pasado. Una práctica que se traduce en la novela en el señalamiento incesante de los desplazamientos y las “operaciones espacializantes” que dan forma al relato/espacio producido por la protagonista. En ese sentido, comprendo lo señalado por Navia (2011) sobre la articulación topográfica de la memoria de Laura (170). Desde esa dinámica el relato reproduce la experiencia de la niña utilizando los diferentes lugares para ligar entre sí sus recuerdos. La casa del abuelo materno, un personaje que Alcoba define como peronista, se mantiene siempre al margen de la situación de los padres, sólo hasta que la situación de Montoneros cambia y el exilio se hace inminente. Por otra parte, la escuela aparece como un resquicio de la centrada vida anterior de la protagonista.

Como se mencionó anteriormente, la protagonista llegará a desenlazarse de sus anclajes materiales y de la figura de sus padres. Respecto a este punto, resulta esclarecedor que la niña comprenda la condición de “desarraigo” de su familia, después de haber pasado por varios hogares provisorios antes de conocer la casa-criadero de conejos: “En cuanto a mi mamá y a mí, estamos allí de paso, por un tiempo” (55). Esta sensación de estar “de paso” indeterminadamente, por los diferentes hogares que la acogen junto a su madre, plasma esa falta de estabilidad. Y, no obstante, la novela deja entrever que paradójicamente, es esa *ausencia* de vínculos con el espacio “lo memorable”, la ausencia que intentar recordar. Puede emparentarse este deseo, estas ensoñaciones del sujeto de revivir infancia, con la definición que ofrecía De Certeau (1980) sobre “lo memorable”:

“Lo memorable es lo que puede soñarse acerca del lugar. Una vez en este lugar palimpsesto, la subjetividad se articula sobre la *ausencia* que la estructura como existencia y la hace ‘estar allí’ (...) La infancia que termina las prácticas del espacio desarrolla en seguida sus efectos, prolifera, *inunda* los espacios privados y públicos, *deshace* sus superficies legibles, y crea en la ciudad planificada una ciudad ‘metafórica’ o en desplazamiento” (121-122)¹⁵

¹⁵ Las cursivas son mías.

El recuerdo de infancia, como una ausencia insalvable entre el presente y el pasado, se superpone sobre los límites que hacen legible esos dos espacios. La infancia transcurre siempre entre ambas esferas, y en el caso de Alcoba, esta condición se intensifica al considerar el peso de la circunstancia que viven sus padres¹⁶: termina inevitablemente arrastrada por las convicciones de ellos a la clandestinidad, sin un horizonte claro sobre lo que pueda suceder en el futuro.

“El embute”

Una de las características de la producción de los hijos mencionada por Amado (2006) es que en ella se manifiesta “una puesta en común de la lengua de la pérdida, en la que se comprometen de modo diferente ojos y oídos, la voz y la escucha” (*Re-visiones*, 216). Involucrando el cuerpo y la lengua por medio de una nueva *mirada* y *escucha* sobre el pasado, la obra de estos autores se proponen rememorar lo dicho por los *otros* y van a la búsqueda no solo de su pasado, sino también de una lengua común que les sirva de vehículo para narrar su experiencia.

En el caso de Alcoba, debido al proceso de asimilación que vivió de la lengua y la cultura francesa tras el exilio, esta puesta en común se refleja en la refamiliarización con el español hablado en la Argentina de los años 70, que interrumpe la disposición escritural del francés de *Manèges*, como sucede con la palabra *embute*, la cual está en cursivas y español en el manuscrito original sin ser traducida. Esta palabra fractura textualmente el manuscrito en francés, y deviene para la narradora-adulta en un signo enigmático, una palabra incomprensible y “memorable” de su niñez, que espera en su relato descifrar:

“Cuando pienso en esos meses que compartimos con Cacho y Diana, lo primero que viene a mi memoria es la palabra ‘embute’ (...) Desde el mismo instante en que empecé a hurgar en mis recuerdos —solo en mi mente al principio, tratando de encontrar una cronología todavía confusa, poniendo en palabras las imágenes, los momentos y los retazos de conversación que me habían quedado—, lo primero que busque fue esa palabra. Ese término tantas veces

¹⁶ Hijos y padres no pueden separarse puesto que, si constituyen una familia, comparten un mismo ritmo vital y las mismas necesidades: “La circunstancia pesa, y pesa mucho, por eso decía que no se podía hablar de bienestar o malestar de los niños sin comprometer el bienestar o malestar de sus padres. La infancia es un asunto privado y público, al mismo tiempo” (Montes 46).

utilizado y escuchado, tan indisolublemente ligado a esos fragmentos de infancia argentina que me esforzaba por encontrar y restituir, nunca lo había encontrado en otro contexto” (49)

Esta palabra opera, siguiendo lo expresado por la narradora, como un “significante-anzuelo”¹⁷, una huella con la cual puede aferrarse al pasado y orientar la reconstrucción de esa lengua común olvidada durante su estadía en Francia. La voz de la narradora-adulta dedicará su atención a lo largo del capítulo 6 a contar cómo rastreó los significados asociados al signo embute, en sitios web, blogs y diccionarios de la Real Academia de la lengua Española. Laura terminará encontrando que su significado se asocia comúnmente a las palabras embuste y embutir, y concluirá que la palabra formaba parte de la jerga de los adultos, de los militantes montoneros, y aludía precisamente a esa superposición de espacios: un espacio *embutido* dentro de otro. El embute evoca ese ingenioso mecanismo que escondía con una pared corrediza a los encargados de manejar la imprenta más grande del partido:

“Salvo cuando Diana me pide que haga compras en el barrio, ya casi no salgo de casa (...) Mamá, por su lado, pasa casi todo el tiempo en el embute. Salvo a la hora de comer, ya casi no me la cruzo por la casa. Desde el golpe de Estado, la rotativa *offset*, escondida detrás de las jaulas de los conejos, imprime el mayor número de periódicos posible por lo que ya no tiene ni un segundo de descanso. Por eso paso la mayor parte del tiempo armando paquetes con Diana, mientras hablamos de los militares, de la guerra. Y del bebé que está en camino” (109-110)

La relevancia de la palabra embute en el trabajo de memoria de Alcoba permite apreciar hasta qué punto la niña que jugaba a ser una montonera interiorizó la experiencia y el vocabulario de los militantes, y por esa razón, no encuentra un uso del término embute *fuera* del contexto que dote de sentido su infancia. Es dentro del embute donde perderá a poco a poco a su madre, y será finalmente el Ingeniero, el creador de ese mecanismo, quien entregará a los montoneros a las fuerzas especiales. Además, este embute sintetiza una “imagen” espacial que refleja la imposición del secreto guardado, un silencio que a la protagonista le costará asimilar, complicándose cada vez que le preguntan sobre su nombre

¹⁷ “El término embute (...) parece constituir para la Alcoba adulta (escritora en francés) una suerte de ruina o reliquia, un ruinoso indicio de aquel mundo temporal y espacialmente distante en el que, provista de este significante-anzuelo, se sumergirá en clave de indagación para intentar establecer o constelar, de la materia bruta de los recuerdos (imágenes, retazos de conversación), un orden o cronología”. Gasparini y Dos Santos. “En el embute del francés: sobre *Manèges / La casa de los conejos* de Laura Alcoba”. *Alea: Estudios Neolatinos*. Jul. 2015: 277-290.

y procedencia. El embute, como una palabra heredada de las conversaciones entre sus padres y los militantes, es una imagen central que da forma a la experiencia y a los secretos del relato de la niña, embutidos dentro de su infancia¹⁸.

Este regreso a la casa-criadero, ahora convertida en las ruinas de un lugar anterior, un “lugar de la memoria”, además de darle una forma narrativa a esta experiencia también se relaciona metafóricamente con el estado del alma, con la interioridad de la protagonista. La superación del silencio instaurado por sus padres sobre lo vivido en esos años, representado en las reiteradas elipsis en el relato, llevan a la narradora-adulta a finalmente contemplar los restos de ese espacio, reflexionar sobre la destrucción de una comunidad, sobre las consecuencias de la dictadura y del violento ataque de las fuerzas armadas a la “casa de los consejos”. Superando la condición de accesoriedad y silencio propio de la infancia, la niña dejará de ser una pieza aparte de las grandes acciones del pasado, para rearticular años después esa “lengua perdida” de la comunidad en la que se incluye narrando el trayecto de ese espacio arruinado. Una vuelta al pasado, desde su posición de hija y también de madre, al regresar a Argentina con su hija de 3 años:

“Aún puede distinguirse el emplazamiento de la imprenta clandestina. Una placa explica de qué servía ese extraño espacio tan estrecho, encerrado entre 2 paredes, hoy en gran parte destruidas. Pero la palabra ‘embute’ no aparece, ni siquiera entre comillas. Sí, creo que ese término ya ha desaparecido. Todo muestra que el ataque fue de una violencia increíble. No existen palabras para decir la emoción que me invadió cuando descubrí ese lugar que lleva todas las marcas de la muerte y la destrucción” (129).

Destruído el espacio, muertos los militantes, sólo la subjetividad resta como vínculo entre ese pasado y las erosionadas imágenes-recuerdo del presente. Reconocer este espacio como uno de los recuerdos más “memorables” de su memoria, permite leer que estas relaciones con los lugares de la infancia, a pesar de las discontinuidades, demuestran una permanencia de una identidad individual y colectiva que se sobrepone ante las demás ausencias.

¹⁸ “El mundo infantil, en un comienzo condensadísimo, abigarrados, en *continuum* de sensaciones, de intensidades sin límites (...) se va estructurando alrededor de las palabras. Las palabras nombran, y al nombrar, dan forma. Nombran, y al nombrar, inevitablemente arrastran con ellas una carga cultural, un modo de ver, de sentir y manejar el mundo. El adulto *otorga* el lenguaje, y al otorgarlo, coloniza.” (Montes 53).

Las idas y vueltas de *Formas de volver a casa*

Uno de los narradores de *Formas de volver a casa* dice: “Los padres abandonan a sus hijos. Los hijos abandonan a sus padres. Los padres protegen o desprotegen pero siempre desprotegen. Los hijos se quedan o se van pero siempre se van” (73). Detrás de esta sentencia de tono determinista, se esconde una relación dialéctica que sintetiza los movimientos y las dinámicas que se dan entre los padres e hijos en la novela.

El narrador-niño de la primera parte sale de reiteradas veces de casa dejando atrás a sus padres, despreocupándose de su familia; sus padres, por su parte, desprotegen a su hijo permitiéndole pasar el tiempo en el exterior en plena dictadura. En su adultez, el narrador abandonará muy pronto la casa de los padres ubicada en Maipú, buscando una vida propia lejos de ellos padres.

Desde otra vereda, Claudia deberá salir del país rumbo a Estados Unidos debido a la militancia de su padre Roberto. Su padre, por su parte, se comprometerá con la resistencia, abandonando en el hogar a su esposa e hijas hasta su regreso a Chile en 1984. La insistencia temática de estos desplazamientos, estos trayectos de un lugar a otro, entre las voces narrativas y los espacios descritos, evidencian la utilización del motivo del viaje, de los caminos y de esas “formas” de volver a casa señaladas al comienzo, para introducir los recuerdos y episodios dentro de las historias.

En la tercera parte de la novela, el personaje-autor reconoce las “rejas verdes” y la “fachada azul” de la casa de La Reina en donde vivía la hermana de Claudia, a la cual siguió cuando se dedicaba a espiar a Raúl:

“Fue entonces cuando llegué, cuando regresé. No esperaba a nadie, no buscaba nada, pero una noche de verano, una noche cualquiera en que caminaba a pasos largos y seguros, vi la fachada azul, la reja verde (...) Es aquí, pensé. Es aquí donde estuve. Lo dije en voz alta, entre maravillado y absorto, y recordé la escena con precisión: el viaje en micro, el cuello de la mujer, el almacén, el angustioso viaje de vuelta, todo. Pensé en Claudia y también en Raúl y en Magali; imaginé o intenté imaginar sus vidas, sus destinos” (88)

La memoria del personaje está enraizada en los detalles materiales y espaciales presentados antes por la mirada del niño. Su rememoración se activa “con precisión” tras “volver” a visitar este espacio, evocando una escena en particular: la persecución que realizó de una mujer desconocida supuestamente amiga del tío de Claudia. Esta toma de contacto

con los lugares de su memoria personal, lo lleva a dirigirse varios días durante el verano a esa casa, con la esperanza de encontrar algún rastro de su amiga que no ve desde los años del terremoto.

Después de que suceda el encuentro con Ximena, la hermana de Claudia, ésta le señalará la imposibilidad de él, como un niño sin historia, de comprender la vida de su familia: “No creo que llegues a entender una historia como la nuestra. En ese tiempo, la gente buscaba a personas, buscaba cuerpos de personas que habían desaparecido. Seguro que en esos años tú buscabas gatitos o perritos, igual que ahora” (91). La ironía final de que el personaje buscaba “gatitos”, mascotas con las cuales entretenerse mientras sucedía la búsqueda de los desaparecidos, cumple con resaltar esa *diferencia* esencial entre los obstáculos y preocupaciones de la experiencia adulta y la inocencia asociada a lo infantil. Los niños se salvan del peso de la historia. No obstante, el narrador se entrometerá, sin saberlo, con las tensiones políticas que enmarcaban a la familia de Claudia. Las reflexiones de Halbwachs (1975) sobre las transiciones entre los recuerdos de infancia y adultez me sirven para adoptar la figura de la “sombra” del mundo adulto, que “cubre” y “oscurece” el mundo infantil:

“A través de toda la infancia, hay muchos momentos en que nos enfrentamos a lo que no es la familia (...) pasamos inevitablemente por toda una serie de pequeñas pruebas que son como una preparación para la vida del adulto: es la sombra que proyecta sobre la infancia la sociedad de los mayores, incluso más que una sombra, ya que el niño puede verse obligado a tomar parte en las preocupaciones y responsabilidades cuyo peso recae normalmente sobre hombros más fuertes que los suyos” (42)

Como muchas *otras* infancias, el niño vivió bajo su inocencia y mirada fantasiosa del transcurso de esos años, desconectado dentro de su seno familiar toda la violencia de la década de los 80. Esta sensación que embarga al narrador-autor de *Formas de volver a casa* es enunciada de manera colectiva, identificándose con una generación de niños nacidos en dictadura que no experimentaron en persona la violencia de la represión, sintiendo una tensión entre la inocencia y la culpa por su responsabilidad: “(nos) dedicamos a pasar una lista larga que enumera lo que entonces, cuando niños, desconocíamos. Es como si hubiéramos presenciado un crimen. No lo cometimos, solamente pasábamos por el lugar” (138). En la primer parte, pareciera que justamente lo que el narrador-autor realiza es “pasar

lista” de esos momentos de infancia en los que no comprendió su trasfondo, como cuando Claudia le pide el favor de que investigue a su tío: “Ahora pienso que maldecía que hubiera que hablar para que yo entendiera lo que quería pedirme” (32).

La “sombra” del mundo adulto se relaciona con la carga histórica de los crímenes de lesa humanidad cometidos en la dictadura, para toda una generación de padres e hijos que pueden identificarse con las víctimas, que pueden sentir complicidad por el dolor del *otro*. Esta complicidad siente la memorable *ausencia* de esa vivencia, que tienen sus compañeros de generación:

“yo era el único que provenía de una familia sin muertos, y esa constatación me llenó de una extraña amargura: mis amigos habían crecido leyendo los libros que sus padres o sus hermanos muertos habían dejado en casa. Pero en mi familia no habían muertos ni había libros” (105)

La enunciación de esta falta de un trasfondo familiar marcado por la dictadura, destaca la relevancia de ese pasado compartido para la red de producciones literarias y artísticas de la generación de los hijos. Sin muertos ni historias que heredar, la lectura desde el concepto de posmemoria plantea la identificación del narrador con los fragmentos que logra vislumbrar de la historia de Claudia. Las producciones de posmemoria, por lo tanto, deben renunciar a la pretensión de una totalización del pasado y aceptar su fragmentariedad, no sólo por la parcialidad de su mirada infantil, sino porque como época no es posible aspirar a una mirada completa del pasado. (Sarlo 142). Articular una historia por medio de retazos, recortes de diferentes historias que recomponen un cuadro familiar, enunciado colectivamente, es lo pretende realizar esta narración, representar un pasado propio y ajeno¹⁹.

Para Claudia, su mayor desafío fue “aprender a contar su historia como si no doliera. Eso ha sido, para Claudia, crecer: aprender a contar su historia con precisión, con crudeza” (99). De igual modo de la experiencia relatada por Alcoba, el personaje de Claudia experimenta esa “la necesidad imperiosa de hablar. El deseo de decir: yo” (100), de dejar atrás su *in-fancia* y constituirse finalmente en un sujeto liberado. Tras el encuentro con ella,

¹⁹ Pienso en una identidad múltiple que se alimenta tanto de rasgos y relatos tanto autoriales como impropios: “No habría ‘una’ historia del sujeto, tampoco una posición esencial, originaria o más ‘verdadera’. Es la multiplicidad de los relatos, susceptibles de enunciación diferente, en diversos registros y *coautorías* —la conversación, la historia de vida, la entrevista, la relación psicoanalítica— la que va construyendo una urdimbre reconocible como ‘propia’, pero definibles solo en términos relacionales: soy tal aquí, respecto de ciertos *otros* diferentes y exteriores a mí” (Arfuch 99).

el narrador pronto se dará que el deseo de su amiga es llevar una vida normal, “una vida en que ya no fuera la hija o la hermana de nadie” (140). Dejar atrás la casa familiar, los lazos de familia, las imágenes que le causan dolor, como los grandes eventos de entretención/evasión en el Estadio Nacional, o sus padres fallecidos a kilómetros de distancia, mientras estaba en Estados Unidos. Luego de su regreso a Chile y su último encuentro con el narrador, se funda su convicción de soltar el pesado legado familiar y no responder ante las interpelaciones del pasado.

En lugar de desprenderse del pasado, el protagonista expresa su deseo de recuperar el pasado y asimilar las experiencias de los demás como propias. Durante los dos regresos que realiza a la casa familiar, se dedicará a interpelar los dichos y las acciones de sus padres: “Lo miro a los ojos. En qué momento, pienso, en qué momento mi padre se convirtió en esto. ¿O siempre fue así? Lo pienso con fuerza, con un dramatismo severo y doloroso: ¿siempre fue así?” (129). La repetición de la pregunta acentúa el cuestionamiento hacia la concepción del padre, que encarna la inacción de las familias sin historias ni muertos por la dictadura que el narrador intenta superar.

El padre responderá imponiendo su autoridad sobre las vistas del pasado, desautorizando al narrador justamente por su condición de hijo: “Tú ni habías nacido cuando estaba Allende. Tú eras un crío en esos años (...) Muchas veces escuché esa frase. Tú ni siquiera habías nacido. Esta vez, sin embargo, no me duele” (133). Y, sin embargo, la discusión entre ambos personajes toca el problema de la responsabilidad de los adultos con su realidad, con el mundo que forman para los hijos²⁰. El niño deviene en adulto, y desde esa una posición de su subjetividad, actualiza su memoria sobre el pasado porque siente una responsabilidad que lo liga éticamente respecto éste. Una responsabilidad ignorada por el padre, evadida por la madre, que lo lleva “a recriminar, una y otra vez, a sus padres. Pero no puedo evitarlo” (131).

²⁰ “¿Por qué insistir en la responsabilidad? Porque está asociada al poder. Los adultos somos responsables personalmente de los niños porque somos hegemónicos, tenemos el poder. De un lado hay alguien que puede y sabe más: el grande; del otro, alguien que puede y sabe menos: el chico. Somos los grandes los que tomamos las decisiones, y los que toman las decisiones son responsables” (45)

Conclusiones: Hacia el espacio: relato y sentidos posibles sobre el pasado

“No hay camino que se escape a la niña y, a pesar de que su madre le pega, está en su naturaleza irse por ellos... El que viene de afuera le pregunta cómo conoce tantos caminos. ‘Antes, cuando tenía seis años, no conocía ningún camino, hasta que a los 10 salí y los conocí todos. Siempre sé de dónde vengo y adónde voy, y nunca desde que salí me he perdido’”

Ramal, Cynthia Rimsky

Esta cita pertenece a un pasaje de la novela *Ramal* (2011) de Cynthia Rimsky que siempre me ha llamado la atención, principalmente por la “naturalidad” con la que el narrador, un enviado desde la ciudad de Santiago, dialoga con una niña de 10 años que pasa la mayoría del día fuera de casa. La niña posee un saber, una experiencia misteriosa: conoce todos los caminos y los desvíos circundantes entre su casa y la escuela. El adulto, por su parte, se pierde entre cada uno de ellos. Sin embargo, antes de conocerlos todos, la niña debió atreverse a salir de su hogar. Tuvo que aceptar las reprimendas de su madre, y perderse profundamente dentro de la vastedad del campo. Pienso que algo de esta experiencia tan bucólica, muy propia de los descubrimientos de la infancia, de ese contacto con el mundo que sólo los niños tienen, se plasma en las voces narrativas de Alcoba y Zambra.

A lo largo de los capítulos anteriores, se intentó destacar algunas conexiones y diferencias entre las dos historias que conformaban el corpus narrativo de este trabajo. En ambas obras se analizó, por una parte, cómo las voces principales daban forma a su relato, y cómo se relacionaban afectivamente los padres e hijos para la interpretación final de sus memorias. La comparación entre los vínculos afectivos entre en ambas novelas se diferencian: el trayecto individual de Laura decanta en la identificación y aceptación de ese pesado legado familiar; los voces narrativas de Zambra regresan para enfrentar la silenciosa complicidad de sus padres.

Para llegar a esas resoluciones, considerar la heterogeneidad de los desplazamientos es central: tanto físicos, ficcionales, metafóricos o de identidad: ambas novelas abusan de los movimientos, de las idas y vueltas del carácter anacrónico de la memoria. Especialmente trabajan el deslizamiento de vuelta, un movimiento que encarna, a pesar de todas las contradicciones de las subjetividades representadas, el despliegue de lo memorable, de lo afectivamente ligado a un lugar, las ausencias *imborrables* de la intimidad del “yo”. Así lo señalaba Bachelard respecto al signo de retorno de la casa-nido: “Si se vuelve a la vieja casa

como se vuelve al nido, es porque los recuerdos son sueños, porque la casa del pasado se ha convertido en una gran imagen de las intimidades perdidas” (134). El espacio del nido evoca también la seguridad y la fidelidad del regreso de los padres al cuidado y cobijo de sus hijos, a pesar de la precariedad de la construcción física del sitio destinado para habitar.

La intimidad, como una frontera y una posición del sujeto en su mundo privado, se asimila al espacio autobiográfico (Catelli 10) y pone en movimiento los límites de lo público y lo privado, al igual que el motivo de la infancia. Las dos historias de este corpus narrativo cuentan con un “valor biográfico”, un significado que asocia refractariamente la vida del autor, las formas literarias y la vida del otro, lo que permite hacer circular estas novelas junto a otras escrituras dentro de su producción literaria compartiendo un mismo espacio auto/biográfico. No obstante este valor que da apariencia y forma a las vidas relatadas, la selección arbitraria de los recuerdos y los detalles del pasado denota la artificialidad de todo esfuerzo por rememorar una trayectoria de vida. La destrucción de la linealidad de la producción novelística anterior, da paso en la producción de los hijos al fragmento propio de las reelaboraciones de posmemoria (Sarlo 130) como un signo formal del funcionamiento de la memoria (auto)biográfica, “la alteración del orden sucesivo de la narración, pone en manifiesto la ‘artificialidad’ que el autor autobiográfico impone a sus textos al seleccionar y ordenar sus recuerdos conforme a un plan trazado mucho tiempo después de haber tenido lugar los hechos referidos” (Casas 39).

Incorporadas dentro de esos espacios, la novela de Alcoba se introduce dentro de una trilogía sobre autobiográfica ambientada en Argentina y Francia. *Formas de volver a casa* se incorpora a las otras novelas de Zambra que reflexionan sobre la literatura. Sumado a lo anterior, también se analizó cómo los personajes procesaban, desde su condición de hijos, la injerencia de la política, la represión y la violencia en el seno del hogar, llegando en ocasiones a esfumarse los recuerdos de este espacio. O, a destruir completamente lo que fue un hogar.

Los hijos vuelven y se van, pero la casa siempre los llama: “el espacio llama a la acción, y antes de la acción a la imaginación” (Bachelard 42). Aunque conservan una libertad única que les permite salir, jugar y pasar su tiempo sin las presiones del tiempo histórico, la represión siempre los aguarda. La inocencia que los define y diferencia como infantes, producida por los adultos para fundamentar su hegemonía y cuidada sobre ellos, termina alejándolos de los peligros del mundo real. La infancia se protege, se acorrala de la realidad

histórica. Estos relatos sobre el pasado familiar se articulan a través de los desplazamientos entre la seguridad de la casa y los peligros del exterior, asociados a las imágenes de la “casa-nido” / “casa-redil” (Bachelard 133), que sintetizan los ritmos y los itinerarios vitales familiares.

En ambas imágenes, incluso el “embute” de Alcoba, se connota siempre una tensión entre la represión y la libertad que experimentan los infantes. Se desplazan, por otra parte en el nivel de la narración, alternando las voces narrativas, jugando con los tiempos y los espacios en el relato, simulan esa lengua colectiva, esa mirada inocente del pasado que saben, es imposible recuperar.

Y, no obstante sus limitaciones y el carácter fragmentario de sus reelaboraciones de posmemoria, ellos “regresan como desarraigados al pasado y al propio origen para certificar, en principio, una respuesta a la interpelación mínima que deben enfrentar como sujetos: ¿cómo te llamas?” (Amado, *Órdenes* 51). La pregunta ¿Cómo te llamas? es una interpelación de la filiación que aparece en ambas novelas y es resuelta de maneras distintas. La protagonista de la novela autobiográfica de Alcoba, a pesar de todas las ocasiones en que tuvo que elidir toda alusión a su parentesco, terminará asumiendo el nombre propio que le fue asignado por sus padres, validándose su filiación con su pasado familiar. Además, simbólicamente se relaciona y responde por *otros* personajes, como lo son Diana, Cacho y su hija Clara Anahí, incorporándose dentro de una comunidad y relato sobre los hijos de militantes. Por lo que puede interpretarse que su trabajo de memoria culmina con la aceptación del acontecimiento como un aspecto relevante dentro de su historia personal.

En cambio, el narrador de la novela de Zambra es esquivo a afirmar su identidad, continuando ausente los nombres para dificultar la diferenciación entre todas las voces narrativas con las que moldea su “yo”. Dentro de estos relatos los autores juegan con la dimensión genérica de sus obras, intrincando las filiaciones de su historia personal y la de sus personajes. Por esa razón, la relevancia del nombre propio se funda en el valor esencial del nombre para consolidar la identidad, y con ella, la posible legitimación pública del relato dentro del espacio de la memoria.

Por otra parte, desde un punto de vista social o colectivo “la edad —o en términos técnicos de la demografía, la cohorte de nacimiento— tiene también otra característica: define un colectivo, que puede ser imaginario, de personas que comparten oportunidades y

limitaciones históricas que les deparan un ‘destino común’” (Jelin 135). En la caracterización de los personajes denota un esfuerzo por plasmar e identificar a través de la representación literaria, recuerdos compartidos por toda una generación. Como la niña de 6 años en el epígrafe de *Ramal*, ambos niños de 7 y 9 años representan dos experiencias polares sobre la infancia durante las dictaduras en el Cono Sur. La conciencia generacional permite el proceso de identificación no sólo a nivel del relato, sino también fuera del texto, al representar un cuadro de época y una experiencia de la infancia que afecta también a los posibles lectores de ambas novelas.

El regreso al hogar (y al *origen* de sus historias personales) sitúa la subjetividad de los narradores hijos en un tiempo y espacio determinado. La casa de la infancia, vista como un “cronotopo”, permite comprender las relaciones y las coincidencias temáticas entre los autores de una generación, sumado a las refracciones estéticas que este motivo puede suscitar. Asimilar los contrastes entre los recuerdos de infancia y la realidad del presente, genera una tensión, entre el “deber” de responder por la herencia de sus padres, y las demandas de reconocimiento y valoración positiva de la institución familiar. Y, evidentemente, una revisión del perfil familiar y de las infancias de *otros* hijos contemporáneos a ellos. No obstante, además del trabajo sobre el pasado y la revisión crítica que realizan sobre el presente, también abordan tangencialmente el futuro. Se proyectan hacia el futuro, como lo hace Zambra en el desenlace de *Formas de volver a casa*, al proyectar las memorias futuras de los hijos:

“Miro los autos, cuento los autos. Me parece abrumador pensar que en los asientos traseros van niños durmiendo, y que cada uno de esos niños recordará, alguna vez, el antiguo auto en que hace años viajaba con sus padres”

La infancia es una construcción, una proyección de los adultos sobre los niños. Tal como lo hace Zambra, en el fragmento anterior, los hijos generan también una memoria proyectiva. Una memoria que reinterpreta las afecciones del pasado y las compulsiones del duelo de sus voces narrativas. Por su parte Alcoba, llegando al final de su novela, cuando la protagonista se entera de la desaparición de Clara Anahí, hija del matrimonio Mariani-Teruggi:

“Diana, de eso sí me acuerdo, ya estaba a punto de dar luz. Me veo aún diciéndole lo triste que me ponía partir antes de que naciera el bebé. Más tarde, supe que ella y Cacho había tenido a una hija. Clara Anahí, nacida el 12 de agosto de 1976” (126)

La desaparición de Clara Anahí, como muchos otros hijos de militantes, evoca esa *ausencia* de un hijo, esa huella del infanticidio que Drucaroff destacaba como un motivo recurrente en la Nueva Narrativa Argentina. Una desaparición forzosa en la más completa inocencia en la que los hijos se ven representados, porque perfectamente podrían haber sido ellos y otros miembros de su generación. Incorporando las nuevas dimensiones de la subjetividad, estos narradores construyen una memoria colectiva, una red intergeneracional de recuerdos transmitidos, con los que pueden *identificarse* subjetivamente y deconstruir la naturalidad de los lazos afectivos que mantienen con su entramado familiar.

Bibliografía

Corpus narrativo

Alcoba, Laura. *La casa de los conejos*. Buenos Aires: Emecé, 2008.

Zambra, Alejandro. *Formas de volver a casa*. Barcelona: Anagrama, 2013.

Trabajos críticos sobre las obras

Franken Osorio, María Angélica. “Memorias e imaginarios de formación de los *hijos* en la narrativa chilena reciente”. *Revista chilena de Literatura*. Nov. 2017: 187-208. Digital.

Gasparini y Dos Santos. “En el embute del francés: sobre *Manèges / La casa de los conejos* de Laura Alcoba”. *Alea: Estudios Neolatinos*. Jul. 2015: 277-290. Digital.

Menestrina, Enzo Matías. “‘La experiencia del exilio determina y deja una huella para siempre’: entrevista a la escritora Laura Alcoba”. *Anclajes*, n.º 2, mayo-agosto 2020: 63-78. Digital.

Willem, Bieke. “Desarraigo y nostalgia. El motivo de la vuelta a casa en tres novelas Chilenas recientes”. *Iberoamericana*. Jun. de 2014: 139-57. Digital.

Zicavo, Eugenia. “Entrevista mano a mano con la escritora Laura Alcoba” *YouTube*, subido por Canal de la ciudad, 30 de Mayo de 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=ug425LulcZk&t=220s>.

Bibliografía teórico-crítica

Agamben, Giorgio. “El testigo”. *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el Testigo*. España: Pre-textos, 2014.13-40.

Agamben, Giorgio. *Infancia e historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2015.

Amado, Ana. “Órdenes de la memoria y desórdenes de la ficción” *Lazos de familia. Herencias, cuerpos, ficciones*. En Amado, Ana y Domínguez, Nora, (comp.). Buenos Aires: Paidós, 2004. 45-84. Digital.

Amado. “Re-visiones del pasado y narrativas de otra generación”. *Tramas*. México D.F. Jul-Dic. 2006: 203-220. Digital.

Amaro, Lorena. *La pose autobiográfica*. Santiago: Ediciones UAH, 2018.

Arfuch, Leonor. *El espacio biográfico*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2002.

Arán, Pampa Olga. “Las cronotopías literarias en la concepción bajtiniana. Su pertinencia en el planteo de una investigación sobre narrativa argentina contemporánea” *Tópicos del Seminario*. Ene.-Jun 2009: 119-141. Digital.

- Bachelard, Gastón. *La poética del espacio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2000. Impreso.
- Bajtín, Mijail. *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus, 1989. Digital.
- Bajtín, Mijail. *Estética de la creación verbal*. México D.F.: Siglo XXI, 1999. Digital.
- Casas, Ana. “El simulacro del yo: la autoficción en la narrativa actual”. En Casas, Ana (comp.). *La autoficción: reflexiones teóricas*. España: Arco Editores, 2012. 9-40. Digital.
- Catelli, Nora. *En la era de la intimidad: seguido de El espacio autobiográfico*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2007.
- De Certeau, Michel. *La invención de lo cotidiano*. México D.F.: Universidad Iberoamericana, 1999.
- Drucaroff, Elsa. *Los prisioneros de la torre*. Buenos Aires: Emecé, 2011. Digital.
- Filc, Judith. “La gran familia argentina: moral y política en el discurso autoritario en la Argentina, 1976-1983”. *Entre política y parentesco. Familia y dictadura 1976-1983*. Buenos Aires: Biblos, 1997. 33-60.
- Genette, Gerard. *Metalepsis*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2004.
- Jeftanovic, Andrea, (comp.). *Hablan los hijos: Discursos y estéticas de la perspectiva infantil en la literatura contemporánea*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2011. Digital.
- Jelin, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI, 2002.
- Halbwachs, Maurice. *La memoria colectiva*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004. Digital.
- Heidegger, Martín. “Construir, habitar, pensar”. *Teoría*, 13 Jun. 2016:150-162. Digital.
- Lejeune, Philippe. *El pacto autobiográfico y otros textos*. Madrid: Megazul-Endymion, 1994.
- Montes, Graciela. *El corral de la infancia*. México: Fondo de Cultura Económica, 2001.
- Moraña, Mabel. “Postscriptum. El afecto en la caja de herramientas”. Moraña, Mabel (coord.) y Ignacio Sánchez-Prado (coord.). En *El lenguaje de las emociones. Afecto y cultura en América Latina*. Madrid: Iberoamericana, 2012. 313-337.
- Nelly, Richard. *Crítica de la memoria (1990-2010)*. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2010. Impreso.
- Nora, Pierre. *Les lieux de mémoire*. Montevideo: Ediciones Trilce, 2008. Digital.
- Ricouer, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2000. Digital.
- Sarlo, Beatriz. *Tiempo Pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2012. Impreso.
- Zambra, Alejandro. “Niños genios”. *No leer*. Barcelona: Anagrama, 2018. 88-89. Impreso.