

Importa señalar que, en pos de sobrevivir en el mercado, los empresarios no sólo buscaron bajar los costos de producción mediante el reemplazo de la fuerza de trabajo por maquinaria y tecnología moderna. Otra vía que se implementó para alcanzar tal fin, fue desregular las normas que regían los mercados de trabajo. Así, en el último cuarto del siglo XX, la flexibilización laboral se fue imponiendo, generando un crecimiento en distintos países de la precarización laboral y el empleo informal o “en negro”.

### Reflexiones finales

En los mercados de trabajo de los distintos aglomerados de la Argentina en donde se miden los indicadores laborales, el deterioro de las condiciones de trabajo y el incremento de la desocupación se transformaron en graves problemas en las últimas décadas del siglo XX. La recuperación económica que tuvo lugar en los primeros años del nuevo siglo no logró brindar una solución a dichas dificultades. Si bien hubo cierta creación de puestos de trabajo, no hubo una mejora real en las condiciones de empleo y a su vez, el empleo informal siguió afectando a más del 30 o el 40% de la población activa, según el aglomerado considerado.

En ese sentido, la alusión a recuperar la cultura del trabajo buscó quitar relevancia a los verdaderos problemas laborales que existían. Había tanto en Tucumán como en la Argentina miles de personas dispuestas a desempeñar una actividad productiva. Sin embargo, no existía la cantidad de fuentes de trabajo que permitiesen incorporar, en condiciones dignas, la oferta de trabajo existente.

Existen medidas que se pueden implementar para luchar contra el desempleo. Algunas de éstas son el subsidio a todo

desocupado que permita cubrir el costo de una canasta básica de bienes y servicios, o la reducción de la jornada laboral. Sin embargo, para avanzar hacia una sociedad sin desocupación o sin pobreza, hay que revertir el proceso de cambios regresivos que tuvo la economía nacional en las últimas décadas del siglo XX, debido a los vínculos que hubo entre éstos y el deterioro laboral y de las condiciones de vida de la población. En ese sentido, considero que los rasgos esenciales de dichas transformaciones estructurales no fueron alterados durante la primera década del siglo XXI, y es lo que explica que en la Argentina siga existiendo una marcada separación entre la producción de bienes y servicios y la satisfacción de las necesidades de la mayoría de la población.

*Ariel Osatinsky es licenciado en Economía y docente de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Tucumán (UNT), Argentina. Es becario doctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Es miembro del Instituto Superior de Estudios Sociales perteneciente al CONICET y del Instituto de Estudios Geográficos perteneciente a la UNT. Correo electrónico: aosatinsky@yahoo.com.ar.*

### Karen Saban

## Un carrusel de recuerdos: conversación con la escritora argentina Laura Alcoba

**Laura Alcoba** es autora de *Manèges* (2007; *La casa de los conejos* en versión castellana, de Leopoldo Brizuela; *Das Kaninchenhaus* en la traducción de Angelica Ammar, que acaba de publicar Suhrkamp/Insel), una ficción autobiográfica

que narra la violencia de la dictadura argentina desde un punto de vista y un lugar desacostumbrados: el de una niña de diez años en la clandestinidad de una casa que oculta la principal imprenta de montoneros. Por avatares del azar, Laura consigue seguir en el exilio a su madre, fugada a Francia. Los otros compañeros no tendrán la misma suerte y serán asesinados en un brutal ataque a manos de las fuerzas armadas. Después de una charla que dio en el Instituto Ibero-americano de Berlín, titulada “Hijos de la memoria”, conversamos con la autora sobre la experiencia del tiempo y la voluntad del olvido.

**Karen Saban (KS):** En la introducción a *Manèges* se habla de transformar “la pequeña historia” de la nena que fuiste en un relato que “evoque toda aquella locura [...], todos esos seres arrebatados por la violencia”. ¿Es un testimonio? ¿Cómo funciona esa ampliación del sujeto, ese pasaje del individuo al colectivo?

**Laura Alcoba (LA):** No diría que es un testimonio. Puede haber una dimensión testimonial, pero para mí es importante que el libro se lea como una ficción. Trabajé a partir de sensaciones y recuerdos, imágenes muy precisas. En ese sentido asumo una subjetividad, es evidente. Pero lo importante para mí fue desprenderme de la historia vivida para entregarla, en cierto modo, al lector. Creo que si un libro está escrito o puede leerse como ficción, aunque la materia prima sea autobiográfica, permite al lector proyectarse y hacer esa historia suya también. De ese modo para mí se articula el paso de lo personal a lo colectivo. Pero la novela no se dirige solamente al colectivo de los argentinos; yo escribí el libro en francés pensando en un lectorado francés. Después el libro viajó, lo presenté en Sarajevo, en Argelia y a pesar de que la gente no conocía la histo-

ria argentina, se apropió de la historia. Para mí fue muy importante armar, a partir de una vivencia personal que era muy dolorosa, un libro con un desenlace y con una voz infantil, que fue el lugar legítimo que encontré para darle forma a la ficción. Sin ir más lejos ahí está la creación. No es un testimonio porque esa nena ya no existe. Esa nena es el lector.

**KS:** ¿Entonces cuando presentabas el libro afuera no tuviste que reponer el contexto histórico de la novela?

**LA:** Me hicieron muy pocas preguntas históricas o políticas. Toda la experiencia de la dictadura está contada por un personaje que entiende bastante poco y no intelectualiza; eso permitió que los lectores que sabían poco o nada de ese momento de la historia argentina también pudiesen apropiarse de la historia. Y de hecho, aunque por supuesto no de una manera tan intensa como en Argentina, me pasó que muchos de los lectores en el exterior ponían la novela en relación con otras historias leídas o familiares en un contexto propio. Se percibió como una experiencia que llegaba al lector en términos literarios o de esa vivencia infantil: la experiencia de un niño en momentos de violencia política.

**KS:** ¿Por qué escribiste en francés y no en castellano? Pensaba en Jorge Semprún y en el título del libro de George Steiner. ¿Fue un modo de buscar lo extraterritorial en el lenguaje?

**LA:** La razón es simple: llegué a Francia a los diez años, estudié ahí literatura francesa y recién después me especialicé en literatura española. El francés es mi lengua de escritura. Esto desde un punto de vista anecdótico. En el caso particular de *Manèges*, creo que escribir en francés sí me ofreció la distancia emocional que necesitaba para hacer algo con esas cosas que llevaba de manera tan dolorosa. De hecho hago hablar tanto a la nena como a los militantes en un idioma que no fue el

suyo. Cuando volví a Francia después del viaje que hice a Argentina en 2003, escribí los primeros recuerdos en francés y en tiempo presente, para salir de ese pasado que se me venía encima. El francés puso distancia geográfica y temporal.

**KS:** ¿Será por eso que en Argentina la recepción de la novela fue mucho más directa e intensa que en Francia?

**LA:** Si es en términos del número de lectores, sí, es verdad. Pero en Francia la recepción fue excepcional también. Mandé mi manuscrito por correo a Gallimard, y tres días después me llamaron para decirme que les interesaba. El libro tuvo eco en la prensa y estuvo en muchas selecciones de premios. En Argentina la recepción fue particular porque entró en contacto con muchas historias personales dolorosas. Recibo constantemente cartas de lectores que me escriben no para hablarme del libro, sino de su relación con ese episodio de la historia argentina. El hecho de haber puesto en marcha mi memoria puso en marcha otras memorias. Conservo esas cartas como algo muy valioso, y hace poco di una charla en Francia sobre el tema. Creo que en algún momento voy a trabajar con ese material.

**KS:** Por eso valía la pena no “esperar a estar tan sola” para escribir la historia, como dice la narradora en la introducción a la novela. La memoria se desencadena cuando la experiencia es compartida y comunicable.

**LA:** Hablando con Laurie Lauffer, una amiga psicoanalista y filósofa, a quien consulté sobre cómo reaccionar frente a lo que me llegaba de Argentina, me di cuenta de que me hacían depositaria de su memoria, en tanto depositaban literalmente en mis manos sus propios escritos. Como si ellos también necesitaran deshacerse del pasado. Como si al enviarme esos relatos y testimonios, la gente pusiese en marcha una forma de duelo o al menos lo intentase.

**KS:** ¿Y cuál fue en tu caso el momento de duelo para deshacerte de las vivencias y transformarlas en ficción? ¿Hubo algo así como un punto final en el camino recorrido que te permitiera mirar hacia atrás y empezar a contar?

**LA:** Sí, hubo un desencadenante particular. Fue cuando me decidí a entrar en contacto con Chicha Mariani, que fue presidenta de Abuelas de Plaza de Mayo y una de sus fundadoras. Le mandé un *mail* y me contestó que se acordaba de mí, y que había pensado que yo y mi mamá estábamos muertas. Ahí tomé conciencia de que tenía que escribir la historia. Era una manera de interrogarme, gracias a la escritura, sobre la manera en que se trazó la frontera entre los vivos y los muertos; una manera de tratar de entender cómo y por qué, aunque bien hubiésemos podido, yo y mi madre, estar del lado de los muertos, estamos del lado de los vivos. Hay una frase de Elias Canetti que dice: “¿Qué es un muerto? Un muerto es alguien a quien hemos sobrevivido”. Muertos y vivos se definen mutuamente. El hecho de haber transitado una experiencia común, el que se hayan apartado los caminos en cierto momento, era lo que tenía que formular. Creo que en el fondo ésa es la razón de ser del libro, lo que motivó la escritura.

**KS:** ¿Y dirías que además de ese encuentro personal hay ciertos discursos establecidos ahora en la sociedad argentina que te permitieron escribir esta historia? En la Argentina se han publicado una enorme cantidad de novelas sobre la memoria de la dictadura, pero tu novela es una de las primeras que hace escuchar una voz desconocida hasta ahora, la de los hijos de los actores de entonces.

**LA:** A mí me cuesta hacer ese tipo de análisis porque estoy lejos. Cuando presenté la novela y me preguntaban cómo me situaba respecto de “mi generación”,

la pregunta me parecía tan extraña... Yo tenía la sensación de no pertenecer a ninguna generación. Creo haberme desarrollado como escritora a partir de esta historia. Mientras escribía, no tuve para nada en cuenta los libros argentinos sobre la dictadura. No quise en ningún momento “situarme” con respecto a ellos, como algunos pensaron. Alguno habría leído, pero muchos los descubrí después. Lo que leía mientras escribía era la *Montaña mágica* de Thomas Mann, que también es un libro sobre los vivos y los muertos.

**KS:** Y sobre el tiempo... otro tema en tu novela, que entabla un diálogo con la generación anterior. Por momentos se percibe en las narradoras, tanto niña como adulta, cierta confrontación con la figura de la madre. ¿Cómo manejaste estéticamente el reproche?

**LA:** No creo que la novela trate de un conflicto ni familiar ni generacional. Antes de firmar con Galimard le pedí a mi madre que leyera la novela y le pregunté si la hería que la publicase. No es un libro que escribí contra mis padres. Ése era mi gran miedo y por eso tardé tanto tiempo en darle forma. Para mí había una doble trampa. Por un lado estaba la idealización de una militancia que no fue la mía, y por otro la crítica a una generación. Tenía la impresión de que había obscenidad en cualquier posible reclamo. Entiendo que se perciba de ese modo. En Francia me decían que era la historia de “una infancia robada”, pero me molestó un poco, porque se robaron tantas cosas en ese tiempo en Argentina, tantas vidas. A quién voy a reclamarle yo nada. Por eso traté de mantenerme todo el tiempo en una visión infantil. Puede ser que sea la historia de una infancia robada, pero en todo caso es el producto de la violencia. Violencia que está dentro de Montoneros, pero por supuesto esencialmente afuera también. Es difícil hacer una genealogía de las vio-

lencias, esa es otra historia y no era mi objetivo.

**KS:** El momento de la escritura coincide con un viaje que hiciste a la Argentina con tu hija. ¿Qué influencia tiene la experiencia de la maternidad sobre este otro acto creativo? Por momentos parece que te narraras a vos, a la nena que fuiste, como si fueras tu propia hija.

**LA:** Ya tenía dos hijos varones, pero el nacimiento de la hija mujer desató algo importante. En efecto, volví después de 27 años a una casa en que una madre había sido separada de su hija. Esa situación provocó una serie de espejos invertidos y tuvo que ver con el proceso de la memoria y el regreso de una serie de imágenes. Al mismo tiempo puede ser que haya una especie de ternura hacia la nena que fui desde mi maternidad. Pero el libro está dedicado a Diana, otra de las militantes que vivía con nosotros y que estaba embarazada cuando escapamos a Francia. La novela se cierra tendiendo una mano a Clara Anahí, su hija todavía no recuperada. La novela está pensada como ese hilo entre una madre y una hija.

**KS:** ¿Qué hay de los elementos maravillosos en el relato? Vecina con zapatos de colores, casas como dibujos de niños, conejos. Especialmente los conejos me hacen pensar en *Alicia en el país de las maravillas*. Ahí también, como en el caso de la narradora de *Manèges*, hay mucho apuro y se corre contra el reloj. ¿Cómo hay que leer estos signos?

**LA:** Los conejos parecen alegorías pero son reales. En la casa de la calle número 30 en La Plata hubo efectivamente un criadero que servía de tapadera a la imprenta clandestina de montoneros. Pero claro, cuando la nena escucha del ingeniero que los conejos tienen que proteger al grupo, eso hay que leerlo en forma irónica. Esa escena muestra la fragilidad de la situación. Los conejos en la jaula también

pueden ser una alegoría de la inocencia perdida o de la infancia encerrada... Los zapatos son reales, la vecina también. Sin embargo, hubo una selección de elementos que significaban y que cobraban un sentido poético en esa historia tal como yo la contaba. Hay otras cosas que no conté porque no venían a crear un eco que me pareciera interesante. Es como un lego. Al volver de Argentina me pregunté, bueno, de qué me acuerdo exactamente; de qué me acordaba antes y de qué me acuerdo después de este viaje, y todo eso lo puse por escrito. Después, a partir de esas pequeñas piezas, armé algo. La materia prima es auténtica y al mismo tiempo el objeto es una novela; de material e inspiración autobiográfica, pero no deja de ser una novela.

**KS:** Otra referencia clave es la alusión a la “evidencia excesiva” y a *La carta robada* de Poe. ¿Qué relación tiene la autobiografía con el policial? En ambos géneros se trata de reconstruir una historia, en un caso de un vivo en otro caso de un muerto.

**LA:** Lo que me interesaba poner en el centro de la novela era la borrosa frontera entre ficción y realidad. Lo que dice el cuento de Poe es que tal vez todo el desenlace de la historia vivida provenga de la literatura. Era un misterio en torno al cual escribir la historia.

**KS:** Tu novela utiliza una sintaxis corta, un estilo directo y poco pretencioso. Muestra con “evidencia excesiva”, podríamos pensar, para controlar el pasado tan temido. ¿Se trata de darle una solución simple a un problema complejo?

**LA:** La referencia a Poe es una manera de cerrar el libro, había ahí algo que correspondía con lo que había querido hacer. No pretendo librar una verdad histórica, si bien lo que me dijo Chicha Mariani sobre el método que utilizaron los militares para encontrar la casa coincidía

con esa hipótesis. La casa fue reconocida desde el aire por un helicóptero que sobrevoló la zona antes del ataque. Eso efectivamente entraba en eco con el cuento de Poe de manera perturbadora para mí. Creaba un vértigo suplementario y me servía para ponerle un punto a la historia. La historia podría haber seguido y seguramente voy a volver a ese material autobiográfico desde otro lugar y de otro modo. Escribí muchas escenas situadas cronológicamente antes o después del tiempo de la novela, escenas que no encontraron un lugar en la versión final.

**KS:** La autobiografía es el género autorreferencial por excelencia, el yo reflexiona sobre sí mismo como si fuera otro y funda su identidad por medio de la narración. ¿Crees que la novela también es autobiográfica en otro sentido, que hay una reflexión de la novela sobre sí misma? Al menos hay una preocupación por la actividad creativa misma.

**LA:** Lo que me interesaba, perturbaba y fascinaba a la vez era construir el relato entre la ficción y la realidad. Sí, tal vez hay un discurso metatextual que es que la ficción, en mi caso, me ayudó a superar la vivencia personal. Al mismo tiempo, la ficción tal vez sea la trampa que dio origen a la muerte final. Se pueden invertir los polos. Lo que veo explícitamente es que la ficción me ayudó a hacer de esa vivencia dolorosa una historia y tratar de superarla o de vivir con ella mejor, de hacerla pasar progresivamente al olvido. No creo en el peligro de la ficción, sino en una virtud terapéutica de la ficción. La ficción puede cambiar la vida y la vivencia.

**KS:** Hay un epígrafe de Nerval que corona la novela: “Un recuerdo, amigo mío, solo vivimos antes o después”. *Manèges* nos muestra cómo fue la vida antes de ser recordada y la recrea a través del recuerdo, transformándola. ¿Cómo se vive después? ¿Se acabó la angustia?

**LA:** No sé si se acabó la angustia. El libro nació de la intención de olvidar. El epígrafe de Nerval era una manera de hacer eco a la construcción del libro, ese hilo tendido entre la madre y la hija. Se puede leer de diferentes maneras. En todo caso el presente de la casa de los conejos, ese lugar en torno al que se escribe, es un lugar en el que no se puede vivir.

**KS:** El final de la historia se narra al comienzo, y en las últimas páginas se narra la escena de los comienzos, que en definitiva posibilita la narración. Es decir, que la ficción narra el tiempo al revés, lo da vuelta.

**LA:** No sé si se narra al revés porque dentro de la novela el tiempo es cronológico y simple, pero la motivación del libro y el desencadenante aparece al final, se entiende al final. Como te dije, antes de escribir *Manèges* hacía girar esos recuerdos de manera obsesiva. Veo algo de esa circularidad en la disposición. Cuando la novela termina se entiende por qué empieza. Como una calesita, aunque la intención era bajarme de la calesita.

**KS:** Ése es el título de la novela en francés, *Manèges*: calesita. En la novela hay una escena central en que la nena está en una plaza esperando a que la madre la venga a buscar para ir a vivir a la casa de los conejos y quiere detener la calesita y con ella, podríamos pensar, el tiempo y toda esa pesadilla que está viviendo. Lo trata de hacer entrecerrando los ojos.

**LA:** *Manège* significa “calesita” y también, “manipulación”. La palabra no sólo aparece en el título, sino varias veces

en el texto, sobre todo en torno al personaje del ingeniero que construye “el embute”, ese muro automatizado que debía ocultar la imprenta detrás de la casa. La idea que encierra la palabra es que ahí pudo haber algo complicado. También en relación a la presunta traición final del ingeniero, aunque probablemente hablara bajo tortura. También la palabra aparece en relación a las especulaciones finales en torno a los paralelos entre el desenlace de la historia y el cuento de Poe. Ahí hay un juego complejo, *un drôle de manège*, como se dice en francés. Por otro lado la calesita evocaba la manera obsesiva en que mis recuerdos giraban sobre sí mismos sin parar. Laurie Laufer dice en su libro, *L'énigme du deuil*, que el tiempo traumático funciona como un disco rayado. El movimiento circular y la manera en que ciertos recuerdos giraban sobre sí mismos están representados en esa calesita. Y por último el apretar los párpados de la nena es para tener un efecto sobre las cosas y no estar solo en el padecer. Es la manera que tiene de intentar apartar la realidad que la rodea, aunque a pesar de todo, esa realidad vuelva.

**Karen Saban** (licenciada en Letras, UBA) es lectora de español en la Universidad de Heidelberg y editora de la revista electrónica de literaturas en lenguas romances, HeLix. Publicó artículos sobre Peter Weiss y la estética de la resistencia; tradujo, entre otros, a Goethe, Georg Lukács y Jan Assmann. De momento investiga sobre la cultura de la memoria en la literatura argentina contemporánea. Correo electrónico: karen.saban@rose.uni-heidelberg.de.