

## **Inflexiones literarias en la materia del tiempo** **Dos novelas argentinas sobre escritura y memoria**

*por Karen Saban*  
*(Universidad de Buenos Aires)*

### **RESUMEN**

*La memoria y la literatura poseen al menos un rasgo en común: ambas se basan en la reunión de acontecimientos y su organización en el tiempo por medio de argumentos. Por eso, reflexionar sobre el tiempo en su dimensión narrativa puede arrojar alguna luz sobre la experiencia individual y colectiva de la temporalidad y su funcionamiento en relatos y procesos de memoria histórica. En esta contribución se analizan dos novelas argentinas, Los planetas (1999) de Sergio Chejfec y La casa de los conejos (2008) de Laura Alcoba, que reconstruyen en el tiempo interior de la ficción aquel período de terror y miseria de la última dictadura argentina y ofrecen —una desde la utopía de la literatura fantástica, la otra desde la simultaneidad ilusoria de la autobiografía— imaginarios posibles de un pasado que todavía se extiende hasta el presente.*

*Palabras clave: memoria - tiempo - dictadura militar argentina - La casa de los conejos - Los planetas*

### **ABSTRACT**

*Memory and literature have at least one feature in common: both are based on the collection of events and their organization in time by means of a plot. Therefore, reflecting about time in its narrative dimension may shed some light on the individual and collective experience of temporality and on its functioning in stories and in processes of historical memory. This contribution discusses two Argentine novels: Los planetas (1999) by Sergio Chejfec and La casa de los conejos [The Rabbit House] (2008) by Laura Alcoba. Both novels reconstruct, in the interior time of fiction, that period of terror and misery during the last dictatorship in Argentina, while at the same time offering —from the utopia of fantasy in one case and the illusory simultaneity of autobiography in the other— possible imaginaries of a past that still reaches into the present.*

*Keywords: memory - time - military dictatorship in Argentina - La casa de los conejos - Los planetas*

Paul Ricoeur ha demostrado que la memoria y la literatura tienen algunos rasgos en común: recordar como escribir implica reunir y ordenar acontecimientos en una narración que se desarrolla en el tiempo. Pero para que los acontecimientos referidos sean históricos, es decir, se conviertan en objeto de la memoria y también de la literatura, tienen que ser más que una aparición singular: tienen que poder ser transmitidos y recordados (Ricoeur 1980: 157). Las narraciones de la memoria que se escribieron en Argentina entre los años 90 y 2000 nos proveen de relatos que traman la experiencia pasada de la última dictadura militar en recuerdo y el recuerdo en una historia que seguir contando. La hipótesis de la que parto en el siguiente artículo es que estos relatos construyen en la ficción diversas metáforas temporales que ofrecen, a su vez, una crítica a los conceptos del tiempo convenidos en el contexto histórico sociopolítico de las pasadas dos décadas.

La inquietud acerca del tiempo es, pues, el denominador común de estos relatos y tiene un carácter doble. En primer lugar obedece a la plena actualidad del pasado en el presente. Si, como indica el derecho internacional, los delitos de lesa humanidad son imprescriptibles, entonces el pasado de violencia y terrorismo de Estado continúa, de cierta manera, vivo. Sobre todo constituye una carga opresiva para los hijos de los actores de entonces, que hasta ahora habían guardado silencio. Según la reinterpretación psicoanalítica del concepto freudiano de trauma que tuvo lugar en los últimos años en Alemania a la luz de la resonancia actual del Holocausto, se habló de la “transmisión transgeneracional del trauma”; de acuerdo a esta teoría,



las vivencias traumáticas excederían al sujeto sufriente y se heredarían a través de las prácticas sociales continuando al menos hasta la segunda y acaso la tercera generación (Staub/Grünberg 2001: 7-11 y Hartmann 2001: 39). Este parece ser el caso que motiva la novela de Laura Alcoba, *La casa de los conejos* (2008) publicada originalmente en francés en 2007. Allí se narra la vida de una niña con su madre en la casa que ocultaba la principal imprenta de los montoneros. Se trata de vivencias que han permanecido sin palabras y, por lo tanto, como trauma. Si por definición el sujeto no posee el acontecimiento traumático, el programa que recorre la novela se basa en la necesidad de dejar de sufrir para empezar a poseer el pasado. Se trata, en suma, de escribir para apurar el tiempo y liberarse de lo traumático que continúa como presente para poder, finalmente, olvidar.

En segundo lugar, la angustia relativa al tiempo tiene que ver con su polo opuesto. Ya no se trata de desembarazarse de una historia tortuosa, sino del miedo al paso del tiempo y al debilitamiento de la memoria. En un presente que ya es futuro y se precipita al pasado, un presente (el de los años 90) subsumido por la aceleración mediática y el recambio de valores propio del consumo, hay algo que, sin embargo, no debe caer en el olvido. Ésta es la inquietud que articula Sergio Chejfec en *Los planetas* (1999). El narrador es un hombre que ha perdido durante la dictadura a su mejor amigo y, temiendo que su recuerdo se haga cada vez más impreciso, escribe acuciado por la pregunta exactamente inversa: cómo apropiarse del dolor ajeno y restituir la dignidad junto con la memoria al ser amado asesinado por el terrorismo de Estado y mancillado por las prácticas impunes en democracia. Se trata, en suma, de escribir para retener el tiempo y poder, definitivamente, honrar en el recuerdo.

En lo que sigue voy a analizar el modo en que las dos novelas representan en sus tramas, mediante ciertos elementos genéricos y con una estructura narrativa, sintaxis y ritmos diferentes, estas dos preguntas medulares de la temporalidad: el recuerdo y el olvido, elementos que conviven además como necesidad en el horizonte histórico de la Argentina de fin de siglo.

*La casa de los conejos* es la primera novela de Laura Alcoba, quien no casualmente se inicia como autora con una ficción autobiográfica. Gracias al clásico desdoblamiento de sujeto y objeto del narrador de primera persona, la narradora adulta puede recordar su infancia en la clandestinidad forzada sin sucumbir a la narración de sí misma, ya que la historia del encierro y el miedo pasados queda resguardada en la historia de un yo recordado como otro. A primera vista, el acento está puesto en los acontecimientos vividos y relatados en presente por la niña entre la entrada y el abandono de la casa operativa en 1975 y 1976 respectivamente. De este modo se crea la ilusión de que el tiempo no ha pasado y la inmediatez episódica acentúa la autenticidad del recuerdo, lo cual genera en el lector un efecto de verosimilitud e identificación por empatía emocional.

Sin embargo, la contigüidad vital se ve interrumpida por el nivel de la reconstrucción del recuerdo. En el enmarque extradiegético y metaficcional del proemio el postfacio, así como en otros fragmentos cruciales en la novela, la focalización es externa. En esos intersticios, el discurso reflexivo y adulto crea distancia respecto del registro intimista que había llevado al lector a revivir junto con la joven protagonista aquellos días de persecución y ocultamiento. Así pues, la brecha temporal abierta por la narración en el tiempo será el intervalo en donde fundar la identidad de la narradora.

De lo antedicho se desprende que los dos niveles narrativos cumplen distintas funciones. Mientras el primero zambulle al lector en el tiempo pasado y en el sufrimiento de la memoria individual, el segundo traza el puente hacia el presente y la memoria colectiva, en la medida en que permite una reflexión sobre el momento y los móviles del recuerdo, los problemas asociados a la reconstrucción del pasado y las posibilidades de hacer un *uso* en vistas al futuro de ese pasado. “No hay que olvidarse de los vivos” (Alcoba 2008: 12) declara la narradora en las primeras páginas. La función de este segundo nivel narrativo es, por lo tanto, transformar “la pequeña historia” (Alcoba 2008: 12) subjetiva y marginal de la niña, que quedara reprimida por la acción del tiempo y la censura de los mayores, para darle entrada en el contexto de un colectivo de experiencias. En este sentido la narradora adulta declara

programáticamente: “Voy a evocar al fin toda aquella locura argentina, a todos aquellos seres arrebatados por la violencia” (Alcoba 2008: 12).

En cada nivel narrativo predomina además un manejo del tiempo distinto. Según la lógica autobiográfica de la novela, los hechos se desenvuelven ante los ojos de la niña en forma cronológica y lineal hacia un futuro insospechado: “No sé muy bien en dónde estamos, menos aun adónde nos dirigimos” (Alcoba 2008: 35). Pero en la lógica metaficcional —es decir en lo que respecta a la historia de la escritura del texto— los hechos se narran de atrás para adelante. En el proemio, la narradora hace alusión al momento en que decide contar la historia: un “día [que] se corresponde con un viaje que hice a la Argentina, en compañía de mi hija, a fines del año 2003” (Alcoba 2008: 12). El regreso del exilio, el encuentro con los mismos lugares y la entrevista a algunos testigos son los sucesos que le ofrecen las primeras certezas de que la historia ya no constituye un peligro y está clausurada. Ricoeur ha dicho: “Solo quien puede verse a sí mismo al final de un camino recorrido es capaz de ocupar el lugar del que recuerda, transforma un punto final en perspectiva y comienza a narrar” (Ricoeur 1988: 109). La retrospectiva temporal introduce un cambio de calidad en la percepción del tiempo. Al narrar desde el futuro y al revés, la novela revierte la metáfora clásica del tiempo como una flecha y lo reordena.

La primera de estas operaciones sobre la materia del tiempo es la tensión generada entre espera y prisa. En el proemio la narradora nos confiesa que ha tardado 30 años en contar la historia por miedo a la incompreensión y los reproches de los sobrevivientes. Este aplazamiento y pasividad se corresponde con el rol de víctima de la niña, un objeto molesto en la casa, sobre quien se toman decisiones temerarias y a quien se expone a situaciones de peligro constantemente. El apremio por escribir coincide con la necesidad presente de la mujer adulta, convertida ahora ella misma en madre, de ponerle fin a esa historia. Al parecer la experiencia de la maternidad no es ociosa a la hora de establecer un acto de creación semejante, en el cual se narrará a sí misma casi como si fuera su hija. En sintonía con la tesis hermenéutica de Gadamer, según la cual comprender significa siempre comprender de un modo diferente, Ricoeur ha visto que el sentido de la narración radica justamente en la capacidad de transformación: “aprender a narrar significa también aprender a narrarse como otro” (Ricoeur 2006: 134); de ahí que el uso del tiempo en la novela tenga que ver con la necesidad de transformación.

La narradora se coloca, entonces, al final de un período de tiempo signado por la dilación, desde el cual intentará retroceder en una carrera contrarreloj a través del tiempo perdido. Esta premura se traslada a la estructura de la narración: quiere transformar la extensión del tiempo en un relato intensivo. La autobiografía transmite ese ritmo vertiginoso, pues la historia está narrada desde abajo y con una perspectiva infantil, de modo que los detalles cobran dimensiones inusitadas y se le vienen encima a la protagonista. Así, por ejemplo, cuando visita al padre en la cárcel, solo puede ver el agujero en la boca del preso y los caños aceitados y amenazantes de las armas (Alcoba 2008: 88-92). También los conejos que han mandado comprar para simular, de cara al vecindario, que la casa operativa es un criadero son cada vez más numerosos, lo mismo que los periódicos que imprime la madre de Laura en las rotativas Offset detrás de la casa. El tiempo, como los conejos y los periódicos, se reproduce enloquecedoramente (Alcoba 2008: 74-75). A la niña, además, los conejos se le escapan de las manos (Alcoba 2008: 75-77), pero desde el nivel metaficcional la narradora adulta toma la historia por el rabo y la pone de cabeza. Al narrarla al revés, la convierte en su presa. Estamos frente a un relato enmarcado, que intenta controlar desde los márgenes y por medio de una u otra intromisión narrativa el desenlace arrebatador del tiempo.

Otra de las inflexiones narrativas sobre la materia del tiempo es la tensión generada entre espera y prisa, promesa y perjurio. La espera pertenece al pasado y se vincula con la promesa de la niña de guardar silencio. La prisa, por su parte, surge en el presente y obedece a la necesidad de la mujer adulta de instaurar el olvido. Para Ricoeur, con el recuerdo y la promesa el yo alcanza la cumbre del propio conocimiento. En cuanto a sus enunciados, una acción se refiere al pasado y la otra al futuro, pero ambas tienen que luchar contra la amenaza de su negación: el olvido y el perjurio. El opuesto es, en cada caso, parte de su sentido: recordar

significa no olvidar, prometer significa no faltar a la propia palabra (Ricoeur 2006: 144-5). La negación constituyente de estos dos verbos está también presente en la novela de Alcoba.

Laura promete a sus padres no decir nada sobre las armas que esconden en el altillo ni sobre su verdadero nombre, aun bajo amenaza y castigo: “aunque me retuerzan el brazo o me quemén con la plancha. Ni aunque me claven clavitos en las rodillas” (Alcoba 2008: 18). La promesa que la lleva a asegurar “Yo ya soy grande [...] y he comprendido hasta qué punto callar es importante” (Alcoba 2008: 18) está tan ligada al recuerdo, que se prolongará en un silencio de décadas. Cuando la mujer adulta decide escribir funda un acto que constituye su identidad por negación y partida doble: quiebra la promesa de guardar silencio, porque decide hablar, y quiebra también la lógica del trauma, porque recuerda para poder empezar a olvidar.

En su fantasía infantil Laura desea detener el tiempo que gira tan rápido como la calesita de la plaza. Quiere quitarle densidad y hacerlo delgado para estrellarlo contra una página como la de los cuentos infantiles.

Cuando el sol brilla [...] puedo llegar más rápido a ese punto en que todo se transforma y yo me encuentro en medio de imágenes planas, como pegadas a una lámina de luz. Por la sola presión de mis párpados, consigo hacer que el mundo retroceda y a veces, incluso, aplastarlo contra ese fondo luminoso [...] Pero muy rápidamente todo vuelve a inflarse y tomar cuerpo y el libro de luz en que me hallaba desaparece (Alcoba 2008: 29-30).

En su versión original en francés, el título de la novela es *Manèges*, lo cual nos permite pensar que la escena de la calesita contiene un valor metarreferencial. La niña desea congelar el tiempo en esa tarde de sol, pero el efecto dura apenas unos segundos. Ahora que es escritora, en cambio, puede comprimir los sucesos y plasmarlos sobre la página en blanco en forma duradera. Se trata de hacerlos “chiquitos y de papel”, para pasarlos al olvido como se pasan las hojas de un libro. Por una vez, la niña convertida en adulto puede dejar de ser víctima, ver los hechos desde afuera de la experiencia y apoderarse de ellos como autora.

La técnica para conseguirlo es la misma que tanto admirara de niña en la construcción de la imprenta que ocultaban en la casa, disimulada apenas detrás de un muro “excesivamente evidente”. Según explica el ingeniero:

La idea se me ocurrió mientras leía un cuento de E. A. Poe. Nada esconde mejor que la evidencia excesiva [...]. Esta apariencia desprolija, esta manera de exhibir, con toda simplicidad... ha sido perfectamente calculada y es, precisamente, nuestro mejor escudo [...] Ya vas a leerlo cuando seas grande (Alcoba 2008: 55-6).

Ahora que Laura “es grande y ha comprendido”, también su propia escritura sigue el principio de la “evidencia excesiva”. La prosa de la novela, diáfana y directa, de sintaxis simple y carente de pretensiones, apela a los sentidos. Se trata de un estilo que funciona como el “mejor escudo” porque hace de hechos difíciles un relato manejable. El tiempo ha provisto a Laura de las armas que necesitaba. Por otro lado, la alusión a *La carta robada* remite a los inicios del género policial, esto es, un género que, por definición, invierte la estructura del tiempo al desentrañar el modo en que se produce un cadáver. En oposición a la novela policial, la autobiografía invierte las leyes del tiempo para recrear la propia vida.

Si en el nivel de la ficción autobiográfica, el abismo entre presente y pasado queda zanjado para que el lector reviva junto con la niña la pesadilla en el escondite monotonero; en el nivel de la metaficción autobiográfica tiene lugar la liberación de la cárcel del tiempo. Mientras la niña narra el tiempo como una materia infinita y contingente que la acecha, la narradora adulta le pone coto dando vuelta su naturaleza. Tal como señala Ricoeur acerca de la autobiografía, al retomar el relato de la historia a partir de un punto de clausura, se presenta una alternativa a la representación del tiempo lineal y se invierte su orden lógico. Simultáneamente mientras se aprende a leer el final al comienzo y el comienzo al final, se aprende también a leer

el tiempo a contrapelo (Ricoeur 1988: 109). Al observarse a sí misma como otra distinta de sí misma, la narradora recapitula las condiciones originales de los acontecimientos y los lleva a sus últimas consecuencias. En otras palabras, la narradora puede ahora recrearse como adulto y olvidar, mientras se convierte en escritora. La novela de Alcoba es doblemente autorreferencial: no solo porque, como toda autobiografía, pone en escena una reflexión del yo narrador sobre sí mismo, sino porque se trata de un momento reflexivo de la novela sobre la novela misma y sobre la historicidad del tiempo. La novela se convierte así en un ejercicio de memoria y de duelo personal.

En *Los planetas*, por su parte, esta posibilidad de transformar el tiempo con el relato choca contra los límites de la aporía: aquí el protagonista no busca narrarse a sí mismo como un otro para olvidar, sino que intenta dar forma al recuerdo de su íntimo amigo asesinado en una explosión durante los años 70. Sergio Chejfec, que ya se había ocupado del tema de la herencia del trauma en otras novelas, al menos desde *Lenta biografía* (2007), examina también aquí la necesidad y la dificultad que atañen a la empresa de querer “convertirse” por medio de narración para liberarse en nombre de otro de un pasado doloroso. Esta posibilidad que en la novela de Alcoba parece encontrar una solución relativamente sencilla, a través del testimonio ficcionalizado —recordemos la escena en que gráficamente la niña Laura es bautizada y “convertida” en otra en una simple tina de baño (Alcoba 2007: 38-9)— acaso sea una esperanza factible en nombre propio. Pero efectuar lo mismo para un otro que además está muerto, allí existe una imposibilidad que, con todo, es absolutamente necesaria, cuando la muerte de ese otro amado fue una muerte brutalmente violenta y sobre todo muy injusta. Lo que está en juego en la novela de Chejfec ya no es, pues, la transformación del pasado en función del presente, sino la posibilidad que tiene la literatura de revocar —por medio de la imaginación— la misma muerte. Por eso tampoco aquí la historia se desenvuelve linealmente en el tiempo. Se narra, en cambio, el intervalo que esa muerte abrió en la historia como una suerte de cráter en la superficie del tiempo: “Restos humanos esparcidos por una larga superficie [...] miembros regados, repartidos, ordenados en círculos imaginarios desde el centro inequívoco” (Chejfec 1999: 17). De la desaparición del amigo tenemos apenas una remota noticia en el diario, suposiciones, saltos imaginativos, ninguna prueba, es decir ruinas en torno al agujero negro de la nada y la angustia. La explosión que supuestamente acabó con la vida del amigo es la catástrofe inicial que cambia para siempre el paisaje del mundo: “Algo ocurre y el escenario se transforma” (Chejfec 1999: 16).

Ese acontecimiento recuerda la famosa definición de Roger Caillois del género fantástico: un quiebre en el orden de lo cotidiano y con la lógica de la razón, una agresión que amenaza con destruir las leyes en las que hasta el momento se había creído (Caillois 1978: 19). Se trata de lo inaudito que aparece en un mundo en el que por definición lo imposible estaba prohibido. La explosión relatada en el diario da entrada a lo extraordinario, lo inaudito. Y si lo que sucede no tiene explicación y pertenece al reino de la arbitrariedad, la única forma de acercarse a ese acontecimiento será considerarlo dentro de su propia lógica, es decir ponerlo bajo las leyes del género fantástico. Por eso la escena de la explosión es una especie de Big Bang narrativo, a partir del cual la novela sostiene la tesis de que la literatura podría postular con la palabra —en un gesto similar al del demiurgo— una nueva creación de las leyes del tiempo.

A partir de entonces el narrador se hace a la búsqueda de los fragmentos de memoria dispersos del amigo y se afanará por recomponerlos, mediante el relato de múltiples y pequeñas historias, en un gesto que, como en Sherezada, debe exorcizar la muerte. Solo que la muerte ya se ha producido y las historias están llamadas a espantar el olvido de esa muerte; es decir deben distraer de su carga y nombrarla al mismo tiempo, que es precisamente el trabajo del duelo. Si el amigo ha desaparecido del mundo familiar y conocido, habrá que ir a buscarlo a aquel otro de lo relativo, cuestionable y, por tanto, rebatible. Su amigo desaparecido de este mundo, sobrevivirá de ahora en más convocado por la literatura fantástica.

El narrador escribe desde el presente del exilio —la novela está fechada en Caracas en 1994— sobre cómo detener el tiempo que sigue su curso, transformado después de la pérdida

del amigo en una “interminable masa [...] insustancial y capaz de reproducirse sin término” (Chejfec 1999: 18). Ahora que también su recuerdo amenaza con volcarse al flujo inconsistente del olvido, se decide a escribir para mantener vivo al amigo en el pasado de la felicidad compartida. A diferencia de la narradora de *La casa de los conejos*, que se servía de la autobiografía metaficcional para dar sepultura al drama biográfico, el narrador de *Los planetas* no se contenta con enterrar a su amigo en el mundo simbólico de la novela, sino que quiere proyectarlo al infinito, para verlo renacer en relatos que se suceden y se entrelazan unos con otros sin fin.

Como no es posible recomponer el cuerpo desaparecido ni asistir a la ceremonia de su funeral, el amigo muerto se transforma en una idea que se reitera, transforma y adora como a un ser fantástico:

hay días en que pienso en él como si fuera una divinidad, le asigno poderes excesivos para cualquier recuerdo, venero su memoria; y si bien poco a poco su existencia me va resultando difusa, o muy abstracta, continúa siendo el hecho más vivo, cierto e inmediato (Chejfec 1999: 22).

Por eso “los planetas” son en la novela la metáfora temporal justa. Convertido en un astro como proponía la mitología griega del catasterismo, el sujeto amado podrá resucitar, lejos de esta vida, como una certeza exterior e invisible, pero omnipresente. El planeta es además la paradoja perfecta para ilustrar el carácter “contrapresente” de la memoria, que según definición de Jan Assmann prevé que aquello que ya no es vigente y que aparentemente no ejerce ya un efecto directo sobre la vida cotidiana se recuerda con más intensidad (Assmann 2002: 34-40). Convertido en un cuerpo aislado, “en un hemisferio de sombras” (Chejfec 1999: 103), su influencia no se percibe, pero mantiene el orden de todas las cosas. El recuerdo del amigo es su perpetuo presente: un “pacto entre ausencia y realidad” (Chejfec 1999: 42).

La novela experimenta con el resbaladizo terreno en que “sueño, pesadilla, verdad” (Chejfec 1999: 15) se difuminan. Mediante la confrontación al mismo nivel de hechos históricos y elementos fantásticos, se destruye la ilusión del historicismo de que exista una versión de “las cosas como realmente sucedieron” y se postula en cambio la inseguridad que habita en todo proceso de reconstrucción del recuerdo (Onega 1995: 147). Si hay completa incertidumbre acerca de qué ha ocurrido con el amigo, solo la literatura, que puede crear su propia autoridad *ex nihilo*, podrá reclamarlo. Así pues, las fronteras temporales entre el sueño y la realidad se hacen frágiles y permeables. Si un elemento extraño desordena el mundo sensible hasta el punto de transformarlo en uno fantástico, nada impide pensar que, al revés, los relatos fantásticos puedan transformar el orden real del mundo: “Cuando la naturaleza es tan oscura que resulta imposible alcanzar la verdad, es mejor crear una organización eficiente, aunque ilusoria, que nos permita representarla como si fuera real” (Chejfec 1999: 29). Esta es la función de los relatos, siempre inconclusos, que reencarnan en otros nuevos y multiplican la realidad ampliándola hacia la utopía. Si, como postula el narrador de *Los Planetas*, es posible pensar que un mundo construido con la imaginación no acabe nunca (Chejfec 1999: 96), ese será el lugar donde alojar el recuerdo. Por eso las últimas líneas de la novela remiten a un viaje infinito en el tren de la vida de los amigos. La novela es una aventura en y sobre el tiempo.

También las instancias narrativas dan cuenta de la inestabilidad entre lo posible y lo fantástico. El narrador en primera persona quiere contar sobre la pérdida de su amigo, pero concluye que “era otro el que podía hablar” (Chejfec 1999: 23). Entonces elige un narrador en tercera persona, se quita el nombre y en lugar de Sergio se hace llamar S., mientras que a su amigo Miguel lo transforma en M. dejando al descubierto que “detrás de las letras puede haber cualquier nombre” (Chejfec 1999: 18). El narrador se borra, pues, como inventor de su ficción y la atribuye en buena parte a las invenciones de M. persiguiendo así dos propósitos: resucitar la voz de quien ha muerto y, en forma parecida a lo que sucedía en *La casa de los conejos*, superar la pretensión realista del testimonio. *Los planetas* es en primer lugar una ficción ensayística sobre alguien que está tratando de escribir sobre cómo recordar a su amigo. Pero en segundo

término el enrevesamiento pronominal transforma el relato en uno de tenor fantástico: “Ultimaron los detalles en la puerta, y gozando por anticipado la ilusión proveniente sólo de su imaginación, ambos rieron de felicidad al trocar sus nombres. Sergio le dijo Sergio a Miguel y Miguel le dijo Miguel a Sergio” (Chejfec 1999: 47). “Eran equivalentes. Decir Sergio, por ejemplo, significaba decir eso mismo y el otro a la vez; lo mismo sucedía al decir Miguel” (Chejfec 1999: 53). Las identidades de los dos amigos se definen en esa reciprocidad. Uno se apropia de la vida del otro para ser él mismo. Así, mientras Sergio se define como tal al escribir la historia de Miguel, Miguel existe solo porque hay alguien que lo convoca con el relato. Esta es también la razón por la cual, en un raptó de desesperación, Sergio querrá ofrecer su vida al amigo muerto y cambiar realmente su nombre por el suyo. Sin embargo, los vericuetos burocráticos en la policía federal le ofrecen el tiempo necesario para comprender que el amigo solo obtendrá una sobrevida, si Sergio vive para contarla.

Si en *La casa de los conejos* el ritmo era acelerado y no había tiempo que perder, en *Los planetas* el tiempo deberá alargarse lo más posible para detenerse en los momentos intensivos del pasado y demorar la contundencia de la muerte. La novela está sembrada de largas pausas descriptivas, dilaciones que introduce la reflexión del narrador y escenas que se reiteran desde diferentes puntos de vista. Todo pareciera indicar que aquí interesa menos el tiempo de los hechos históricos relatados que el tiempo de la narración. En ese intervalo abierto por la muerte del amigo, en esa suspensión del tiempo, la literatura introduce imágenes que deben ayudar a vislumbrar lo incomprensible.

Pero entre todas las estrategias, la repetición es la que mejor consigue hacer perdurar al amigo en el recuerdo. Como si fuera una obsesión, los relatos dentro del relato, los sueños, las anécdotas se parecen tanto que son casi idénticos y crean, por fin, una continuidad. Así la historia de los dos amigos de escuela que intercambian sus nombres para jamás volver a ser sí mismos renace en la de la pareja de trashumantes y en un sinnúmero de historias en espejo, refractándose y perfilando un contorno alrededor del acontecimiento inenarrable de la muerte. Igualmente, el recuerdo se va precisando poco a poco, los ecos del mismo hecho permanecen y se acrecientan, y sobre todas las cosas se incita al lector a continuar mentalmente la serie de imágenes por medio de la repetición sin fin. De ahí que para extender el recuerdo del amigo, la novela deba no concluir. En este sentido el narrador anticipa: “lo que sigue es una historia que no ha terminado” (Chejfec 1999: 19).

Sobre la supuesta línea cronológica del tiempo que corre en marcha apresurada al fondo del olvido, la novela opera inflexiones, partiéndolo y abriendo en esa materia diminutas ventanas. Se trata de “dividir [...] el tiempo hasta la exageración” (Chejfec 1999: 81), de detenerlo en lugar de hacerlo progresar y de socavar su fluir infinito para hacerlo, por fin, asible. En un tren detenido entre dos estaciones o en un timbre descompuesto que no para de sonar (Chejfec 1999: 29), el narrador cree poder capturar el recuerdo de su amigo. Evidentemente la representación del trauma es un problema y ese problema está puesto al nivel del lenguaje.

En efecto, el tiempo pasado no es una realidad exterior inapelable. La narradora de *La casa de los conejos* puede deshacerse del pasado tan temido cuando lo recrea en una estructura temporal en la que poder también recrearse a sí misma como sujeto creativo. El narrador de *Los planetas*, por su parte, consigue instaurar los modos de la anamnesis mediante la pausa y la dilación. De ese modo, allí donde había una marcha apresurada hacia el olvido, se recurre a la repetición de relatos para hacer imperceptible el paso del tiempo. Así, por fin, es capaz de transformar el recuerdo de su amigo desaparecido en una constelación que no apabulle, pero de influencia constante y eterna. Donde no había palabras para nombrar el espanto, aparece el mito entre las estrellas. Si en *La casa de los conejos* se trataba de darle un final posible a la historia para alejarla y poder seguir viviendo; en *Los planetas*, en cambio, se trata de escribir una historia que debe quedar inconclusa para darle a su amigo inmortalidad literaria.

Mediante la ficción, pues, estas novelas se emancipan de la angustia que provoca el tiempo y configuran modos alternativos para la interpretación de la experiencia pasada. En el primer caso, sin embargo, la literatura es todavía apenas un medio para un fin; mientras que en el segundo, la literatura es el fin en sí mismo. Alcoba se sirve de la autobiografía ficcional como

ejercicio de duelo. Chejfec multiplica, en cambio, el efecto de la memoria en el medio mismo de la ficción, haciéndose eco de la utopía de la intemporalidad, según la cual la obra literaria es, gracias a cada lectura, potencialmente infinita.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALCOBA, Laura (2008). *La casa de los conejos*, Buenos Aires, Edhasa. Trad. Leopoldo Brizuela.
- ASSMANN, Jan (2008). *Religión y memoria cultural*, Buenos Aires, Lilmod. Ed. Trad. Marcelo Burello y Karen Saban.
- CAILLOIS, Roger (1978). *Anthologie du fantastique. Tome I*, Paris, Gallimard.
- CHEJFEC, Sergio (1999). *Los planetas*, Buenos Aires, Alfaguara.
- HARDTMANN, Gertrud (2001). "Lebensgeschichte und Identität. Die zweite Generation - Opfer und Täter". *Unverlierbare Zeit. Psychosoziale Spätfolgen des Nationalsozialismus bei Nachkommen von Opfern und Tätern*. Straub, Jürgen/Kurt, Grünberg (eds.), Tübingen, Edition Diskord, pp. 39-82.
- RICOEUR, Paul (1988). *Zeit und Erzählung. Band 1. Zeit und historische Erzählung*, München, Fink.
- RICOEUR, Paul (2000) [1980]. "Erzählte Zeit". *Chronologie. Texte zur französischen Zeitphilosophie des 20. Jahrhunderts*. Dietmar Köveker y Andreas Niederberger (eds.), Darmstadt, WBG: 157-180.
- RICOEUR, Paul (2006). *Wege der Anerkennung: Erkennen, Wiedererkennen, Anerkanntsein*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- STRAUB, Jürgen/Kurt, Grünberg (2001). "Die Gegenwart der Vergangenheit. Vorbemerkungen zur unverlierbaren Zeit". *Unverlierbare Zeit. Psychosoziale Spätfolgen des Nationalsozialismus bei Nachkommen von Opfern und Tätern*. Straub, Jürgen/Kurt, Grünberg (eds.), Tübingen, Edition Diskord: 7-38.