

# La guardarropía revolucionaria en la escritura de Laura Alcoba

✂ ROSSANA NOFAL / Universidad Nacional de Tucumán – CONICET

[rossananofal@yahoo.com.ar](mailto:rossananofal@yahoo.com.ar)

## Resumen

Los acontecimientos se pueden contar de diferentes maneras sin alterar el orden cronológico en el que realmente sucedieron. Los escritores del género testimonial postulan, al menos en el imaginario, la necesidad de convertir en victoria las derrotas de la lucha armada. En las narrativas argentinas más recientes, el testigo se convierte en personaje y encuentra otras legitimidades para enunciar su relato. Me refiero particularmente a la obra de Laura Alcoba. En *Los pasajeros del Anna C.*, novela en la que me quiero detener puntualmente por la potencialidad de sus metáforas, los padres de «Laura», son los «revolucionarios errantes» (261) «con esa pinta de disfrazados para un corso», «parecemos una *troupe* de circo» (250), pasajeros de un barco vacío, glorioso en otro tiempo. Creo fundamental entonces considerar en la novela de Alcoba la constante apelación al vestuario considerado como el ropaje de la guardarropía revolucionaria. Tomo el concepto de guardarropía del libro de Ángel Rama, *Las máscaras democráticas del modernismo* (1985). En este capítulo Rama se refiere a las lecturas de la revolución francesa que hacen Marx y Nietzsche. Traza puntos de contactos y líneas de fuga y destaca el acontecimiento disfrazado que había en ellas. Casi toda la cultura moderna cumplía una

función enmascaradora, señala, «debido a que intentaba suplantar el texto del pasado con la interrupción moderna como un modo de hacer suyo el mensaje que ya no le pertenecía y que necesitaba adecuar a sus impulsos, a sus secretos deseos, a su ideología» (82). La democratización modernizadora, según Rama, propone revisar la Historia como una visita a la guardarropía del teatro. En *Los pasajeros del Anna C.*, Alcoba reconfigura el formato del género testimonial y sus tradiciones políticas vinculadas a las memorias en conflicto. Incorpora los la lógica teatral del vestuario para inscribir a los personajes en un complejo de símbolos que articula una nueva interpretación de la violencia política y sus acontecimientos: la ropa, como la revolución, le queda grande a los pasajeros de un crucero de otro tiempo.

**Palabras clave:** guardarropía revolucionaria • género testimonial • narrativa argentina reciente • memorias en conflicto • violencia política • revolución

## Abstract

Facts can be told in different ways without altering the chronological order in which they, actually, took place. Writers within the testimonial genre postulate the need to convert in

victories, at least in the realm of imagination, the losses of the armed struggle. Therefore, in the most recent Argentine narratives the witness is converted into a character and as so, he/she finds other legitimacies to tell her/his stories. I particularly refer to Laura Alcoba's work. In *Los pasajeros del Anna C.*, novel I want to specifically analyze due to the potentiality of its metaphors, «Laura's» parents are «wandering revolutionaries» (261) «disguised as if they were attending a carnival» (250), passengers of a once glorious boat that is now empty. I consider essential to observe the constant appeal to disguises considered as the revolutionary wardrobe (guardarropía). Angel Rama referred to the notion of Guardarropía (wardrobe) in his book, *Las máscaras democráticas del modernismo* (1985). In that chapter Rama refers to Marx's and Nietzsche's readings on the French revolution. He traces areas of contact and fugitive while he underlines the disguised fact that could be found in them. Almost all modern culture had a mas-

king function, he states «because there was an attempt to occupy the place of the text of the past with the modern interruption as a way to make theirs a message that no longer belonged to them and that required to adequate its impulses, secrets and ideologies» (82). Modernizing democracy, according to Rama, proposes to review History as a visit to a theatre's wardrobe. In *Los pasajeros del Anna C.*, Alcoba reconfigurates the testimonial genre and its political traditions linked to memories in conflict. She there incorporates the theatrical logic of wardrobes in order to inscribe her characters in a complex of symbols that she articulates with a new interpretation of political violence and its facts: for clothes, same wise as revolution, does not fit well it results too large for the passengers of a boat of another time.

**Key words:** Revolutionary Warbrobe • Testimonial Genre • Recent Argentine Narratives • Memories In Conflict • Political Violence • Revolution

La Revolución es un lagarto enfermo, pensó Manuel.

Un lagarto depresivo. Loco quizás.

LAURA ALCOBA

Escribir una historia significa ubicar un acontecimiento en un contexto relacionándolo con una totalidad imaginable. La dictadura argentina es una historia contada una y otra vez por los escritores con el oficio de narrar, infinitamente una tumba sin nombre, acaso, unimaginable.

El género elegido para contar la historia de los desaparecidos en nuestro país ha sido el testimonio. Un género particular dentro de la literatura argentina, inicialmente entendido como un relato verosímil, con las marcas de la oralidad inicial de la entrevista y las formas del realismo decimonónico.

Desde sus borrosos dominios iniciales, el género ha avanzado hacia una condición de prueba jurídica en los Juicios contra los Represores. En la memoria literaria, el testimonio ha desarrollado un espacio con espesor propio; desde las representaciones literales de la tortura y la experiencia concentracionaria de las víctimas hasta sus flexiones metafóricas contemporáneas, el género ha formalizado sus protocolos en torno a las ideas de memoria y transmisión y al tema del héroe en relación con sus personajes.

Los acontecimientos se pueden contar de diferentes maneras sin alterar el orden cronológico en el que realmente sucedieron. La «dictadura» aparece en los testimonios como una historia susceptible de ser contada de manera distinta una y mil veces; los escritores del género postulan, al menos en el imaginario, la necesidad de convertir en victoria las derrotas de la lucha armada. Mis indagaciones anteriores sobre el género testimonial, organizadas de acuerdo a la cronología de las memorias, en conflicto con una mirada atenta en la trama de los relatos, me permitieron organizar las narrativas de acuerdo a los sujetos: desaparecidos, militantes y soldados (Nofal). Sumé a la configuración teórica del género los postulados de Elizabeth Jelin en torno al concepto de los trabajos de la memoria en tanto la construcción de narrativas sobre los procesos sociales ancladas en la historicidad y con un eje en el conflicto y la disputa; los modos del ocultamiento son constitutivos de estas memorias sobre el pasado.

Mi lectura del género vinculada al concepto de cuentos, me permite retomar las formas metafóricas identificadas a partir de mis estudios sobre la novela *Violetas del paraíso. Memorias montoneras* de Sergio Pollastri del 2003. En clave subjetiva, esta escritura autobiográfica abre el relato de la violencia política hacia las zonas canónicamente ocupadas por las representaciones de la subjetividad. La historia se cuenta desde los espacios interiores de una sinrazón. En el espacio de lo privado se inscribe el exterminio masivo, la historia de cada uno de los sujetos y sus contingencias. Las épicas generacionales devienen en historias de vida en clave menor.

La gravitación de la ficción en el género testimonial nos abre la puerta para desordenar fechas y lugares, para narrar de un modo diferente aquellos hechos que fueron sucesivamente codificados por la convención de veracidad, por la autoridad y la legitimidad de la palabra de las víctimas y por la costumbre de escuchar las mismas historias contadas una y otra vez.

La literatura testimonial argentina más reciente avanza en términos de una posición más ajena al «familismo» de los primeros relatos testimoniales (Jelin) y busca modular sus propios cuentos sobre la revolución. La necesidad de explorar una verdad compromete a un nosotros poco conocido y más complejo. Los primeros protagonistas fueron compañeros, compañeras, hermanos, hermanas, madres y padres quienes ocuparon los lugares del testigo de los hechos a la vez que asumieron el mandato de hablar por los muertos, su palabra estuvo legitimada por la pertenencia a un nosotros inclusivo.

En las narrativas más recientes, el testigo se convierte en personaje y encuentra otras legitimidades para enunciar su relato. Me refiero particularmente la narrativa de Laura Alcoba. Si bien la autora no se desvincula de los protocolos iniciales, su expresividad no está sólo potenciada por su condición de «hija» sino también por la poética del relato y por el campo intelectual que lo autoriza. Los libros de Alcoba proponen la lectura de los cuentos revolucionarios dichos entre «viejos guerreros» (Davoine y Max Gaudillière) que cuentan siempre lo mismo y los nuevos lectores que no pueden evitar escucharlos: «Nada, nada. Hablábamos del azar, nomás» (2012:281). En *Los pasajeros del Anna C.*, novela en la que me quiero

detener puntualmente por la potencialidad de sus metáforas, los padres de «Laura», son los «revolucionarios errantes» (261) «con esa pinta de disfrazados para un corso», «parecemos una *troupe* de circo» (250), pasajeros de un barco vacío, glorioso en otro tiempo. «También Ernesto Guevara fue un pasajero del Anna C. Como nosotros. De algún modo, terminamos acudiendo a esa cita de honor. Desde hace mucho tiempo nos esperaba aquí, sobre ese puente» (280).

Frente al relato heroico de los testimonios de los padres, los hijos organizan los tonos de la derrota y la pérdida. Todos pierden frente al juego del combate. En el viaje iniciático todo es un canto a las potencialidades de la revolución; sobre el final sabemos que el resultado es la muerte y la desaparición. Es el personaje de «El Loco» quien recibe el llamado a la aventura desde La Habana: «Los hombres y mujeres bajo su responsabilidad son convocados con urgencia a Cuba. Con la mayor urgencia» (35). Un loco que extravía las claves explicativas del presente, esconde las razones y se convierte en un fantasma que sobrevuela el relato con el silencio sobre su cautiverio, sobre lo que pasó y sobre su regreso. Las metáforas de antaño se precipitan en las enigmáticas palabras del loco que nos da la medida de lo que ha debido hacerse para sobrevivir. Alcoba altera la hipótesis del tiempo y conjuga derrotas. Davoine y Max Gaudillière, al momento de trabajar la proximidad entre el campo de la palabra y el campo de la batalla, recrean el capítulo de «La merienda de los locos» de *Alicia en el país de las maravillas*. Alicia y el Sombrero nos enseñan que un tiempo que no pasa desorganiza hasta el funcionamiento normal de las metáforas. «Como dice el Sombrero Loco, cuando el Tiempo habla, más vale que todo el mundo esté listo para responderle a Él» (270).<sup>1</sup>

El mandato de los trabajos de la memoria en el presente es historizar en los relatos los discursos que no eran permeables en otras épocas: la guerra como opción política. Los juicios a los represores en los tribunales civiles abren un canal para declaraciones públicas que dicen hasta lo que no se podía enunciar; las figuraciones de los cuentos de guerra revolucionaria parten del presupuesto de decir lo que no se puede callar: «La revolución no es una cena entre amigos» (115). Compromete armas y estrategias, la vida y la muerte. «Como sea, en una u otra cuenta, no es la vida la que gana» (16). «Lo cierto es que en La Habana mis padres hicieron su experiencia de la Revolución» (14).

La historia de la vida de Laura se convierte en una historia contada; los cuentos permiten encadenar la identidad de lo semejante en las variaciones de cada experiencia personal. Los relatos sobre la ocasionalidad de los nombres de las personas y el recuerdo borroso de los nombres de los lugares de las batallas son espacios de permanencia y configuran el carácter duradero de los personajes.

Durante nuestra travesía del Atlántico a bordo del Anna C., yo debía de tener poco más de un mes de vida. No sé qué nombre llevaba entonces (...) lo único seguro es que a bordo de aquel barco mi nombre no era el mismo que me había dado al nacer. Y que ni uno ni otro se corresponden con este que hoy es el mío. (11)

El concepto de «identidad narrativa» de Paul Ricoeur en términos de una identidad que supone interpretarse a uno mismo a partir del relato histórico y del relato de ficción me permitió articular en la investigación el giro hacia la centralidad del personaje.<sup>2</sup> Narrar(se) en primera persona, supone tomar distancia de esa mismidad para poder reflexionar sobre sí; a la vez que implica una dimensión temporal que permite identificar rasgos de continuidad en los que puede reconocerse aquel que se recuerda a sí mismo en el pasado. La persona que recuerda se convierte entonces en un personaje de su propio relato. Entre una y otra subjetividad se construye el relato de la diferencia.<sup>3</sup> Pensar la guerra revolucionaria como un cuento invierte las narrativas sobre la firmeza del héroe de los relatos tradicionales.<sup>4</sup> El héroe se convierte en un personaje discordante, identificable con una figura permanente y a la vez cambiante. «Manuel me dice que Soledad necesitó envejecer mucho para hacer ése, su primer viaje (...) Ella recuerda haberse sentido otra ante la cámara». Pasar por otro, ser otro, «con ese viaje estarán en la revolución» (43). Es también un cuerpo que interviene en el curso de las cosas con sus propias marcas y altera el protocolo heroico del género, que en el sentido más literal del término construye una matriz ordenada de escrituras que autoriza y custodia con ciertas formalidades.

El héroe derrotado en términos de la configuración tradicional altera la serie lineal de los relatos y permite combinaciones más complejas. Los papeles fijos se transforman y se quiebran las reglas de la completitud, de la unidad y de la totalidad de la trama. La centralidad del personaje–persona permite pensar lo que yo llamo los cuentos de la guerra en términos de asimetrías más allá de las formas. En la experiencia cubana, los padres se encuentran con «Los trillizos»: Fernando Abal Medina, Gustavo Ramus y Emilio Maza, grupo inicial en la Organización de Montoneros en la Argentina. «Se creen iluminados, yo te digo», «Están locos» (237). Si bien en un momento el texto se abre a las posibilidades de una utopía, la constante remarca de la locura prefigura el fracaso y los tonos de la derrota.

Configuración antes que forma es el núcleo discursivo central de los cuentos de la guerra; configuración que también puede pensarse como una elección frente a la idea de estructura para subrayar el carácter dinámico de la operación de elaborar una trama sobre su pasado. «La proximidad que existe entre las nociones de configuración y de figura posibilita llevar a cabo un análisis del personaje considerado como figura del sí mismo» (Ricoeur:220). En igual sentido, Hayden White (122) afirma que no vivimos relatos, «ni siquiera cuando damos significado a nuestras vidas retrospectivamente disponiéndolas en forma de relatos». Podemos construir un relato comprensible del pasado mediante la decisión de «abandonar» una o varias de las explicaciones dominantes de las estructuras históricas. Para Hayden White, las explicaciones de los procesos están determinadas más por lo que dejamos fuera que por lo que incluimos en los relatos. En este sentido, la narrativa histórica apela a la metáfora como una estrategia para recordar las cosas del pasado más allá de la voluntad de reproducir o «reflejar» literalmente los hechos.

Creo fundamental entonces considerar en la novela de Alcoba la constante apelación al vestuario considerado como el ropaje de la guardarropía revolucionaria.

Tomo el concepto de guardarropía del libro de Ángel Rama, *Las máscaras democráticas del modernismo*, Capítulo III («La guardarropía histórica de la sociedad burguesa»), si bien no lo desarrolla en su totalidad, es interesante pensar en el vestuario de Rubén Darío y su capa al momento de reflexionar sobre la consolidación del modernismo. En este capítulo Rama se refiere a las lecturas de la revolución francesa que hacen Marx y Nietzsche. Traza puntos de contactos y líneas de fuga y destaca el acontecimiento disfrazado que había en ellas. Casi toda la cultura moderna cumplía una función enmascaradora, señala, «debido a que intentaba suplantar el texto del pasado con la interrupción moderna como un modo de hacer suyo el mensaje que ya no le pertenecía y que necesitaba adecuar a sus impulsos, a sus secretos deseos, a su ideología» (82). La democratización modernizadora, según Rama, propone revisar la Historia como una visita a la guardarropía del teatro.

En *Los pasajeros del Anna C.*, las ropas de los personajes constituyen un complejo de símbolos que nos señalan las direcciones para encontrar un ícono que articula la interpretación de estos acontecimientos: la ropa, como la revolución, le queda grande a nuestros protagonistas. En Cuba esperaban militantes y activistas aguerridos; sólo llega una «banda de chiquilines». Entre el cuartito azul y la cocina amarilla comienza el desplazamiento de las identidades prefiguradas y las identidades reales. «Ninguno de ellos se reconocía en la descripción». Un especialista en explosivos es sólo un alumno de quinto año de secundaria con buenas notas en química; un dirigente sindical de primera línea es, en realidad, sólo un candidato en las elecciones del gremio en la fábrica donde trabaja por la noche. Un candidato que no gana. Las expertas en operaciones de inteligencia y espionaje no contestan ante esta representación; el yo de Laura autora de su biografía insiste una y otra vez en la edad de su madre: veinte años.

La puesta en escena de ese grupo guerrillero ficticio está organizada por un loco que luego se volverá asceta. Todos los personajes están disfrazados; las máscaras cambiantes son constitutivas de la trama. Mediante ellas la persona del relato testimonial deviene en el personaje de la narratología revolucionaria. Se deja de ser «uno mismo» para ser la máscara que se ha construido. Quien no es capaz de hacerlo puede recurrir a la guardarropía de la historia revolucionaria. La estrategia narrativa de Alcoba supone una inscripción subjetiva del relato histórico organizada a partir del semblante de los personajes, un juego múltiple y complejo entre el ser y el parece y una puesta particular de vestuario que convierte a la revolución en un acontecimiento que puede narrarse.

Los testigos a los que pude consultar están todos de acuerdo en una cosa: al volver de occidente, su modo de vestir no pasaba inadvertido. A bordo del Anna C., todos los miembros del grupo en que se encontraba mi padre llevaban ropas cubanas y soviéticas. A su llegada a Brasil, como cuando al fin arribó a Buenos Aires a bordo de un segundo barco, mi madre llevaba un chaquetón verde que le cubría las piernas hasta la mitad del tobillo, una falda recta y un pulóver de cuello redondo de un color igualmente austero. Al verla desembarcar en Buenos Aires, mis tías apenas si pudieron contener la carcajada. (2012:12)

La utilidad inicial de la ropa se pierde y se convierte en un incómodo guardarropa en donde resulta difícil alojarse. La ropa se convierte en disfraz, ropa de otros, extraña, inverosímil, desplazada del cuerpo y del espacio. Envejecida, incluso antes de usarse.<sup>5</sup> El libro puede leerse como la crónica ordenada de un viaje hacia la revolución y su vestuario. En el espacio subjetivo que se inscriben las fechas del comienzo y del final de un entrenamiento en otro espacio entre setiembre de 1966 y mediados de 1968 para volver a entrar en una revolución propia en el suelo nacional, casi a punto de comenzar, al menos, imaginariamente. El relato se organiza alrededor de las máscaras que habían elegido entonces y la verdad de quiénes eran; en el inicio se marca el cambio de ropas: «Soledad recuerda que no bien entraron al departamento, Juan Carlos les pidió que entregaran sus ropas a aquellos hombres; a cambio les dieron ropas cubanas» (58), «Les dieron a cada uno su equipo: uniformes verde oliva, gorras de visera y botas soviéticas. Sin olvidar las armas, por supuesto» (84). *Entrenamiento guerrillero* y principio de *nocturnidad* son los dos conceptos que resumen la experiencia cubana que se relata en clave teatral.<sup>6</sup> A las modulaciones de las acciones en la selva y las rutinas de la espera de Soledad en La Habana, se suma el encuentro de Manuel con la mirada del Che Guevara antes que con el personaje, hecho que refuerza la idea de un cuento heroico que se suma al relato mitológico de la revolución y sus hombres.

Uno de aquellos hombres, recuerda Manuel, cautivó muy pronto su atención. (...) A Manuel le intrigó su manera de mirarlos (...) Varias veces los había mirado a los ojos, larga, intensamente, como si hubiera querido ver dentro de ellos, más allá de sus cuerpos y su apariencia (...) Buscaba soldados, varones. Y estaba eligiéndolos, era evidente. Tan evidente como que ese hombre era él. El Che. (98)

El personaje *Che* no se parece en nada al Che en la realidad de la escena. La persona desplazada por el personaje es una operación recurrente en la narrativa de Alcoba, estrategia que refuerza la construcción mitológica de una revolución fracasada y de la derrota de sus héroes. Hayden White cuestiona la antigua distinción entre la ficción como representación de lo imaginable y la historia como representación de lo real (137). Postula, más allá de las lógicas binarias, que lo real sólo se puede reconocer si lo contrastamos con lo imaginable. Concebidas de esta manera, las narrativas testimoniales, próximas al discurso historiográfico, nos provocan con estructuras mucho más complejas en las que lo real se desdibuja en la representación literaria con la que percibimos la realidad. El Che real no se parece al Che que leímos e imaginamos en los partes de guerra o en su diario en Bolivia. De este modo, tanto la situación de las ropas para el viaje inicial como la situación final de la guardarropía del regreso son inevitablemente construcciones poéticas que dependen de las metáforas que le otorgan sentido.

Sobre la mesa había ropa cubana y soviética, algunas polleras, pero sobre todo pantalones y varias decenas de camisetas de diferentes talles, todas de un mismo color marrón, un marrón intenso y suave a la vez, como deslucido a fuerza de tanto lavarlo.

Las ropas de dos naciones y un mismo proyecto revolucionario, un linaje para los advenedizos movimientos de la guerrilla en Argentina que tejen, con trazos tenues, la historia del yo de Laura, y que se escribe en la tercera persona de la historia de sus padres, y en un presente memorioso que busca las claves de una identidad.

«Y a propósito, aquel nombre, Laura, ¿fue inscripto en algún lado? Hoy, Manuel y Soledad no lo saben. ¿Pero lo supieron entonces y lo olvidaron después?» (245). El nombre era un esbozo, la identidad de la niña era apenas provisoria, como la de sus padres y sus mudas de ropas, grandes, ajenas, de otros cuerpos y de otras historias. Lo que ya estaba sucediendo en otros lugares, era apenas intuido en el presente de su historia.

Los hechos se suceden con la arbitrariedad de la enorme cantidad de ropa en una mesa. Para ordenarlos se necesita de una trama diferente y ajena al facilismo de los primeros relatos testimoniales para contar la militancia armada a las nuevas generaciones. «Cada uno llevaba una valija llena de ropa demasiado grande» (251). Con la lógica de la desmesura se escribe la historia de un viaje exagerado con ropas ajenas y relatos fragmentados y dispersos. El objetivo de esta operación es doble: por un lado permite acentuar las operaciones figurativas de un pasado equívoco, imaginado más que recordado, en el que el chaquetón más pequeño quedaba grande en los cuerpos de los protagonistas. Por el otro lado, la narrativa de Alcoba hiperboliza el aislamiento de las operaciones políticas de sus padres en el relato de acciones en las que siempre se siente la extrañeza de un vestuario fuera de lugar: vestir ropas de otros cuerpos, vivir la vida de otros, perder la identidad propia y recuperarla en otra orilla.

La narrativa de *Los pasajeros del Anna C.* es más bien la representación metafórica de una distorsión a la cual el discurso se propone representar con un orden cronológico y con un desorden escenográfico en un escenario provisorio. La idea es contar el cuento romántico del amor de los padres a la luz de un contexto romántico y libertario: «se embarcaban, sin que sus familias lo sepan, rumbo a Cuba. A vivir libremente un amor al que se oponía mi abuelo materno» (12). La explicación de lo sucedido se desprende de la narración, al igual que un mapa trazado con exactitud para representar un paisaje lejano y exótico. Un cuento de un tipo particular en el que ni la verdad del mandato testimonial ni la formación ideológica de sus materiales constituyen el eje central de la trama.

A pesar de la voluntad libertaria que motiva el viaje, la novela de Alcoba establece una asociación metonímica entre el amor romántico que necesita la bendición del Estado y la legitimidad política que necesita fundarse sobre el amor. Se lee, en el sentido con el que Doris Sommer significa las ficciones fundacionales y traza la relación entre la novela y los cimientos nacionales de América Latina. El amor respeta siempre los códigos binarios, no va más allá de las líneas de lo conocido, y el respeto y la autocrítica revolucionaria de las acciones condicionan y controlan el terreno inconquistable de la pareja del otro. Durante la espera en La Habana como revolucionaria «en reserva», Soledad estuvo a cargo de un nuevo oficial, José. A la espera de Manuel, José la visitaba cada dos o tres días para sa-

ber cómo estaba. «José era muy corpulento y negro. Su piel, sorprendentemente brillante, parecía lustrada o aceitada» (121). El personaje de José se inscribe con las máscaras cambiantes del deseo y la fórmula erótica de la ciudad liberada. Una noche de cena en el cabaret Tropicana «en el barrio de Marianao» se convierte en el telón de fondo sobre el cual exponer las construcciones del imaginario erótico que rodea a los personajes, siempre jóvenes y bellos. Su utilidad es aún mayor porque establece un archivo documentado sobre la fidelidad triunfante sobre las tentaciones, voluptuosas y sensuales de la noche cubana.

José de pronto la atrajo hacia él, la abrazó y la alzó del suelo para oprimirla contra su sexo, y a ella le pareció sentir que iba a aplastarla y penetrarla ahí mismo. Soledad lo rechazó de inmediato y esta vez sí se echó a llorar desconsoladamente. No, no era eso lo que quería. No era eso lo que hubiera podido llenar el vacío que sentía. (123)

Alcoba diseña una sexualidad ordenada donde la renovación política y económica es prácticamente un derivado de la formación familiar. La controversia del sexo libre es quizás la ausencia más significativa del libro. Soledad es una indómita virgen en el mundo revolucionario de La Habana. El vacío podría ser la trampa laberíntica tan devoradora como la selva pantanosa de los ejercicios militares que retienen a Manuel. Soledad espera como casta Penélope el regreso del héroe. La virgen reacia al erotismo cubano puede convertirse en una esposa productiva al otro lado del mundo. Con la misma ética de imponer control de los oficiales, el relato ordena las luchas políticas y erótica de sus personajes. La intensidad del sentimiento se eleva junto con el grito de compromiso; la voz de Soledad une las fantasías eróticas y políticas para lograr un final feliz.<sup>7</sup>

Pero yo no he venido hasta aquí para hacer el papel de Penélope. ¡Ni para jugar a la enfermera, puta madre! ¡Yo he venido para entrenarme y combatir!. ¡Para hacer la Revolución! (...) El aceptaba el reto, pero casi siempre la lucha terminaba en juego amoroso (171)

La aventura romántica necesita de la revolución y las frustraciones eróticas son desafíos al desarrollo de la lucha. El amor correspondido enmarcado por la fidelidad es el marco fundacional del nuevo Estado, principio legitimador de una organización nacional con matrimonios felices y productivos.<sup>8</sup> La narración comienza con la conflictiva huida de los jóvenes para vivir el amor y la revolución. Su trayectoria se representa en términos incorruptibles y sus ideales constituyen la metáfora constitutiva de la ficción. Regresan al mismo punto de partida y el fracaso de la experiencia revolucionaria se contrapone a la victoria que significa la restauración de la fertilidad. La unión de los héroes hombre y mujer engendra una niña con una identidad «apenas provisoria». «Es posible (...) que mi madre y yo hayamos viajado con identidades distintas» (253).

La guardarropía burguesa de los personajes incluye por extensión a las familias nacionales. En un mundo que produce ángeles y monstruos estas alegorías im-

ponen nuevas configuraciones. La travesía clausura con la imposición de un vestuario revolucionario que habla por sí mismo y cuenta su cuento uniformado sin la contradicción y las paradojas de la moda. «Porque en las grandes ciudades de América del Sur, al igual que en París, las chicas usaban entonces minifaldas cortísimas y blusas floreadas y chalecos de cuero negros. Como Brigitte Bardot» (12).

Los personajes principales se desdibujan como modelos ideales de héroes revolucionarios cuando el romance cede a la tentación de novelar de su autora. Más allá de los fracasos parciales de la alegoría amorosa, está su desmedido éxito: el doble pacto de pasión y erotismo contribuye a la conformación de una estampa emotiva a las formaciones políticas y sociales desde las que se articula la lucha armada. A bordo del barco se invierten las escalas de los cuerpos de las personas para dotarlos de una función de personajes. Teatro y escenario, el vestuario configura el acontecimiento que el espectador vive en una noche. En un barco casi vacío, ocupan, casi como fantasmas del pasado, la primera clase. Cruzan el mar, desplazados de su tiempo y de su moda. Las ropas y las revoluciones rusa y cubana parecen ser diseños de temporadas anteriores. La minifalda se reemplaza con el hábito: ocultamiento, discreción y clandestinidad. Las valijas de la historia guardan entonces tanto lo descubierto como lo inventado, ambas instancias igualmente ajenas al cuento heroico y romantizado de una revolución y su destino.

## Notas

<sup>1</sup> «—¡Yo no!— dijo. El tiempo y yo tuvimos una pelea en marzo pasado... justo cuando ésta (y señaló con la cuchara a la Libre de Marzo) se estaba por volver loca. Fue en ocasión del gran concierto que ofreció la reina de Corazones. Yo tenía que cantar (...)

—Bien, apenas había terminado de cantar la primera estrofa —dijo el Sombrerero— cuando la Reina bramó eso de “¡Está destrozando el tiempo! ¡Que le corten la cabeza!”

—¡Qué salvajada!— exclamó Alicia.

—Y desde entonces —siguió diciendo el Sombrerero con aire sombrío—, el Tiempo se niega a hacer lo que le pido. Ahora son siempre las seis de la tarde» (Carroll:85).

<sup>2</sup> «Viajes que se multiplican, danza de identidades y de papeles falsos, recuerdos contradictorios, laberintos de la memoria. Dudas, olvidos, lagunas. En estos meses de investigación, mientras recogía testimonios de mis padres y de todos los sobrevivientes de aquella aventura cubana a que me fue posible acceder, yo misma me he perdido muchas veces, lo confieso» (Alcoba 2012:13).

<sup>3</sup> «Soledad recuerda el sentimiento de extrañeza que la invadió al mirarse, y al ver a los demás con esa ropa nueva que ya parecía vieja» (250).

<sup>4</sup> Repensar la escritura testimonial en términos de guerra permite exploraciones más allá de las delimitaciones geográficas, dado sus condiciones de partículas inscriptas en relatos mayores. Inicialmente tomo el concepto de Josefina Ludmer (148) que define cuento en términos de matrices productoras que pueden ser diversas e indefinidas; «están entrelazadas y forman nudos; quizás los únicos rasgos que las distinguen sean su impersonalidad (parecen emitidas por nadie) y su carácter anacrónico. Son, en síntesis, figuras abstractas, tejidas de relaciones simbólicas, que en cada caso se actualizan con tiempos, modos, prohombres sintagmas, situaciones narrativas determinadas. (...) Las matrices productoras del texto no coinciden con lo dado ni se captan de un modo inmediato: hay que reconstruirlas y asignarles funciones. Pero, el texto, no esconde nada: todo es legible, todo está allí, en el espacio aparentemente lineal de

la escritura. La matriz no ocupa una zona “profunda”; ni siquiera se sitúa en una región “mental” previa (idea, sentimiento, intención) que preexistiría como causa del texto; no es tampoco su origen, su centro, ni la clave–llave para descifrarlo». Ludmer los define en términos de relatos de carácter fragmentario, que se reiteran como partes de historias mayores. Involucran saberes y anécdotas que se transmiten oralmente. Es un concepto fuertemente marcado por la musicalidad de la palabra hablada y por los rituales de los intercambios colectivos de experiencias.

<sup>5</sup> «...esa ropa nueva que ya parecía vieja. Como si ya fuera vieja sin haber sido usada» (250).

<sup>6</sup> «A veces volvían a interpretar para él una secuencia entera; y él como un director mudo, corregía la posición de un brazo (...) la dirección de una mirada que hubiera podido poner todo en peligro» (Alcoba 2012:95).

<sup>7</sup> Fundo esta hipótesis en las postulaciones de Sommer (67). Podríamos decir también que los romances modernizadores están escritos de acuerdo con esta perspectiva, partiendo de un supuesto sagrado, como en el discurso religioso o mítico, y reconstruyendo una trayectoria de regreso a ese mismo punto de partida. La narración comienza conceptualmente desde una solución del conflicto, sin importar que esa solución se cumpla o no, y sirve como vehículo para el amor y el país que parecen, después de todo, haber preexistido a la escritura. Por una razón a todas luces, cautelosa y normativa, sus héroes no son los protagonistas reflexivos que los teóricos europeos esperan encontrar en la novela. Al contrario, son infaliblemente nobles, por nacimiento y virtud propia.

<sup>8</sup> «No sé con qué nombres habrán quedado registrados estos nueve pasajeros, qué máscaras habían elegido entonces. Pero sé quiénes eran en *verdad*» (15).

## Bibliografía

- ALCOBA, LAURA (2010). *La casa de los conejos*. Buenos Aires: Edhasa. Traducción de Leopoldo Brizuela.
- (2012). *Los pasajeros del Anna C.* Buenos Aires: Edhasa. Traducción de Leopoldo Brizuela.
- CARROL, LEWIS (1865). *Alicia en el país de las maravillas*. Buenos Aires: Colihue, 2007. Traducción de Graciela Montes.
- DAVOINE, FRANCOISE y JEAN MAX GAUDILLIERE (2011). *Historia y trauma. La locura de las guerras*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- GATTO, HERBET (2004). *El cielo por asalto. El Movimiento de Liberación Nacional (Tupamaros) y la izquierda uruguaya (1963–1972)*. Montevideo: Taurus.
- JELIN, ELIZABETH (2002). *Los trabajos de la memoria*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- (2006). «La narrativa personal de lo “invivable”», en Vera Carnovale, Federico Lorenz y Roberto Pittaluga, compiladores. *Historia, memoria y fuentes orales*. Buenos Aires: Cedinci, 63–80.
- LUDMER, JOSEFINA (1977). *Los procesos de construcción del relato*. Buenos Aires: Sudamericana.
- NOFAL, ROSSANA (2010). «Desaparecidos, militantes y soldados», en Emilio Crenzel, compilador. *Los desaparecidos en Argentina*. Buenos Aires: Biblos, 161–188.
- POLLAK, MICHAEL (2006). *Memoria, olvido, silencio. La producción social de identidades frente a situaciones límites*. La Plata: Al margen.
- POLLASTRI, SERGIO (2003). *Violetas del paraíso. Memorias montoneras*. Buenos Aires: El cielo por asalto.
- RAMA, ÁNGEL (1985). *Las máscaras democráticas del modernismo*. Montevideo: Fundación Ángel Rama.
- RICOEUR, PAUL (1999). *Historia y narratividad*. Barcelona: Paidós.
- SOMMER, DORIS (2004). *Ficciones fundacionales*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica.
- WHITE, HAYDEN (2003). *El texto histórico como artefacto literario*. Barcelona: Paidós.