

EN EL EMBUTE DEL FRANCÉS: SOBRE
MANÈGES/LA CASA DE LOS CONEJOS
DE LAURA ALCOBA

*IN THE FRENCH'S HIDEOUT: ON MANÈGES/LA CASA
DE LOS CONEJOS BY LAURA ALCOBA*

Debora Duarte dos Santos
Pablo Gasparini

Universidade de São Paulo,
São Paulo, Brasil

Resumen

El trabajo propone leer las diversas estrategias de traducción al español de *Manèges. Petite histoire argentine* de Laura Alcoba (2007), como una intervención textual que busca revertir la funcionalidad narrativa e identitaria que la lengua francesa construiría en esta novela. Para esto se visibiliza la figura de su traductor, el también novelista Leopoldo Brizuela, y se destacan las diversas maneras en que su traducción, aparecida en 2008 bajo el título de *La casa de los conejos*, reconstruiría las representaciones de una infancia signada por la memoria del terrorismo de estado durante la última dictadura argentina.

Palabras clave: Alcoba; *Manèges*; *La casa de los conejos*

Abstract

The article proposes to read some writing strategies of the Spanish translation of *Manèges. Petite histoire argentine* by Laura Alcoba (2007), considering this translation as a textual intervention that aims to revert the narrative and identity aspects based on the French language constructed by this novel. For this goal, the article stress its translator, the roman writer Leopoldo Brizuela, and focus the different ways in which his translation, *La casa de los Conejos* (2008), works on the representation of a childhood besieged by the memoire of the State terrorism during the last dictatorship in Argentina.

Keywords: Alcoba; *Manèges*; *La casa de los conejos*

Resumo

O trabalho propõe ler as diversas estratégias de tradução para o espanhol de *Manèges. Petite histoire argentine* de Laura Alcoba (2007), como uma intervenção textual que procura revertir a funcionalidade narrativa e identitária que a língua francesa construiria neste romance. Assim sendo, é destacada a figura do tradutor, o também romanista Leopoldo Brizuela, e são analisadas as várias formas nas quais essa tradução, aparecida em 2008 sob o título de *La casa de los conejos*, reconstruiria as representações de uma infância caracterizada pela memória do terrorismo de estado durante a última ditadura argentina.

Palavras chave: Alcoba; *Manèges*; *La casa de los conejos*

En la novela de Laura Alcoba, originalmente escrita en francés con el título de *Manèges. Petite histoire argentine* (Gallimard, 2007) y traducida al español por el escritor Leopoldo Brizuela bajo el título de *La casa de los conejos* (Edhasa, 2008),¹ hay una escena, algo lateral en relación a las que dan tenor al relato, en que Diana envía a la pequeña Alcoba a la panadería del barrio con el objetivo de que por el camino descubra si no están siendo vigiladas por los servicios de seguridad del Estado. Como sabemos, la novela, en verdad un híbrido de “testimonio, autobiografía y ficción” (PUNTE, 2014: 3), narra, desde la perspectiva de una niña, la propia Alcoba, una infancia signada por la clandestinidad de la lucha armada en la Argentina de los años setenta. Alcoba es la hija de una pareja de montoneros que junto a Daniel (alias Cacho) y Diana, se instalan en una casa de la ciudad de La Plata para, bajo el negocio aparente de la cría y venta de conejos, hacer funcionar la imprenta del órgano oficial de la agrupación, la revista *Evita Montonera*. Como muchas veces sucede en el texto, el encargo de Diana hace de la niña una pieza más de la vida clandestina de los militantes montoneros. Ya en la panadería, la mirada de esta niña de siete años, se distrae en algo bastante diferente a la misión que se le había asignado:

En la panadería, una señora anciana señala una bandeja de pequeñas tortas, tan negras por encima que parecen quemadas, como si alguien las hubiera olvidado en el horno. Pero no están quemadas. Es solo azúcar negra lo que da ese aspecto y ese color a la masa blanquísima. La viejita pide a la vendedora, con labios temblorosos, de los que cae baba, una docena de *tortitas negras*. (ALCOBA, 2009: 105)

Es notorio que en el original francés, menos que señalarlas, se nos dice que la anciana compra la singular masa, como si aquello que en el texto en español parece configurar un momento de descubrimiento de la niña—quizás fuera esa la primera vez en que su atención se detuviera en el curioso aspecto de la golosina—estuviese resignado en el texto original a una necesaria explicación para el público francés de lo que sería esta confitura tan idiosincrática de la pampa argentina:

Dans la boulangerie, **une vieille dame achète** ces petits gâteaux tout noirs qui ont l’air d’avoir brûlé parce que quelqu’un les aurait oubliés dans un four. En réalité, ils ne sont pas brûlés. C’est le sucre brun qui fait ça et cette couleur, c’est exprés. La dame demande à la vendeuse, en postillonnant, les lèvres tremblantes, un kilo de *tortitas negras*. (ALCOBA, 2007: 113, negrita nuestra)

La cursiva en “*tortitas negras*” se mantiene en ambos textos, pero su valor no es el mismo. En rigor, no habría necesidad de colocar cursivas en el texto

¹ Trabajaremos con la tercera reimpresión de la primera edición de Edhasa, año 2009.

en español, pues *La casa de los conejos*, como veremos, es efecto de una traducción orientada por un imaginario de lengua típicamente argentino. Así, lo que en el original francés constituye una mera marca de alteridad lingüística, se convierte en español en otra cosa, quizás en marca o registro de un pequeño gesto o signo de descubrimiento personal que confirmaría, según leemos en *Infancia e historia* de Agamben (este texto hoy central para discurrir sobre infancia), el lugar de lo infantil en el cerrado y adánico mundo de lo semiótico. Leyendo el original a partir de su traducción, descubrimos así mismo otra cosa: en el texto francés la cursiva, en tanto una de las formas de dar a entender “alguma coisa além da significação” (COMPAGNON, 1996: 18),² no sería tan sólo una marca de alteridad lingüística, sino también la marca de un sujeto adulto, Alcoba, que menos que enfatizar y demorarse en los detalles que hacen a la experiencia infantil (como sucede en español, donde se especifica el contraste producido por “la masa blanquísima”), ya sabe que el aspecto de estas *tortitas negras* “c’est exprés”, es decir, intencional. Entre una lengua y otra no transcurre simplemente el año que va de la edición en francés (2007) a la casi inmediata traducción al español (2008), sino también, y fundamentalmente, los treinta y un años que van de los eventos transcurridos en La Plata en 1975, a la cristalización ficcional de los mismos por la novela; esos años que separan, de hecho, a la niña Alcoba de la narradora Alcoba y que tienen un pivote relativamente oculto: el traductor (y también novelista) Leopoldo Brizuela. ¿Hasta qué punto Brizuela interviene no sólo como un mediador cultural, aquello que se espera de todo traductor, sino también como alguien que media en el hiato entre enunciado y enunciación intrínseco a todo relato que convoque la máscara o rostro de la lectura autobiográfica?

Nos hacemos esta pregunta, porque ocurre en la traducción al español, entre otros movimientos, un bien calculado enroque en lo que hace al juego de las cursivas. Ni el matambre que la niña Alcoba devora silenciosamente en la casa de sus abuelos paternos, ni el dulce de leche con el que unta sus pedazos de pan sobre la mesa donde aún se escurre el aceite de los cepillos con los que los montoneros han limpiado sus revólveres, ni la omnipresente y verde yerba mate, aparecen en español marcados de esta manera, pues han perdido

² Destacamos el valor diferencial y de sentido de las marcas gráficas a partir de la lectura de Compagnon en *O trabalho da citação* (1996, orig. 1979). En el capítulo intitulado “Grifo” (citamos de la traducción al portugués), leemos: “E o grifo assume a função de um conector, de uma marca da enunciação no enunciado, através da qual o autor dá a entender a algum leitor alguma coisa além da significação e que lhe é irredutível, alguma coisa que remete à sua própria audição no momento de uma leitura em voz alta. O grifo corresponde a uma entoação, a um acento, a uma outra pontuação que ultrapassa o código comum. Daí a exigência de um sinal especial que possa torná-la inteligível” (COMPAGNON, 1996: 18).

para el público al que ahora se dirige la novela, el argentino, la marca de exotismo que podrían guardar para el público francés, en cuyo texto aparecen escritas en español y en cursiva. La eventual conservación de esta tipografía sobre términos que nada tendrían de ajeno para el público del texto traducido, saca a relucir entonces un plus de valor, un suplemento producido por la intervención del traductor. En el caso citado, como decíamos, la marca de cierta condición infantil en la que la narradora se ensaña recurrente y explícitamente en no reconocerse. Describiéndose en contraste a un niño, también hijo de montoneros, que apenas sabía hablar (“un petit garçon qui savait à peine parler”) (ALCOBA, 2007: 18) y que causa la detención de su familia al señalar un cuadro tras el cual se ocultaba algún tipo de material comprometedor, la niña Alcoba se dice toda integrada al orden de lo discursivo, es decir, siguiendo a Agamben (2007), al orden de lo adulto:

Mais pour moi, c'est différent. Je suis grande, je n'ai que sept ans mais tout le monde dit que je parle et raisonne déjà comme une grande personne. Ça les fait rire que je connaisse le nom de Firmenich, le chef des Montoneros, et même les paroles de la marche des Jeunesses péronistes par coeur. Moi, on m'a tout expliqué. J'ai compris et j'obéirai. (ALCOBA, 2007: 18)

Diferente del niño que –en el aleccionador relato que le hace su madre– delata aunque apenas hable, la niña-*grande personne* Alcoba, inscripta en el discurso, sabe que debe callar. Frente a esta escenificación y exigencia de madurez, ¿Brizuela desvenda la ingenuidad del signo que ha quedado enquistado en el infantil y herido español? ¿Es Brizuela, el traductor, quien remueve la guarida del discurso para descubrir a la niña Alcoba por atrás del ventriloquismo maduro y francés de la narradora Alcoba?

Hay al menos una ocasión en que este nada gratuito gesto del traductor coincide con la autora en lo que tendría de cierta común voluntad de querer revelar o decir la infancia. Paradójicamente ocurre en el capítulo seis, una digresión ensayística donde Alcoba no se enuncia desde la niña-adulta, sino lisa y llanamente desde su explícita adultez. En este intervalo ensayístico, que confirma el carácter genéricamente híbrido de la obra, Alcoba reflexiona sobre el término utilizado por la organización montonera para designar el lugar elegido para algún tipo de actividad clandestina, el “embute”:

Quand je pense à ces mois que nous avons partagés avec Cacho et Diana, le premier terme qui me vient à l'esprit est le mot *embute*. Ce terme espagnol, si familier pour nous tous durant toute cette période, n'a toutefois pas d'existence linguistique reconnue. Dès l'instant où j'ai commencé à fouiller dans mes souvenirs –dans ma tête d'abord, essayant de reconstruire mentalement une chronologie qui demeurerait confuse et de mettre en mots les images, les moments et les bribes de conver-

sation qui me sont restés—, c'est la première chose que j'ai cherchée. Car ce terme tant de fois prononcé et entendu, indissociablement lié à ces morceaux d'enfance argentine que je m'efforçais de retrouver et de restituer, je ne l'avais jamais rencontré dans un autre contexte. (ALCOBA, 2007: 49)

El término, en cursiva entonces tanto en el original como en la traducción al español, 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 significantes-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.

“Embute”, término del que en la traducción de Brizuela se dice que no simplemente pertenece al español sino, más específicamente, al “habla argentina”,³ se refiere a la construcción que se realiza atrás del galpón de la casa con el fin de instalar allí la prensa clandestina. Es el lugar en el que la madre de Alcoba queda prácticamente emparedada, plenamente asignada a la extenuante misión de reproducción de *Evita Montonera*:

Ma mère, elle, ne met plus du tout le nez dehors. Sauf au moment des repas, je ne la croise presque plus dans la maison. Depuis le coup d'État, la rotative offset qui est cachée derrière les cages à lapins imprime le plus grand nombre de journaux possible, et ma mère n'a plus un moment de répit. (ALCOBA, 2007: 115-116).

Que el hilo que Alcoba encuentra y sigue para sumergirse en sus recuerdos y poder establecer un orden en su narración, sea precisamente aquella palabra que ha designado el espacio que le escamoteó a su madre y donde esta habría quedado, por así decirlo, embutida y plenamente entregada a la difusión de la palabra militante, no podría ser una imagen más transparente de su propia figuración de autora. Si la niña que Alcoba construye se dice desde la exigencia de sus padres de ser adulta, tal condición de madurez es la misma de la de la Alcoba escritora, como si entre ella y la niña el cumplimiento del mandato familiar estableciera una solución de continuidad que sólo la diferencia de lenguas viene a perturbar, pues la madurez de la niña no se dice en español, sino desde la discursividad del francés. Alcoba, como su madre, se resguarda, puede hablar (hacer hablar a la niña) pero sólo puede

³ “Cuando pienso en esos meses que compartimos con Cacho y Diana, lo primero que viene a mi memoria es la palabra *embute*. Este término del idioma español, **del habla argentina**, tan familiar para todos nosotros durante aquel período, carece sin embargo de existencia lingüística reconocida” (ALCOBA, 2009: 47; negrita nuestra)

hacerlo desde el embute de su seguridad madura y francesa.⁴ Es desde esa atalaya que dará, incluso, testimonio; un testimonio dirigido al hallazgo de Anahí, la hija de Diana que habría nacido luego de que Alcoba dejara la casa y de la que se supone habría sido entregada, como otros tantos hijos de militantes, a un matrimonio cómplice del régimen.⁵

El francés, como el embute, protege, regula la entrada a esta narración que Alcoba asume como terapéutica (“si je fais aujourd’hui cet effort de mémoire [...] ce n’est pas tant pour me souvenir que pour voir, après, si j’arrive à oublier un peu”) (ALCOBA, 2007: 12). Quizás por esto, diferentemente de lo que sucede a la hora de citar-recordar en español fragmentos de oraciones religiosas (al momento del bautismo clandestino en el capítulo diez, por ejemplo), o algún relevante titular de diario (“*Es inminente el final. Está todo dicho*”) (ALCOBA, 2009: 103), sintagmas nucleares del discurso inaugural de la junta militar de 1976 sólo se citan, se les permite la entrada a la trama textual, bajo el manto protector de su traducción al francés:

Le projet dès militaires est de “redresser le pays”. “Face à un terrible vide du pouvoir”, Videla, Massera et Agosti se sont tenus dans “l’obligation, fruit de sereines méditations”, de “déraciner définitivement les vices qui affectent le pays”. Voilà ce qu’ils ont déclaré. “Avec l’aide de Dieu”, ils espèrent parvenir au “redressement national”. Ils ont même dit ceci : “Cette oeuvre sera conduite avec une fermeté absolue et avec la vocation de servir” (ALCOBA, 2007: 105)

Será Brizuela quien, en su función de volver a hacer hablar a esta niña en español, desmonta el resguardo del francés, sea a través de cierto regreso a lo semiótico por el cual la niña es una niña y ya no la pequeña adulta que habla desde la madurez de la Alcoba escritora o, como sucederá en la traducción del fragmento de más arriba, destapando la discursividad histórica argentina, aquella que el francés ha revestido o amortiguado para garantizarle a Alcoba la distancia necesaria por la cual pueda decirse desde aquel tiempo

⁴ Santos (2013) expone que la estrategia adoptada por la narradora revela no sólo que se ha encontrado en la lengua francesa un lugar “seguro”, sino también, y fundamentalmente, que es desde ese otro espacio de enunciación que se consigue adentrar a la “escena de infancia” propiamente dicha, lo cual para Todorov (2009), representa la llegada a una posición periférica e inofensiva desde la cual se vuelve posible la perlaboración del relato por parte del sobreviviente. De este modo, la referida estrategia nos permite pensar que es por medio de esta posición asumida en *Manèges: petite histoire argentine* que “[...] a autora afugentou-se de quaisquer reticências [...]”, autorizando-nos a conhecer parte de seu relato de infância argentina ao mesmo tempo em que fez dessa enunciação uma tentativa de “[...] controle, regulação e desativação do trauma [...]” (SANTOS, 2013: 92).

⁵ El libro finaliza con el siguiente párrafo: “Clara Anahí vit quelque part. Elle port sans doute un autre nom, elle ignore probablement qui furent ses parents et comment ils sont morts. Mais je suis sûre, Diana, qu’elle a ton sourire lumineux, ta force et ta beauté. Ça aussi, c’est d’une excessive évidence.” (ALCOBA, 2007: 143). En la casa descripta en la novela funciona hoy un espacio de la memoria, dirigido por la madre de “Cacho”, María Isabel Chorobik de Mariani quien continúa buscando a su nieta, Clara Anahí.

perturbador. Así, en la traducción del pasaje en cuestión, Brizuela repondrá sin mayores miramientos el texto histórico, por el cual el neutro “le projet des militaires” recobrará la densidad de un nombre: el “Proceso”. Y el lexicográfico y anodino “redressement”, la tan mentada “reconstrucción”:

El proyecto del “Proceso” era “poner al país de pie”. “Frente al terrible vacío del poder”, Videla, Massera y Agosti se habían sentido en “la obligación, fruto de serenas meditaciones” de “arrancar de raíz los vicios que afectan el país”. Y así lo han declarado. “Con la ayuda de Dios”, esperan llegar a la “Reconstrucción nacional”. Y han agregado incluso: “Esta obra será conducida con una firmeza absoluta, y con vocación de servicio”. (ALCOBA, 2009: 97).

En este sentido, Brizuela —el traductor— opera como el que pone al descubierto el embute del diccionario francés, operación riesgosa que por un sinuoso camino analógico lo conduce al mismo lugar de aquel que en la narración pone al descubierto, le revela a los militares, el lugar del embute materno-montonero que él mismo ha ayudado a construir: “el Ingeniero”. ¿La traición reúne así a Brizuela con el traidor, según el recurrente dicho que siquiera vale la pena explicitar?

*

Además de planificar el embute, este singular personaje —llamado simplemente por su función: “el ingeniero”— urde la mejor manera de que la construcción pase inadvertida. Siguiendo, según su propia explicación, la estrategia de la evidencia excesiva de “La carta robada” de Poe, dejará a simple vista el control remoto que permite el acceso al escondite. El astuto procedimiento es admirado por la niña Alcoba, quien no sólo se impresiona por la inteligencia del ingeniero, sino también por la belleza que encuentra en su mirada y rostro. En su detenida descripción, la figura de su padre se convoca al sólo efecto de su desplazamiento:

Se tournant vers moi tandis qu’il teste une nouvelle fois le dispositif d’ouverture et de fermeture de la porte d’*el embute*, il prononce ces mots avec un grand sourire qui illumine son visage tout entier.

Je ‘avais jamais remarqué à quel point il était beau. Ses cheveux sont très foncés, presque noirs, mais sa peau est claire, laiteuse. Quant à ses yeux, je ne saurais dire de quelle couleur ils sont exactement. Gris-bleu, gris-vert ? C’est que la couleur de ses yeux change selon le temps qu’il fait, selon la lumière aussi, et puis, je crois, selon son intention à lui, selon l’éclat qu’il veut bien leur donner : il arrive que son regard se ferme et se recouvre d’une sorte de voile opaque qui lui donne des reflets noirs. L’Ingénieur doit avoir l’âge de mon père, mais il est bien plus grand et élancé, me semble-t-il. Je me sens si petite à côté de lui... (ALCOBA, 2007: 60).

Esta escena de candoroso enamoramiento, con el sugerente recuerdo de la vocalización de la palabra embute en los labios del ingeniero (una vocalización que en sus primeras sílabas contorsiona los labios en el gesto de un beso) y el arrebatado pedido, risueñamente denegado, de que el ingeniero le construya un embute en su propio cuarto,⁶ inclina el significante de su sentido contextual argentino (“*Embute* semble bien appartenir à une forme de jargon propre aux mouvements révolutionnaires argentins de ces années”) (ALCOBA, 2007: 52) al ámbito de los sentidos sexuales que en el capítulo 6 Alcoba decía haber encontrado en ciertos *sites* eróticos mexicanos. El desplazamiento del padre por el ingeniero se da en este corrimiento del sentido histórico-contextual del término a una serie de reinventados sentidos íntimos, un pasaje que se realiza, nada casualmente, bajo múltiples referencias literarias, como si fuera la literatura la que permitiera el corrimiento (infinito) de los nombres y los sentidos. Pero si lo amoroso aparece como producto de un juego de sustituciones, la traición del ingeniero arrastrará consigo no sólo el drama histórico, sino también el despecho afectivo y aún el valor que pudiese ser otorgado a lo literario. “Mais on n’a pas pu faire d’une nouvelle de Poe une arme pour servir la guerre sale” (ALCOBA, 2007: 142) intenta convencerse Alcoba ya en la parte final del libro, azorada por los confusos reveses que le provoca este inubicable personaje, un “infiltrado” o quizás alguien “quebrado en la tortura” (ALCOBA, 2009: 131); en todo caso aquel que en contraste a la monolítica ley de la militancia montonera, aquella a los que sus padres se han (y la han) sometido, ocupa en el texto el lugar de aquel que dispersa y confunde los sentidos. Es el enigma del ingeniero, el que habilitará, por cierto, la entrada de Alcoba a la literatura:

Une fois revenue à Paris, je me suis précipitée sur un vieux volume d’Edgar Poe e j’ai relu *La Lettre volée*, celle des nouvelles de Poe que l’Ingénieur m’avait dit préférer.

L’action se passe à Paris. Un enquêteur brillant, le chevalier Auguste Dupin, y applique avec succès, en effet, la théorie de l’“excessive évidence” que l’Ingénieur avait exposée, voilà trente ans, devant le faux dernier mur de la maison aux lapins.

Je me souvenais avec une grande netteté de son regard et de son sourire tandis qu’il exposait sa théorie. C’était étrange d’entendre ainsi, de nouveau, l’Ingé-

⁶ “Ah.. C’est dommage. C’est genial, ce que tu as fait, quand même... Tu pourrais peut-être faire un autre *embute*, plus petit, dans la Maison. Je ne sais pas... Dans le salon ou dans ma chambre par exemple.

Il se tourne de nouveau vers moi avant d’éclater de rire.

—Non! J’ai fini mon travail ici.. J’ai des choses à faire ailleurs.

Je me sens vraiment ridicule de lui avoir demandé ça. Je crois même que lorsque j’ai entendu son éclat de rire, j’ai rougi. Les bras dans le dos, je serre très fort mes mains tandis que je m’éloigne pour me réfugier dans ma chambre, faussement indifférente, profondément blessée.” (ALCOBA, 2007: 61)

nieur, derrière les mots de Dupin. Mais, subitement, le fameux passage sur l' "excessive evidence" m'a glacée. Je l'ai immédiatement relu, incrédule d'abord. Puis épouvantée.

Depuis, je l'ai relu plus d'une fois.

Je le reproduis ici dans la traduction qu'en fait Charles Baudelaire : "il existe, reprit Dupin, un jeu de divination, qu'on joue avec une carte géographique. Un des joueurs prie quelqu'un de deviner un mot donné, un nom de ville, de rivière, d'État ou d'Empire, enfin un mot quelconque compris dans l'étendue bigarrée et embrouillée de la carte. Une personne novice dans le jeu cherche en général à embarrasser ses adversaires en leur donnant à deviner des noms écrits en caractères imperceptibles ; mais les adeptes du jeu choisissent des mots en gros caractères, qui s'étendent d'un bout de la carte à l'autre. Ces mots-là, comme les enseignes et les affiches à lettres énormes, échappent à l'observateur par le fait même de leur excessive évidence" (ALCOBA, 2007: 140-41)

Según Melman (1992), "a língua materna é aquela na qual, para aquela que fala, a mãe foi interdita" (MELMAN, 1992: 32), siendo que "é o objeto interdito o que torna uma língua materna para nós, fazendo dela o nosso *heim*" (MELMAN, 1992: 32). Si el español –al menos en lo que respecta a la evocación de estos hechos de la infancia– tal vez signifique para Alcoba esta madre interdictada por la Ley de la militancia, escribir desde la madurez que se le exigió desde niña la sigue inscribiendo en el mandato familiar. Pero a la vez, en tanto esto se hace desde otra lengua –desde el abandono del español– no se deja de decir o de mostrar ciertas reticencias en relación a ese mandato,⁷ incertezas o reticencias que la figura del ingeniero vienen a condensar. De esta manera, el francés opera como salvaguarda de la ley familiar pero también, algo históricamente, como tentativa de comprensión de aquel otro que la ha afrontado. No es casual así ni que el territorio desde donde esa lengua se hable sea el de un texto en francés que en verdad es traducción del inglés, ni que se trate de un texto regido por la ley lógica del raciocinio a lo Dupin. Si con lo primero se relativiza algún tipo de plenitud en la nueva lengua, con lo segundo se delimita su funcionalidad: intentar explicar racionalmente la otredad de quien ha dispersado los sentidos de la moral familiar.

⁷ Estas veladas ambigüedades respecto a la militancia de sus padres se dan tanto en lo que hace a lo familiar como a lo ideológico. Recordemos que el proyecto de los padres aleja a Alcoba de su sueño de una vida normal: "yo soñaba en voz alta con la casa en que hubiera querido vivir, una casa con tejas rojas, sí, y un jardín, una hamaca y un perro. Una casa como esas que se ven en los libros para niños" (ALCOBA, 2009: 13). El extrañamiento en relación a su madre, resulta extremo en un párrafo del tercer capítulo: "Mi madre ya no se parece a mi madre. Es una mujer joven y delgada, de pelo corto y rojo, de un rojo muy vivo que yo no he visto en ninguna cabeza. Tengo un impulso de retroceder cuando ella se inclina para abrazarme" (ALCOBA, 2009: 31). En relación al padre, resulta significativo el vómito sobre su oreja a la hora de visitarlo en la prisión (capítulo 11). De soslayo, se remarcan aspectos de la organización montonera que, en palabras de Alcoba, crean "un silencio incómodo" entre los mismos militantes. Así, se destaca que tal organización habría privilegiado el exilio de su conducción por sobre el de sus miembros de base: "¿Los militantes de base dan su vida mientras los jefes buscan refugio en el extranjero?" se pregunta Alcoba (ALCOBA, 2009: 120).

Es sobre este escenario que hace del francés (traducido) la materia de resolución de una incógnita –la esperanza de una revelación que pueda explicar y de alguna manera resarcir la traición amorosa, política y literaria–, que aparece otro hombre : Brizuela traductor. Como intermediario entre el (desplazado) padre –circunscripto a la acosada palabra monotonera– y el ingeniero, que es la palabra de la traición y del desplazamiento, Brizuela procurará otro Padre, el de la tradición de la literatura y del habla argentina.

En este sentido, y para volver a la última cita, resulta significativo que mientras Alcoba transcriba la traducción que Baudelaire realizó de “La carta robada” de Poe, Brizuela opte, palabra por palabra, por la traducción que del mismo texto realizó Julio Cortázar.⁸ Se trata de un religarse a otra tradición, a otro interdictos, que supone también, como hemos visto, reponer los sentidos históricos y colectivos de determinadas palabras, por cruentas que sean. Brizuela no hace del español aquello que es el francés para Alcoba, el aséptico magma de una racionalidad que, de acuerdo a la ley lógica de Dupin, pueda ordenar la intriga (en su doble sentido de trama y de incógnita) a partir de determinados anzuelos, como la palabra *embute*. La apuesta de Brizuela está precisamente en quebrar aquella pretensión de lengua demasiado transparente, el tono neutro y límpido de la lógica, como si sobre la geometría espacio-temporal que Alcoba pretende montar (cuento desde aquí y desde este tiempo, lo que ocurrió allá y en aquel tiempo), quisiera abrir en esa adulta el tiempo del *L'Enfantin* de Péju, “un tiempo primordial que nunca deja de suceder” (LIENDO, 2014: 1).⁹

Brizuela rompe así el cerco del francés que es romper la cautelosa vía que Alcoba ha encontrado para poder referirse a aquellos años y continuar siendo fiel al mandato de sus padres, la manera de no enturbiar el relato por los dudosos amagos del ingeniero. El efecto de la territorialización de la lengua realizada por Brizuela, territorialización que podríamos entender como la sustitución del español militante y político de sus padres por el de las tradiciones literarias y lingüísticas argentinas, busca hacer renacer a la niña. Y en efecto, diferentemente de lo que sucede en el texto original, el habla de los adultos en *La casa de los conejos* se muestra disímil al habla de la niña Alcoba: frente al atrevimiento irónico y en ocasiones autofestivo de la que hace gala la

⁸ Basta comparar la página 132 de *La casa de los conejos*, en la que aparece el párrafo en cuestión de “La carta robada” de Poe, con la traducción del cuento por Cortázar (POE, 1969: 437).

⁹ Me refiero aquí a la lectura que Liendo (2014) realiza de *Enfance obscure* de Pierre Péju (Gallimard, 2011). Relacionando el concepto de Péju con el “bloc d'enfance” de Deleuze y el “noyau d'enfance” de Bachelard, la autora concluye que los momentos de *L'Enfantin* “Son algo más que la sorpresiva nota final en la historia de una vida o la esperada versión retrospectiva de su principio: representan una fisura en el sistema narrativo (orgánico o no) del yo” (LIENDO, 2014: 26).

algo lunfarda lengua doméstica de los montoneros,¹⁰ el remedo de voz adulta de Alcoba no se permite siquiera una chanza, es todo seriedad, una pose de adulto que no llega a convencer o que se exhibe precisamente como remedo y, por lo tanto, como fragilidad.

Quizás sea la homogeneidad madura de *Manèges*, esa homogeneidad por la que Alcoba realmente se escucha como una adulta más, lo que acerque esta novela, si la pensamos desde la tradición de los escritores argentinos en lengua francesa, a la experiencia de Héctor Bianciotti. Afirmamos esto no por una plena filiación de Alcoba al imaginario clásico francés que Giordano (1999) lee en Bianciotti y que Klein (2003) describe desde la propia tradición francesa, sino por el hecho de que Alcoba también se asumiría en esa lengua a través de un “uso educado de sus signos” (GIORDANO, 1999: 9). Esta voluntad de certidumbre, expresión y madurez omite cualquier tentativa de experimentación como la que ocurre, por citar un ejemplo relevante, en *L’Uruguayen* de Copi, donde la memoria del español, según Gasparini (2013), afecta y distorsiona el significante francés al punto de hacer de esas distorsiones la razón de la propia intriga narrativa. En este sentido, la novela de Alcoba se ajusta a la perfección a lo que ella misma declara en su subtítulo, ser una “petite histoire argentine”: una historia al gusto francés, contada menos por los grandes movimientos de la Historia (quizás demasiado ajena para ese público) que por los matices de un personaje aparentemente menor, esta niña Alcoba que Alcoba-autora hace hablar en su maduro y lógico francés. Una distancia que permite, como decíamos más arriba, la resistencia a trabajar desde los lugares de riesgo y descentramiento del discurso familiar-montonero.

Aún sobre el título es notorio el pasaje de *Manèges*, un vocablo que en francés puede significar, en sus sentidos fuertes, tanto adiestramiento de caballos como calesita, a *La casa de los conejos*, título que sirve de base para el título de la novela en su versión inglesa: *The Rabbit House*. Santos (2013), lee el título en francés no sólo a partir de los desplazamientos en giro, en calesita, de sus personajes femeninos (en el último capítulo la madre de Alcoba deja la Argentina para exiliarse en Europa, al tiempo que el prólogo relata la llegada de Alcoba –acompañada de su propia hija– a la Argentina), sino

¹⁰ En relación a ciertos asomos del imaginario del lunfardo (variante popular del habla argentina, resultante del proceso inmigratorio y gravitante en algunos géneros populares, como el sainete y el tango), pueden compararse los siguientes fragmentos referidos al riesgo de los controles policiales: “Si la cana nos para en la calle, corremos el riesgo de que abran las cajas...” (ALCOBA, 2009: 78); “Em cas de controle de la police sur les routes, ils risquent d’ouvrir les caisses...” (ALCOBA, 2007: 84). Sobre cierto carácter de chanza, inherente al lunfardo, en las interacciones sociales domésticas, compárese el tan formal y parco “Tu es superbe, Cacho, cette cravate, vraiment...” (ALCOBA, 2007: 55), con el cual César se burla amistosamente del atuendo excesivamente burgués de Cacho, con el risueño “Che Cacho, ¿no se te va la mano a vos?, dice entre risas. ‘Esa corbata, francamente...’ de *La casa de los conejos* (ALCOBA, 2009: 53).

fundamentalmente a partir de la condición de sobreviviente de Alcoba, por la cual esta autora “viverá o eterno retorno e o constante embate em dar por encerrada sua relação com o passado” (SANTOS, 2013: 152). Sobre esta lectura, que rescata la perpetuidad en giro del trauma sobre la figura de la calecita (central en el capítulo 3), puede esbozarse otra, asentada sobre el sentido figurado de “manège”: una conducta o maniobra astuta. Tal sentido también aparece explicitado en la propia obra. Al momento, ya referido, de preguntarse cómo alguien podría utilizar un relato de Poe –la sutileza e inteligencia de la estratagema de la “evidencia excesiva”– como arma para la guerra sucia, Alcoba concluye que :

Il ya des manèges subtils, trop subtils. Parfois ils sont barbares. Des stratégies pour dominer autrui et avoir le dernier mot. Pour retrouver une lettre volée, ou pour sauver sa peau, quitte à provoquer un massacre ? (ALCOBA, 2007: 142).

El fragmento vuelve a orbitar sobre la cuestión de la intencionalidad y responsabilidad del ingeniero en la delación que llevaría a la invasión de la casa por los militares, una responsabilidad que parece resistirse a atribuirle para asentar el sentido de la historia (y de la Historia) en el mero azar:

Non, ça ne peut être si simple. Et Poe ne peut pas être de mèche. Non. Pas plus que Dupin.
Je veux croire qu’il y a le hasard.
Je veux croire aussi qu’il y a bien d’autres ‘excessives évidences’.
Il existe des hommes disposés à faire passer une frontière à la fille d’un ami, au risque de se faire trouer la peau, juste pour dire merci à cet ami (ALCOBA, 2007: 142).

Curiosamente Brizuela, quien desplaza del título aquella atención puesta en el eterno retorno del trauma y en la posible maniobra del ingeniero para privilegiar el locus específico, omite en su traducción al español la penúltima de las frases de la cita mencionada más arriba. “Je veux croire aussi qu’il y a bien d’autres ‘excessives évidences’” no aparece en la versión al español. El efecto es dejar el hecho que en el original se ofrece como argumento de un claro discurso compensatorio (“Il existe des hommes disposés à faire passer une frontière à la fille d’un ami”) como resultado neto del azar; desproveer ese acto, de indudable agradecimiento y valor, de toda neutralización en lo que hace a la viscosa evidencia del terror. Una evidencia por la que, contrariamente a lo que permitiría decir el “embute francés” de Alcoba, la historia se deshace de cualquier moralidad y por la que la dispersión del sentido ya no se entiende como traición, sino como condición inalienable de la literatura.

Referencias

- AGAMBEM, Giorgio. *Infancia e historia*. Traducción de Silvio Mattoni. Buenos Aires : Adriana Hidalgo editoria, 2007 (orig. 1978).
- ALCOBA, Laura. *La casa de los conejos*. Traducción de Leopoldo Brizuela. Buenos Aires: Edhasa. 1ra. Edición, tercera reimpresión, 2009.
- _____. *Manèges. Petite histoire argentine*. Paris: Gallimard, 2007.
- COMPAGNON, Antoine. *O trabalho de citação*. Tradução de Cleonice P.B. Mourão. Belo Horizonte: Editoria UFMG, 1996 (orig. 1979).
- GASPARINI, Pablo. “De lo poético como desmadre de la lengua: sobre *L’Uruguayen de Copi*”. In: Hernando Marsal et alii (orgs.) *Estéticas migrantes*. Niteroi: Editora Comunitá, 2013: 50-56.
- GIORDANO, Alberto. “Situación de Héctor Bianciotti: el escritor argentino y la tradición francesa”, *Hispanica* no. 84, año XXVIII, Maryland, 1999: 3-12.
- KLEIN, Jean René. “Clarté, pureté, universalité. Des traits identitaires du français ou... de belles rimes qui ne riment à rien?”. In: Deproost, et Coulie. *Les langues pour parler en Europe. Dire l’unité à plusieurs voix*. Paris: L’Harmattan, 2002.
- LIENDO, Victoria. “Infancias póstumas y el tiempo de *L’Enfantin*”, *Cuadernos Lirico*. Revista de la red interuniversitaria sobre literaturas rioplatenses contemporáneas en Francia. De niños e infancias n. 11. Dossier bajo la dirección de Gersende Camenen y Victoria Liendo. Paris : Revue Cuadernos LIRICO, 2014. Disponível em: <http://lirico.revues.org/1812>. Acesso em abril de 2015.
- MELMAN, Charles. *IMIGRANTES. Incidências Subjetivas das Mudanças de Língua e País. Com uma conversa com Contardo Calligaris*. Tradução de Rosane Pereira. São Paulo: Escuta, 1992.
- POE, Edgar Allan. *Obras en prosa. Tomo I*. Traducción, introducción y notas de Julio Cortazar. Barcelona : Editorial Universitaria-Universidad de Puerto Rico, 1969.
- PUNTE, María José. «Miradas que hablan : infancia y experiencia en la narrativa argentina reciente», *Cuadernos Lirico*. Revista de la red interuniversitaria sobre literaturas rioplatenses contemporáneas en Francia. De niños e infancias no. 11. Dossier bajo la dirección de Gersende Camenen y Victoria Liendo. Paris: Revue Cuadernos LIRICO, 2014. Disponível em: <http://lirico.revues.org/1760> Acesso em abril de 2015.
- SANTOS, Debora Duarte dos. “*Un mundo más allá del mío*”: *violencia e inocência em La casa de los conejos, de Laura Alcoba*. Dissertação de mestrado. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2013.
- TODOROV, Tzvetan. *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Paidós, 2000.

Debora Duarte dos Santos graduou-se em Letras pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP) no ano de 2010, tendo realizado parte do curso superior na Universidad Nacional de Tucuman (UNT). Em 2014 concluiu

o mestrado pelo Programa de Pós-Graduação em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana da Universidade de São Paulo (USP) com o trabalho “Un mundo más allá del mío”: Violência e Inocência em *La casa de los conejos*, de Laura Alcoba. Atualmente é doutoranda pelo mesmo programa, com a pesquisa Cartografias corporais em trânsito: linguagem, corpo e violência em Néstor Perlongher e Caio Fernando Abreu.

Pablo Gasparini gradou-se na Universidad Nacional de Rosario, fez mestrado e doutorado no Programa de Pós-Graduação em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana da Universidade de São Paulo (USP), e pós-doutorado no IEL (Unicamp). Escreveu *El exilio procaz: Gombrowicz por la Argentina* (2007, Beatriz Viterbo) e publicou diversos artigos sobre deslocamentos literários-linguísticos (focando autores como Flusser, Perlongher, Copi, Porchia, Wilcock) em diferentes revistas especializadas. Atualmente é professor de Literatura hispano-americana na USP.

Recebido em: 15/05/2015

Aprovado em: 01/06/2015