

# «Memorias híbridas» en la escritura autoficcional de los últimos años: el caso de Laura Alcoba<sup>1</sup>

*Enzo Matías Menestrina*  
Profesor y licenciado en Letras  
Universidad Nacional de La Plata  
<https://orcid.org/0000-0001-5510-7436>  
[enzomenestrina@gmail.com](mailto:enzomenestrina@gmail.com)

## Resumen

La trilogía de Laura Alcoba, conformada por *La casa de los conejos* (2008), *El azul de las abejas* (2014) y *La danza de la araña* (2018), maquetada un edificio de la memoria particular en su escritura, dado que, en su conjunto, puede ser leída como un proyecto literario enmarcado en la autoficción. En tal sentido, la narración a dos voces, los recuerdos imprecisos y discontinuos, el aprendizaje lingüístico y las cuestiones referidas a la extraterritorialidad serán las puertas de acceso para pensar los mecanismos escriturarios que direccionan las diversas problemáticas en las escrituras del yo, al transitar, con algunas dificultades, los límites fronterizos. De este modo, nos servimos de la categoría memoria híbrida para proponer una lectura alternativa respecto del trabajo de memoria que realiza la autora en este proyecto de escritura tan peculiar.

**Palabras clave:** autoficción; crítica literaria; Laura Alcoba; memorias híbridas; siglo XXI.

## "Hybrid memories" in autofictional writing in recent years: the case of Laura Alcoba

### Abstract

Laura Alcoba's trilogy made up of *La casa de los conejos* (2008), *El azul de las abejas* (2014) y *La danza de la araña* (2018) models a building of particular memory in her writing since as a whole it can be read as a literary project framed in Autofiction. In this sense, two-voice narration, imprecise and discontinuous memories, linguistic learning and questions related to

---

<sup>1</sup> Procedencia del artículo: Este artículo es resultado de las investigaciones para mi tesina de licenciatura, cuyo título es «Enlazando las piezas de la memoria: autoficción e identidad en la trilogía de Laura Alcoba». Así mismo, se encuentra enmarcado en el proyecto grupal del programa de incentivos (UNLP) titulado «Violencia, Literatura y Memoria en el campo literario latinoamericano de las últimas décadas II», dirigido por la Dra. T. Basile.



extraterritoriality will be the access doors to think about the scriptural mechanisms that address the various problems in the writings from the self to the transit, with some difficulties, the border limits. In this way, we use the category of hybrid memory to propose an alternative reading with respect to the memory work carried out by the author in this very peculiar writing project.

**Keywords:** autofiction; hybrid memories; Laura Alcoba; literary criticism, 21st century.

**Recibido:** 18 de febrero del 2021. **Aprobado:** 05 de abril del 2021

Artículo de reflexión

<https://doi.org/10.25100/poligramas.v0i53.11578>

### **¿Cómo citar este artículo en MLA? - *How to quote this article in MLA?***

Menestrina, Enzo Matías. «Memorias híbridas» en la escritura autoficcional de los últimos años: el caso de Laura Alcoba” Poligramas 53 (2021): e.2411578 Web. Fecha de acceso (día, mes en mayúscula y abreviado, y año).

## **Preliminar**

Durante las últimas décadas, las diversas problemáticas escriturarias sobre los giros en los fundamentos teóricos de las denominadas «narrativas del yo» han cobrado gran importancia a partir de los estudios sobre las confesiones, autobiografías y todas sus formas concomitantes. En tal sentido, en el panorama de la crítica literaria actual, la ley que rige estas «historias de vida» parece haber llegado a una saturación. Después de tantos estudios críticos promulgados por los franceses y, ahora, por los españoles, la pregunta pertinente sería si es posible todavía pensar la literatura del siglo XXI como una fuente inagotable de proyecciones subjetivas.

Las numerosas reflexiones sobre las problemáticas surgidas en las escrituras del yo, desde los años setenta hasta la actualidad, abordan diferentes categorías sobre la identidad, la temporalidad y los mecanismos escriturarios y de recepción. Los textos *Le pacte autobiographique* de Philippe Lejeune, «Condiciones y límites de la autobiografía» de Georges Gusdorf, «L'autofiction, un genre, pas sérieux» de Marie Darrieussecq y *Las escrituras del yo* de Jean-Philippe Miraux son algunos ejemplos de la cuantiosa bibliografía teórica sobre este

debate, al incorporar rasgos que ahondan en este particular giro autobiográfico que da cuenta de las variaciones del *yo* en la escritura.

Si bien la categoría de autoficción como neologismo fue acuñada hacia 1977, puede considerarse que se ha readaptado acorde con los tiempos a partir de diversos enfoques y se ha entrelazado por numerosas aristas<sup>2</sup>. Uno de los primeros estudios en los últimos años sobre el tema ha sido retomado en Francia por Jean-Louis Jeannelle y Catherine Viollet (Dir.) con la compilación de estudios titulada *Genèse et autofiction*, o el trabajo de Philippe Gasparini *Autofiction*, en el que polemiza sobre este género híbrido, al afirmar que la autoficción es una aventura del lenguaje y una aventura teórica cuya exhaustividad radica en dar cuenta de su fortuna, evolución, transformaciones, condiciones y contradicciones. Por otra parte, en el ámbito de los estudios recientes de la crítica española, algunas de las voces más renombradas son la de Manuel Alberca en *El pacto ambiguo: de la novela autobiográfica a la autoficción*, e, incluso, el reciente artículo de Diana Diaconu sobre autoficción como simulacro de teoría y como desfiguración de un género. Este panorama crítico que se fue construyendo tan lentamente, permite, así, que la narración se extienda y se amalgame con subgéneros que proponen cierta objetivación del *yo*.

En estos últimos años, en Argentina, más precisamente después del 2000, se generó un interés por el giro ético de la literatura y se comenzó a transitar una línea de investigación que involucra el viraje de la intimidad y la distancia que esta ejerce sobre los postulados anteriores. Estas lecturas críticas abordan cuestiones como el giro autobiográfico, el giro subjetivo o giro intimista de las literaturas del presente en Argentina —Arfuch, Sarlo, Catelli, Amícola, Giordano y Kamenszain son tan solo algunos ejemplos de autores que ahondan en el tratamiento de dichas problemáticas—, al captar desde diferentes ópticas algunos rasgos que parecen describir la emergencia de una escritura que se caracteriza por los atributos de lo inofensivo, de lo espontáneo, de los afectos amorosos. Ese giro en la esfera de la intimidad, tal como lo concibe Giordano, parece excluir las denominadas «novelas del yo» para centrarse más, precisamente,

---

<sup>2</sup> En el prefacio de su libro *Fils*, Doubrovsky escribe: "Autobiographie? Non. C'est un privilège réservé aux importants de ce monde au soir de leur vie et dans un beau style. Fiction, d'événements et des faits strictement réels; si l'on veut autofiction, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure d'un langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman, traditionnel ou nouveau. Rencontres, fils des mots, allitérations, assonances, dissonances, écriture d'avant ou d'après littérature, concrète, comme on dit en musique. Ou encore, autofiction, patiemment onaniste, qui espère faire maintenant partager son Plaisir" (10).

en otro terreno metodológico sobre las variaciones y subjetividades en la literatura argentina, desde un núcleo privado, personal, interior.

Esta perspectiva se dificulta aún más cuando pensamos en los hijos que escriben en el presente narrativas que abordan, al mismo tiempo, la memoria íntima y colectiva. Los postulados de Teresa Basile en *Infancias: la narrativa argentina de H.I.J.O.S* son la muestra cabal que nos permite comprender estos espacios complejos de escritura de hijos. Asimismo, se trata de narrativas que explotan, a través de la clave autoficcional, la tensión entre los límites de la ficción y el testimonio. Entre los estudios recientes, el volumen *La vida narrada* de Leonor Arfuch y los artículos compilados por Teresa Basile y Miriam Chiani en *Voces de la violencia* dan cuenta del giro actual y los límites imprecisos en este tipo de escrituras.

Siguiendo este recorrido, en el presente artículo tomamos a la problemática de la *escritura de sí* con el ejemplo de Laura Alcoba –autora que ingresa dentro de la literatura extraterritorial en lengua francesa<sup>3</sup>, pero que siempre es evocada bajo el título de *argentine*– para dar cuenta de que no estamos posicionados ante un género autobiográfico o de carácter autorreferencial, como se suele pensar su obra, sino en el género de la autoficción, en el que, tal como indica Manuel Alberca (*El pacto ambiguo* 33), se produce una ambigüedad, ya que el autor y el personaje son y no son la misma persona al mismo tiempo.

Adherir al marco teórico de Alberca nos permite entender que el escritor de autoficciones no dice necesariamente la verdad, aunque hable de sí mismo, pese a la identidad y no simple parecido que tiene con el narrador y su personaje. No solo habla de lo que fue, sino también de lo que pudo haber sido, en un vaivén que alterna datos reales y ficticios. Esta ambigüedad, calculada o espontánea, constituye uno de los rasgos más característicos de la autoficción.

En este marco, ponemos en funcionamiento nuestra hipótesis principal, que es considerar la trilogía de Laura Alcoba como un «edificio de la memoria» particular en su escritura. En este aspecto, los hechos sobre el contexto de la dictadura cívico-militar argentina y los estudios sobre la memoria y sobre el género son los pilares que estructuran dicho edificio. Nos detendremos, aquí, en una serie de rasgos esenciales: la lengua en tránsito (aprendizaje de la

---

<sup>3</sup> Natalia Ferreri (2018) ha propuesto, en su tesis «“Los hijos inciertos”: exilio y lengua en las obras de Copia y de Kurapel. Del canon hacia la conformación de una literatura extraterritorial de habla francesa», enmarcar las obras de varios escritores, entre ellos Alcoba, en lo que denomina como «literatura extraterritorial de habla francesa», para señalar que esas escrituras no se enmarcan en la literatura argentina, francesa o francófona, y que cada estudio de caso posee sus particularidades.

lengua francesa), la problemática de la territorialidad —a causa del exilio—, aunque también en el aspecto temporal, que será fundamental, toda vez que se demuestra cómo el pasado y el presente se unifican —a través de la voz de la narradora— en un pasado reciente<sup>4</sup>.

El proyecto de escritura de la trilogía viene a ocupar un lugar particular en la obra de Laura Alcoba, dado que se trata de una experiencia personal y no de un relato de la memoria de sus padres en torno al conflicto, como se puede leer en *Los pasajeros del Anna C.* Valeria Rey de Castro argumenta que esta narración personal es autobiográfica, pues da cuenta de una subjetividad distinta de la que perfilan los discursos políticos de los años setenta, autoproclamados como heroicos, y también dice que el objetivo de la autobiografía es determinar el sentido de una vida que se narra en primera persona (217). No obstante, ¿qué sucede cuando las voces del pasado y del presente se fusionan?, ¿por qué hablar de autobiografía cuando se rompe el pacto de lectura y se evidencian ambigüedades y estrategias que lo separan de ese género? En tal sentido, en *El pacto ambiguo*, Manuel Alberca señala que, al fracturarse el pacto tradicional de lectura, surge entonces el denominado «pacto ambiguo», cuya frontera separa lo real de lo ficticio y permite diluir una experiencia de vida en una experiencia literaria (38). Es por ello que el silencio, el olvido, la narración a dos voces, la memoria particular e inocente de la protagonista, la vacilación, la imaginación y la configuración de la subjetividad, a partir de la lengua, son solo algunos de los mecanismos que evidencian que este tipo de escritura no es autobiográfica. La propia autora no inscribe su obra en el marco de un proyecto autobiográfico. En una entrevista para *Audiovideoteca de Escritores*, Alcoba ha señalado:

Para mí lo autobiográfico es una materia prima pero no es un objetivo. En ese sentido, yo no me reconozco en un proyecto autobiográfico. Digamos que tengo una materia prima particular, una experiencia muy particular que trabajé pero no con el objetivo de contarme... los diferentes capítulos de *Manèges*, por ejemplo, corresponden a una serie de recuerdos precisos. Hay recuerdos que tengo y que no están porque la idea no era contarlos todos, no era contarme, sino contar lo que era necesario para que existiera ese libro y esa nena como personaje. Entonces, yo diría que lo que determina la dirección

---

<sup>4</sup> El presente escrito no intenta profundizar sobre cuestiones referidas al exilio y la extraterritorialidad. En una entrevista que mantuve con la escritora y que fue publicada en *Anclajes* (mayo-agosto de 2020), de la Universidad Nacional de La Pampa, Argentina, se detallan muy hondamente estos aspectos a lo largo de la introducción crítica. Ver cita en bibliografía.

es la ficción. La dirección es la ficción pero la materia prima es autobiográfica, pero no se va hacia la autobiografía, sin ir hacia la autobiografía (9:48).

A partir de la idea de *memoria insatisfecha* –término recuperado de los postulados de Nelly Richard– que propone Anna Forné, en 2010, frente al análisis del contraste entre «el tiempo de la voz de la vivencia» y «el tiempo de la voz de la escritura», en *La casa de los conejos*, comienza a transitarse un extenso recorrido crítico que intenta catalogar a esta obra en alguno de los géneros que delimitan de manera confusa las literaturas del yo. Como una suerte de vegetación frondosa, germinan diversas teorías que posicionaron a la escritura de Alcoba en la autobiografía. Luego de varios reajustes, Adriana Imperatore reconoce una ambigüedad en la trama y en la enunciación, al considerar esta novela, hacia el 2013, como una *autobiografía oblicua*. Ese mismo año es Bruno Ragazzi, quien con su mirada aguda y desafiante logra dar rienda suelta a la discusión crítica y propone enmarcarla como una autoficción.

En efecto, consideramos que la elección del género autoficción, para referirnos a este proyecto particular de escritura de Laura Alcoba, es una herramienta que permite descubrir nuevas narrativas mnémicas en torno al enfrentamiento desigual entre Montoneros y las fuerzas represivas de la derecha. Estas novedosas maneras de ver el pasado se vinculan con lo que Ricoeur (40) denomina «trabajo de memoria», una elaboración terapéutica sobre el recuerdo que permite a un pueblo abrirse hacia la esperanza y el perdón. De este modo, Laura Alcoba rememora, con cierta distancia y objetividad, el ominoso pasado argentino. En esas experiencias de la infancia, la (re)visitación al pasado, como dice Sarlo (38), indica un giro subjetivo en la narración. Los datos reales, en primera persona, enunciados desde el pasado, se ven alternados y alterados, por elementos ficticios, con el uso de una tercera persona, desde el presente.

Esta forma particular de alternar pasado y presente, para unificarse en un pasado reciente, da cuenta de lo que denominamos como *memoria híbrida* y que entendemos como esa forma singular de visitar el pasado, a dos voces, al recordar para “poder olvidar un poco” (Alcoba, *La casa* 10), y que, a su vez, indaga en la memoria colectiva, en diversas fuentes y testimonios concretos, con el propósito de armar un rompecabezas complejo: la identidad. En tal sentido, es necesario hacer pequeños ajustes y reconsideraciones a lo que hace diez años Anna Forné denominó como «memoria insatisfecha», para pensarlo mejor como *memoria híbrida*, cuyo término da lugar para pensar el proyecto de la trilogía en su conjunto y permite enmarcarlo en

los parámetros de este género tan particular, que, por sí mismo, es ambiguo, heterogéneo, fronterizo. Esta idea de hibridez –como una suerte de memoria en montaje– no solo se encuentra asociada a los postulados sobre culturas heterogéneas que plantea García Canclini (*Culturas híbridas*), sino también cobra relevancia cuando se piensa en el pacto ambiguo de lectura que Alberca (*El pacto ambiguo*) sentencia.

### **«Memoria híbrida» en *La casa de los conejos* (2008): entre la vacilación y el desdoblamiento de la voz**

Desde las primeras páginas de *La casa de los conejos*, con tinte de «prólogo-carta», en presente, se nos advierte: “voy a evocar al fin toda aquella locura argentina, todos aquellos seres arrebatados por la violencia. Me he decidido porque muy a menudo pienso en los muertos, pero también porque ahora sé que no hay que olvidarse de los vivos” (Alcoba 12).

En su obra, Laura Alcoba cuenta su propia experiencia, desde una perspectiva de la infancia, cuando vivió en la casa de los montoneros Diana Teruggi y Daniel «Cacho» Mariani, ambos asesinados bajo el régimen militar. De esta manera, vemos cómo las temporalidades se confunden, las voces se bifurcan, se cruzan y se fusionan en una gran polifonía inmersa, en un *pasado reciente*, como lo denominaba Gilda Waldman en su artículo «Recuerdos del presente: *La casa de los conejos*. Una mirada lateral de la experiencia de la militancia y la violencia política en Argentina». Leonor Arfuch planteó en distintas ocasiones que la experiencia dice que, si bien hay una temporalidad de la memoria, los relatos nunca se acaban. Y hay sucesos o acontecimientos que no se pueden decir –y que no se pueden escuchar quizá– en un primer momento de la voz. Pero sí se concretará, posteriormente, para otros oídos que se encuentran interpelados por la experiencia del trauma, aunque esta no sea una condición necesaria (Arfuch, *Memoria y autobiografía* 15). Y la autora, además, advierte que, cuando se habla de la voz, la mirada no es algo ajeno, dado que la imagen nos narra, permanece en la estela del tiempo y es el lugar donde el arte juega su apuesta mayor.

Diana y «Cacho» fueron quienes cubrieron a Laura Alcoba cuando era pequeña, antes de exiliarse. En tal sentido, la voz adulta, con recuerdos, esfuerzos y testimonios de figuras tales

como Chicha Mariani<sup>5</sup>, logra componer su propia posición como escritora y plasmarla en una novela inmersa en episodios basados en la realidad. Pero no en sentido estricto. En efecto, se trata de una realidad transgredida por los parámetros de una *memoria híbrida* entendida como una memoria desdoblada, discontinua, brumosa, confusa, vacilante, inquietante e, incluso, repleta de blancos e imaginación.

Regresemos al final del «prólogo-carta», donde la voz adulta hace una última confesión: promete recabar en la memoria la época de masacre, injusticia, dictadura y de Montoneros que se vivió en Argentina, a la altura de niña que ella fue. Se recuerda para intentar olvidar. Además, en este marco, confiesa: “debía esperar a quedarme sola, o casi. Esperar a que los pocos sobrevivientes ya no fueran de este mundo...” (Alcoba, *La casa* 11). Relata, así, las experiencias que vivió con sus padres y la pareja de activistas políticos de la prensa clandestina del periódico revolucionario *Evita Montonera*<sup>6</sup>, y se dispone también a “evocar ese breve retazo de infancia argentina sin temor de sus miradas, y de cierta incompreensión” (11). En el contexto de la militancia clandestina, la casa en la que va a transcurrir su niñez será un pilar en la estrategia de la organización, puesto que, tras la aparente fachada del comercio de conejos, se esconderá el *embute*: la imprenta clandestina, con una puerta secreta y particular, donde se fabricaban los ejemplares del periódico. De esta manera, la única salida de Laura Alcoba para el proceso de su escritura, según señala, es “dejar hacer al tiempo, alcanzar ese sitio de soledad” (11).

Al mezclar los fragmentos ajenos, recuerdos de la niñez y testimonios históricos se logra una vinculación entre duelo y escritura. Beatriz Sarlo indica que el terror estatal empieza a ser trabajado aún en los años ochenta, con lo que se puede llamar “literaturas de exilio”<sup>7</sup> (42). En esta categoría están los textos producidos por escritores argentinos en el exterior y que fueron publicados posteriormente en Argentina. Así, aflora la literatura testimonial, que busca reconstruir los lazos sociales perdidos en el periodo dictatorial. Sin embargo, antes, es necesario añadir que, aunque está escrito en primera persona, el testimonio es un relato colectivo y, en

---

<sup>5</sup> Abuela de Clara Anahí y representante de las Abuelas de Plaza de Mayo. Es un ícono del activismo en derechos humanos por la memoria, verdad y justicia (1923-2018).

<sup>6</sup> Revista publicada clandestinamente por Montoneros entre 1975 y 1979, con 26 volúmenes (25 números y una edición especial). A diferencia de *El Descamisado* y *La Causa Peronista*, que eran oficiosos, *Evita Montonera* se redactaba directamente por la cúpula y la conducción de Montoneros y su organismo de prensa. Se consideraba el «Órgano Oficial» de dicha agrupación.

<sup>7</sup> *Exilliteratur* (en español, literatura del exilio) hace referencia a aquella literatura que es producida por autores que han debido exiliarse, y la cual trata o está influida por este hecho. Normalmente, se aplica al exilio de autores alemanes, entre 1933 y 1945, a causa de la dictadura nazi, y a su obra. Pero, según Sarlo, también se retoma el concepto a partir de la literatura producida en la década de los ochenta en Argentina.



oposición a la estructura de novela de los textos autobiográficos, no tiene como objetivo explicar toda la trayectoria de vida del autor, pero sí relatar la experiencia colectiva del trauma. En este sentido, la autoficción refiere a la narrativa o escritura del «yo» cuando la noción de memoria personal e íntima actúa como reveladora de una colectividad y agente político, y empieza a ser cuestionada: “yo soñaba en voz alta con la casa en la que hubiera querido vivir, una casa con tejas rojas sí, y un jardín, una hamaca y un perro” (Alcoba, *La casa* 13).

Surgen, entonces, las novelas denominadas *autoficcionales*, donde se mezclan la ficción y la realidad en un cuestionamiento acerca del estatuto político de los textos, así como del propio estatuto de la memoria. La revisitación de los significados de los años de dictadura militar en estas novelas autoficcionales se da especialmente en textos de escritores jóvenes que han vivido la dictadura cuando eran niños. Esto es lo que Beatriz Sarlo denomina “vista al pasado” (13). Por ejemplo, en el caso de la novela *La casa de los conejos* se puede leer: “Mi padre y mi madre esconden ahí arriba periódicos y armas... la gente no sabe que a nosotros, solo a nosotros, nos han forzado a entrar en guerra” (Alcoba 16).

El regreso del pasado no siempre se contempla como un momento liberador del recuerdo, sino un advenimiento, una captura del presente. Por este motivo, abordamos aquí el concepto del eje temporal como un *pasado reciente*. Para decirlo con Beatriz Sarlo, el pasado se hace presente. En este sentido, la autora señala: “El pasado, para decirlo de algún modo, *se hace presente*. Y el recuerdo necesita del presente porque... el tiempo *propio* del recuerdo es el presente: es decir, el único tiempo *apropiado* para recordar y, también, el tiempo del cual el recuerdo se apodera, haciéndolo *propio*” (10)<sup>8</sup>. Un pasado que va y que vuelve en la misma dirección a través de una memoria fragmentada, confusa, borrosa. Una memoria plagada de testimonios que actúan como retazos o restos de esta. En efecto, una *memoria híbrida*:

Desde el mismo instante en que empecé a hurgar en el pasado –sólo en mi mente, al principio, tratando de encontrar una cronología todavía confusa, poniendo en palabras las imágenes, los momentos y los retazos de conversación que habían quedado en mí– fue esa palabra el primer elemento sobre el que me sentí compelida a investigar. Ese término tantas veces dicho y escuchado, tan indisolublemente ligado a esos fragmentos

---

<sup>8</sup> La cursiva pertenece al original.

de infancia argentina que me esforzaba por reencontrar y restituir, y que nunca había encontrado en ningún otro contexto (Alcoba, *La casa* 47).

Además, las ficciones en primera persona producen un pacto ilusorio y ambiguo con el lector, en el sentido de que este puede creer aquello que lee (incluso, el autor puede escribir bajo esa ilusión), pero nada garantiza que la escritura sea algo que se pueda verificar entre el «yo» textual y el «yo» de la experiencia vivida (Sarlo 38). De esta manera, la *memoria híbrida* toma su matiz vacilante y dudosa: "Por otro lado, era un perro lo que yo más quería. O un gato. Ya no sé" (Alcoba, *La casa* 14). No obstante, un mejor ejemplo en el que no solo emerge esa voz vacilante, sino también una voz que teme hablar y prefiere guardar silencio, se pone de manifiesto en el siguiente pasaje: "Yo le respondí "Laura". Yo solo dije "Laura". Porque sé que esa es la única parte de mi nombre que me dejan conservar. En seguida me preguntó: "Laura qué". Y en verdad, no recuerdo nada de lo que vino después. Debo haber entrado en pánico..." (*La casa* 68).

En efecto, la voz es el vehículo que –en su lugar de modulación híbrida del decir– configura la posición y la distancia en la mirada sobre el pasado y que emerge en la narración, al restituir esos años de «locura argentina», como una intimidad de la infancia. Una inocencia que, al haberla perdido, se debe recurrir a una estrategia textual para enlazar las piezas de la memoria, reponer lo que falta, y así poder caminar por los escabrosos rincones del pasado. En efecto, en el tránsito de este recorrido hay numerosos indicios que permiten diluir la experiencia de la infancia en una experiencia literaria. En palabras de Jelin: "la memoria es un acto del presente, pues el pasado no es algo dado de una vez para siempre. Aún más: solo en parte es algo dado. La otra parte es ficción, imaginación, racionalización" (18).

El rasgo principal de la ficción está en la elección de la voz narrativa y en el punto de vista, así la narración está basada en la memoria infantil: la voz y la mirada de la narradora pertenecen a una Laura del pasado. La estructura de la narración es construida por dos procesos contradictorios: "En el imaginario social del Cono Sur contemporáneo, podemos distinguir dos tiempos claramente definidos: el del pasado y el del presente. Tiempos en los que la memoria y la redefinición de territorios surgen de las performances de los sujetos de una sociedad y que sugieren la idea de un síntoma o una búsqueda" (Ragazzi 1). De esta manera, las voces de Laura adulta y niña se entremezclan y el pasado con el presente se fusionan. Esa

alternancia en la voz es constante (Waldman). Mientras que la voz infantil sirve para subrayar cierta «inmediatez episódica», la narradora adulta ofrece un rasgo reflexivo, creando distancia respecto del registro intimista. Por ejemplo, en los pasajes sobre la palabra «embute» o la entrevista con Chicha Mariani en 2003.

Partiendo de un contar de sí ficcionalizante, la autora borra su yo biográfico e intenta producirse textualmente. El abandono consciente del compromiso con la verdad permite a la narradora operar un distanciamiento entre el sujeto de la enunciación y el sujeto del enunciado, estrategia narrativa que está puesta en el prólogo, donde la escritora deja claro que va a trabajar con la perspectiva infantil, lo que resulta en una problematización del punto de vista, por el contraste entre la visión de la narradora niña y de la narradora ya adulta.

Según lo anterior, *La casa de los conejos* no es testimonio, tampoco es autobiografía, ni novela autobiográfica, sino una autoficción. En el límite entre lo ficticio y lo posible, el pasado solo puede restituirse desde la óptica de la infancia y partiendo de estrategias que habiliten una densidad literaria particular, ambigua, fluctuante, alternativa. Aunque la raíz del libro sea autobiográfica, este ya no puede ser leído como una autorrepresentación dotada de una identidad estable, sino como un territorio discursivo en el que se intenta articular y recuperar un yo fragmentado y múltiple.

En tanto estrategia de representación, la escritura del yo se pone en contacto con un «yo» que se sabe esquivo, que juega entre “presencia y ausencia: lo que muestra, lo que calla, lo que insinúa” (Arfuch, *Memoria y autobiografía* 25), constituyendo un relato entre otros posibles, aunque provenga de la misma voz (Waldman, *Recuerdos del presente* 16). Este montaje de fragmentos, omisiones, retazos de infancia, está plasmado en la narración como instantáneas fotográficas. Alcoba necesitó más de treinta años para expresarse por escrito, y, asimismo, esos recuerdos se vieron cruzados por la violencia política que recorrió Argentina entre 1976 y 1983.

### **«Llegar es también volver»: la problemática de la territorialidad en *El azul de las abejas* (2014)**

“Llegar es también volver”, dice Diana Salem en *Variaciones sobre la nostalgia* cuando se refiere al grupo minoritario de escritores que, a causa del exilio, adoptan el español en gran medida y toman el francés tanto para el uso cotidiano como para la escritura desde sus diversos lugares:

la infancia, la adolescencia, la juventud, los viajes recurrentes e, incluso, la experiencia de sus allegados.

Laura Alcoba, particularmente, adopta el francés por la necesidad de adaptación a causa del exilio. Luego de su llegada a París, el español se convierte en una lengua impuesta y el francés se elige, se elige como patria. Pero, ¿a qué se debe este cambio? Steiner hace referencia al escritor lingüísticamente “sin casa”, al rechazo de la imposición y a la adaptación de una nueva lengua (29). Se produce, así, una ruptura con la lengua materna y un relevo a la lengua francesa. En una entrevista publicada en la sección “Diálogos a fondo” en *Clarín* el día 28/04/2019, Alcoba señala que “para muchos el castellano fue el idioma del miedo. Y el francés el de la reformulación del terror” (*Para muchos* 42). Además, la escritora siempre insiste en este punto: “El idioma es lo que se lleva dentro, aunque partas sin nada de tu país de origen” (*Para muchos* 42). Lo cierto es que el francés ayuda a emanciparse de su propio pasado y de los lugares o momentos no deseados, aunque sucede también una contradicción: la historia que nutre sus novelas proviene de esos mismos lugares.

En este contexto, la obra de Alcoba ocupa un lugar especial en la literatura. Como se ha mencionado, la particularidad de su escritura radica en que, a pesar de escribir en francés, su obra es considerada también como literatura argentina, dadas las circunstancias geopolíticas y el material testimonial puramente autobiográfico de gran valor para la comprensión histórica y representativa de Argentina. ¿Qué hacemos entonces con las «etiquetas»? El estudio de las fronteras y de las diferentes líneas de conflicto se revela aún más importante si consideramos que el principio literario de la distinción es un factor decisivo en la organización jerárquica de los valores literarios. En este aspecto, la posición de Alcoba en el campo de las letras genera grandes tensiones, conflictos y rupturas.

En el doble desplazamiento –exilio y cambio de lengua–, plantea Ferreri (*Memorias y olvidos* 4), se colocan las obras de Alcoba tanto fuera del alcance respecto de los procedimientos por los cuales se conforman las historias de la literatura francesa y de las llamadas literaturas francófonas. En este último caso, como se trata de autores no provenientes de Estados que fueron colonias francesas, y que, por tanto, no vivenciaron la experiencia colonial, quedan fuera de ese *corpus*. Además, nos dice la autora, “la francofonía se erige como una institución multinacional y monolingüe, esto es, lo que delimita las fronteras de esta institución es la lengua compartida pero siempre anclada en un Estado-Nación” (*Memorias y*

*olvidos* 2). Sin embargo, ¿a qué se reconoce por «literatura extraterritorial de habla francesa»? A principios de la década del setenta, George Steiner introduce el término «extraterritorial», noción que advierte el ejercicio del bilingüismo, desde el siglo XVII, en poetas que se sienten más a gusto cuando producen en latín o en francés que en su propia lengua. El término refiere a un escritor desarraigado de su país de origen que tiene la característica de ser multilingüe, lo que influye fuertemente en su creación literaria; es decir, un autor que no está arraigado a ningún territorio, que es capaz de expresarse literariamente en más de una lengua y que, en muchos casos, por cuestiones políticas o personales, está exiliado de su país natal y de su lengua materna.

Si bien Steiner posee una mirada más europeizante y no aborda cuestiones sobre el exilio, tomamos a este autor para recuperar, de algún modo, los orígenes del término. Pero lo que sí propone Steiner es considerar a “un escritor lingüísticamente ‘sin casa’” (16), entendiendo que es el viaje lo que constituye la causa del surgimiento de lo extraterritorial que nosotros insertamos en el campo literario. Como refiere Spicer-Escalante, el concepto se relaciona con la pérdida de un centro en el sujeto escritor, tanto geográfico como lingüístico, y se utiliza en los estudios literarios para el análisis de libros de viajes y la narrativa de migración.

Por su parte, Felipe Martínez Quinteros, en su tesis de maestría, prefiere enunciar a sujetos que se desplazan de su territorio a causa de la violencia y que reconstruyeron su propia identidad en otro sitio. De esta manera, indica que aquel movimiento se trata de un “desplazamiento forzado” (23). Asimismo, Spicer-Escalante en «Extraterritorialidad y Transculturación: *Recuerdos de viaje* de Eduarda Mansilla (1882)» indica que Steiner propone la existencia de un cambio de paradigma en la producción literaria a medida que los autores se tornan plurilingües, abandonando su lengua materna para adquirir otros idiomas y, por consiguiente, otras culturas. Así, el ingreso de un escritor a otra cultura le crea un perfil de autoridad respecto a su nación materna, ya que traspasa los límites de su propia cultura y se universaliza. De esta manera, Escalante dice que el escritor logra la síntesis cultural que caracteriza a los seres transculturados y señala que el fenómeno intelectual que ubica Steiner en la época posterior a la Segunda Guerra Mundial, cuyas figuras representativas son para él Beckett, Nabokov y Borges, también puede verse en la producción cultural del siglo XIX o posterior, debido a los movimientos migratorios mundiales: una época de modernización económica y modernidad cultural que desencadena las grandes olas migratorias

intercontinentales entre el viejo mundo y el nuevo mundo, y viceversa. Desde luego, dichas migraciones incluyen los viajes de los autores de la época. Spicer-Escalante sostiene que el escritor de la literatura extraterritorial de esta época crea «geotextos» dinámicos y vitales, los cuales surgen a través de la experiencia descentrada del sujeto extraterritorial. En ese sentido, para este autor, la literatura de viajes es el ejemplo más claro de literatura extraterritorial, puesto que muestra el tránsito de un sujeto y las vivencias extraterritoriales por nuevas zonas culturales de contacto con las que trata de entenderse.

En ese contexto, los autores extraterritoriales se vuelven seres transculturales y transculturados por elección propia, al habitar voluntariamente el espacio de la zona de contacto ajena. Además, se apoderan de la cultura que describen a través de su texto, creando una postura activa y no pasiva. Sobre este aspecto, Ángel Rama en *Transculturación en América Latina* conceptualiza la interacción entre los elementos nativos de América Latina y la cultura europea, en el contexto de la modernización económica y los movimientos de vanguardia y regionalismo. Por otra parte, en «La extraterritorialidad del pobre», Pablo Gasparini habla de la extraterritorialidad como una categoría omnipresente y ubicua para los estudios literarios dedicados a la problemática del pasaje y la superación de fronteras identitarias, culturales y lingüísticas. Este autor afirma que toda literatura moderna es extraterritorial, ya que resulta imposible pensar en la experiencia literaria contemporánea fuera del intenso intercambio de lenguas, figuras y experiencias que supone el trabajo estético con la palabra.

Del mismo modo, Eugenia Ortiz Gambetta asegura que en el siglo XX, pero más aún en el siglo XXI, crece la lista de los autores extraterritoriales, entre los que se encuentran Alejo Carpentier, Héctor Bianciotti y Juan José Saer, entre otros escritores. Además, nos dice que "la realidad descentrada de ciertas escrituras recientes no es sólo un fenómeno posmoderno desde una perspectiva ideológica sino que, ya sea por la facilidad de los desplazamientos y la rapidez de las comunicaciones, ya por las características de la cultura global, es cada vez más frecuente" (6). David Sobrevilla, entre tanto, encuentra que el concepto de transculturación no alcanza a abarcar los elementos rebeldes de la cultura en América Latina. Propone el concepto de literaturas heterogéneas de Antonio Cornejo Polar como un concepto que resulta más pertinente para dar cuenta del efecto de choque entre dos culturas. Así, la transculturación implica una totalidad estable y, por lo tanto, no puede explicar los elementos internos de la cultura que, bajo la perspectiva de la cultura colonizadora, deben quedar excluidos.

Así, adhiero a los postulados de Ferreri (*Memorias y olvidos*) sobre la categoría de «literatura extraterritorial de habla francesa», a partir de la cual se genera un espacio teórico-crítico en el que se incorporan aquellas obras de “escrituras a la intemperie” (Ferreri, *Escrituras a la intemperie 2*), las cuales albergan la experiencia de un doble desplazamiento, uno espacial, el otro sígnico: exilio y cambio de lengua. En efecto, este desplazamiento permite comprender las migraciones latinoamericanas, en particular argentinas, y lograr trazar una cultura de «raíces portátiles» que congregan el afuera, tal como diría Julio Ramos.

Para Laura Alcoba, la adopción del francés significa la adaptación a un nuevo territorio, a una nueva vivencia, pero sin desligarse por ello del pasado y de las experiencias traumáticas que llevaba consigo. Una historia vinculada con el castellano, cuyo peso era difícil de tolerar a causa del «desplazamiento forzado» (Martínez Quinteros), pero que se opta por transmitirlo, plasmarlo, compartirlo e intentar olvidarlo de otro modo: a través de la escritura.

En efecto, esta escritora traza el *idioma* argentino desde la distancia, desde afuera, desde otra lengua, desde su francés. Perforar la lengua implica encontrar ese pasaje hacia la exterioridad como experiencia literaria. En *El azul de las abejas*, la narradora Laura diagrama una especie de complejo cuadro comparativo entre Francia y Argentina; entre lo que fue y lo que vendrá. Argentina es ese país que queda al otro lado del océano, el «allá» de la historia. Francia, en cambio, es el «aquí» y ahora de los hechos. En dicho proceso de adaptación, Laura conoce nuevos amigos: Luis e Inés. Esta última fue quien no le creyó a Laura que la Argentina existía y que venía de «allá»: “Argentina está muy lejos, al otro lado del mar... la Argentina está abajo del todo” (39). Inés, fiel a la conducta de niños, desconfía de la palabra de la narradora, quien teme por no ser aceptada, se siente humillada y avergonzada por su acento, por venir de un lugar que sus compañeros desconocen: “Tuve miedo de haber pronunciado mal la palabra por culpa de esas vocales detrás de mi nariz que todavía se me resisten, sobre todo si me emociono... y estas preguntas de Inés, no sé por qué, me han hecho venir lágrimas a los ojos” (38).

El trayecto entre Argentina y Francia se proyecta a partir de un movimiento dispuesto, en el proceso de exilio, que conlleva un itinerario de viaje con sus vicisitudes y modificaciones. En *Lingua Franca*, Axel Gasquet desarrolla una explicación del proceso de viajes a partir de tres fases básicas: la partida, el tránsito y la llegada.

El viaje en sí es una especie de alienación temporaria que siempre procura resolverse entrando en el juego de una nueva reterritorialización. En efecto, el deseo de fuga implica una suerte de paraíso utópico en el que se depositan las aspiraciones contrarias a la sociedad de la que se huye: “solo sé que un adulto me dijo que tenía que empezar cuanto antes y aprender muy rápido si no quería sentirme completamente perdida a mi llegada a París. La partida era inminente y tenía que prepararme” (Alcoba, *El azul* 9).

En segunda instancia, el tránsito se refiere a la fase en la que los hechos suceden, y, al mismo tiempo, es con frecuencia la fase más tediosa del viaje. Se trata del movimiento en el espacio mediante un medio de locomoción cualquiera. Lo mismo ocurre con la identidad: un trasbordo de emociones, de situaciones que viajan por medio de la escritura y se transportan a un universo paralelo que es distinto, que es mejor. El tránsito cobra importancia solo en la medida en que el sujeto del relato también la adquiere.

Así, el viaje es una mutación continua del lugar que transforma la mentalidad del viajero, su personalidad, su relación con los otros, sus ideales. Y muchas veces sucede también que esa transformación se inicia antes de partir: “Así fue como en La Plata, gracias a Noémie y a su lunar, aun cuando mi partida se postergara una y otra vez, me puse ya en camino. En alguna parte por detrás de mi nariz” (*El azul* 13). El viaje que se inicia antes de la partida física supone una dimensión social y cultural importante, y, a su vez, da cuenta de esta. La narradora Laura, a través de las clases que toma con Noémie en La Plata, imagina su inserción en una sociedad de la que todavía no era parte. Ese arraigo y desarraigo son para la niña niveles simultáneos y Noémie fue la encargada de que la niña aprendiera y confiara en sí misma: “*Tenés que saber todas las canciones para poder integrarte*” (*El azul* 14), le dice durante las lecciones. Dicha confianza respondía a un imaginario construido por medio del aprendizaje de la lengua francesa: en el diálogo inventaban y encarnaban personajes, pensaban en el viaje y se transportaban como si Laura ya hubiese partido, pero estando aún en Argentina: “Noémie y yo nos transportábamos... Hasta que un día partí, y para siempre. Fue en enero, en los primeros días del año 1979, hace unos meses apenas... o una eternidad, ya no lo sé” (*El azul* 15).

En tercera instancia, la llegada resulta ser la fase indispensable para comprender la totalidad del viaje y su propósito, y para intentar completar la constitución de una identidad. Si la partida para un viajero representaba arrancarse a un lugar, a una sociedad y a su propia identidad, la llegada encarna, según Gasquet, “el proceso contrario: reintegración a la estructura



de símbolos culturales que había abandonado”, o “la incorporación o aceptación a una estructura cultural nueva, adoptiva” (49).

Es entonces cuando la memoria entra en escena para recrear una compleja red de mecanismos escriturarios que merman los meandros de los recuerdos al fluir hacia un punto del embalse: la autoficción. Como dijimos, el viaje de la narradora Laura se inicia en el período en el que permanece en La Plata con sus abuelos, luego de que su madre partiera. En ese preciso momento es cuando ella comienza a tomar las clases de francés con Noémie, a introducirse en un baño lingüístico, a leer en francés, a escuchar música francesa y a esperar aquellos papeles que habilitarían legalmente su nuevo arraigo.

Consideramos, así, en este caso particular de la escritura de Laura Alcoba, que la fase de tránsito es tan relevante como la partida y la llegada, puesto que llegar es también volver y recordar es volver a pasar por aquellas imágenes, por los recovecos inquietantes de la memoria. En efecto, el viaje, para Laura, comienza en La Plata sin haber partido a París. Al zambullirse e incursionar en el francés ya se está transitando la pertenencia de una lengua, se anticipan los cambios, se introducen en el proceso de adaptación y comienzan a configurarse o, al menos, a establecerse ciertos rasgos identitarios que se creen perdidos e inalcanzables.

Por lo tanto, el aprendizaje de la lengua en el proceso de exilio constituye uno de los rasgos identitarios esenciales, dado que a lo largo de esas fases del viaje se juega el retorno a una verdad ya casi olvidada por la literatura: escribir es siempre irse.

### ***La danza de la araña (2018): una herida abierta***

*La danza de la araña* cierra un ciclo en el proyecto creador de Alcoba. No solo es el final de la trilogía, sino también el indicio de que se trata de la última pieza de una estructura particular en su escritura, a la que consideramos como un edificio de la memoria: la escritura autoficcional.

En esta obra se narra la adolescencia de Laura y, a su vez, el período en que liberan a su padre de la cárcel. En el centro de la narración hay una tarántula o «araña pollito» tomada de un cuento en el que la araña baila en su jaula cuando el dueño regresa. Este le otorga la libertad y la araña aprovecha cada instante pensando en no volver al encierro. Así, *La danza de la araña* de Alcoba se encuentra inmersa en esta musicalidad y simbología de ausencia-presencia y encierro-libertad. Estas dicotomías son los puntos fundamentales a través de los que gira la narración y los diversos recuerdos percibidos por una *memoria híbrida*. Contrapuntos

camuflados por el encierro y la apertura, la cárcel y las cartas, la escritura y la vida, La Plata y París.

Laura logra dar ese último grito, aquel que se inicia en *La casa de los conejos* cuando la niña grita de admiración al ver el dispositivo electrónico del *embute* y cierra con el grito de horror al ver el miembro del exhibicionista en *La danza de la araña*. En efecto, Alcoba logra contar lo que ella cree conveniente por medio de una narradora que se encuentra ingresando en la adolescencia. Una etapa en la que sus sentimientos son exteriorizados y sus recuerdos se empapan en lágrimas. En esta novela de Alcoba, se teje una red de retazos de infancia, más ligados a la etapa de la pubertad, que se conectan de una u otra forma con el relato de la araña que danzaba en su jaula.

El caso de esta autora –en particular, de la escritura de *La danza de la araña*– interesa en este aspecto, dado que los rasgos identitarios intentan suturar la herida que deja el trauma de la infancia. En este sentido, es una herida que permanece inmóvil en la estela del tiempo, que no calla, que nunca sana.

En *La danza de la araña*, al igual que en *El azul de las abejas*, las cartas entre padre e hija ocupan un lugar esencial en la historia. Son ese territorio de conexión y comprensión, ese espacio de encuentro, de promesas, de confidencialidad. Aunque sucede, también, que la requisita previa en la cárcel y la lectura atenta de los militares son el agujero negro, el callejón sin salida en ese encuentro:

Para eso deben estar seguros de que no se les escape nada. *Techo, cielo, pájaros, niños o telas de araña* –antes de dejarlos pasar, tienen que controlarlos. Si no les gusta, dicen: No. En realidad, si algo en la carta no les gusta, no dicen nada: la carta ya no existe. Eso es todo. La hacen desaparecer para siempre. La arrojan en un agujero negro (Alcoba, *La danza* 72).

LaCapra afirma que la escritura es un medio para expresar un contenido y su meta ideal es la transparencia, el papel de ventana abierta hacia el pasado, puesto que “el texto es una ventana abierta sobre el tiempo” (30). En tal sentido, el autor señala que se produce una demoledora ruptura o cesura en la experiencia, la cual tiene repercusiones tardías. Además, sabemos que un episodio traumático es un muro infranqueable que interrumpe el tiempo

bruscamente y establece una frontera entre un antes y un después. No hay modo de atravesarlo o zambullirse, es una herida que queda abierta constantemente.

De este modo, al revisar el caso particular de Laura Alcoba, se da cuenta de que son las situaciones cuya represión y disociación actúan como mecanismos psíquicos las que provocan interrupciones y huecos traumáticos en su narrativa. En todo esto, el olvido y el silencio ocupan un lugar central. Si la memoria por naturaleza es selectiva, indica Jelin, toda narrativa del pasado implica una selección, ya que la memoria total es imposible. Esto implica un primer tipo de olvido, al que estima “necesario” (29) para la sobrevivencia y el funcionamiento del sujeto individual y de los grupos y comunidades.

En sus cartas, se retoma el cuento de la «araña pollito» que su padre tanto le comenta. La narradora se obsesiona con el arácnido, quiere uno como mascota y que su padre se lo envíe desde lejos. Una araña que danza silenciosa cuando su dueño llega. Es lo que la narradora más necesita en esos momentos de tantos cambios en su vida; anhela algo que se asemeje a su padre:

Cada vez que el hombre vuelve a su departamento de La Plata después de una jornada de trabajo, la tarántula se pone a bailar en la jaula de metal que tiene como casa. La araña da tales saltos cuando entiende que el hombre ha vuelto que los barrotes vibran y tiritan... la danza de la araña es cada vez más demostrativa. Y el vínculo entre el hombre y el animal, más fuerte... cuando sabe que el reencuentro se aproxima, con solo pensarlo, si bien él no baila, se emociona de antemano. La llave en la cerradura y la araña que se despierta. Sus pasos sobre el parqué y la araña que se entusiasma. Las piruletas detrás de los barrotes que tintinean de impaciencia. Una vez más, sabe que le va a tocar todo eso (Alcoba, *La danza* 17-18).

En tal sentido, *La danza de la araña* se presenta como un relato ambiguo, propio de las autoficciones, en el que no se dice la verdad, pero tampoco se miente. Se trata de contar no lo que en realidad pasó, sino también lo que podría haber sucedido. No obstante, al mismo tiempo, se perciben fragmentos que detectan una fuga, un vacío y un silencio que corroe la materia. Una herida que se mantiene desgarrada: “Cuando me despierto –se trata de un despertar, de una especie de retorno a la Capsulerie– estoy sumida en lágrimas... mi llanto es un verdadero diluvio. Y yo estoy adentro. Desbordada y perdida” (149). Un estado anímico abrumado por la

ausencia, las pérdidas y por un pasado que ya no es posible modificar, pero sí recuperar a través de la escritura y de los recuerdos dolorosos que no tienen más consuelo que el propio llanto: "Lloro por todo lo que no lloré antes. Lloro por el miedo tanto como por la espera. Lloro por todo lo que ocurrió allá. Lloro por nosotros, pero también por todos los demás. Por todo lo que sé y lo que aún ignoro" (151).

Por otra parte, el momento más inquietante del relato es cuando la madre le informa a la narradora sobre la liberación de su padre. En tal sentido, se cumple su anhelo de que la araña salga de la jaula y comience a bailar, que cruce el océano y este con ella. Pero, luego de ese llamado telefónico que anuncia la libertad condicional, se produce un corte, ese olvido necesario:

Lo que recuerdo después es como un blanco. Un intervalo vacío –denso y sólido , sin embargo. Duro como una roca. En ese lugar, y en ese instante, de repente se apagó la luz y el tiempo se detuvo. A menos que algo más me haya golpeado de frente, para abatirme después. Sí, pero ¿qué podía ser? Lo cierto es que, en mi mente, hubo como un corte de luz. Un apagón. Algo se había roto (148).

Interesa en esta novela la ruptura en el nivel simbólico de la niña, ya adolescente, que tiene un gran impacto en la memoria de la narradora. Ya no es Laura de *La casa de los conejos* (2008), tampoco se trata de la narradora de *El azul de las abejas* (2014), sino que es la adolescente de *La danza de la araña* (2018) a la que le crecen los senos, la que evoca la menstruación, la que sufre en el tránsito a la adaptación al nuevo lugar en una nueva lengua y logra dar el último grito contándolo todo y liberando, a través de la escritura, a su padre de la cárcel.

La ausencia y la angustia que acarrear los hechos traumáticos solo pueden elaborarse en el sentido de aprender a convivir con ellos, exteriorizarlos, unirlos para formar algo e intentar, al menos, supurar una herida que no sana, que por más que se suture no cicatriza. Se indaga en el pasado para enlazar las piezas de la memoria (en este caso particular, a través de la escritura), que le permitirán al sujeto exiliado conformar su propia identidad<sup>9</sup>. De este modo, la

---

<sup>9</sup> Se trata de una memoria particular en su escritura. No se conforma solo su identidad, sino que, también, dicha identidad es colectiva. Pero el propósito de las autoficciones es evidenciar los rasgos identitarios y los mecanismos escriturarios que convocan al *yo* en la escritura.

memoria, en su esfera más híbrida, logra incursionar en los recovecos del pasado para la búsqueda de una verdad todavía confusa.

En primer plano, la vacilación en el discurso. En las primeras páginas de *La danza de la araña*, la narradora explicita que en su esfuerzo por recordar hay muchos blancos, lagunas y dudas: "Y ocurre que a veces me pongo a dudar. Todos los días salgo dos o tres veces para comprobar que es verdad, que París está realmente ahí" (10).

En segundo plano, la imaginación. No se dice necesariamente la verdad, tampoco se miente, toda vez que lo real y lo ficticio se entrelazan plasmando en la escritura no solo lo que fue, sino también lo que pudo haber sido. La narradora Laura, a partir de esta mirada fotográfica, mira el paisaje sin dificultad. Sus ojos abiertos indican que esa cámara está encendida completamente, pero cuando sus ojos se cierran comienzan a imaginar lo que ocurre afuera y piensa en cómo el paisaje se oscurece:

Quando entrecierro los ojos, como lo hice esta mañana, por poco que lo mantenga así, uno o dos minutos, bien concentrada, consigo captar lo que ocurre afuera. Antes del amanecer, los faros de los autos rayan el paisaje... el paisaje se oscurece –pero siempre se detiene en el umbral de la noche negra. La noche no tiene nunca la última palabra. Visto desde nuestro noveno piso, cada día hay un momento en que el paisaje se desdibuja (*La danza* 87).

En esta última novela, Alcoba parte de una memoria híbrida y traumática para plasmar los retazos de su adolescencia. Hay una búsqueda del alivio para liberarse de esa carga. En el proceso de liberación, Alcoba utiliza al olvido como una estrategia más para borrar lo sucedido, porque, como plantea Robin, "el pasado se borra también por los silencios y los tabúes que mantiene una sociedad... pesa sobre el conjunto del tejido social. Estos silencios son de diversas suertes y calidades" (89). En tal sentido, se olvida, se reprime, se pone distancia sobre lo más profundo, lo que invade, lo que molesta, lo que nos perturba. Ya no de manera involuntaria, sino por necesidad. Se llenan los roperos de la historia con cadáveres –dice Robin–, esperando abrirlos y encontrarlos sin poder reconocerlos.

De este modo, concluimos que la trilogía de Laura Alcoba maqueta un edificio de la memoria particular en su escritura, dado que en su conjunto puede ser leída como un proyecto literario enmarcado en la autoficción. En el último volumen (*La danza de la araña*), se termina

de configurar una identidad restringida, se enlazan las piezas de una memoria confusa y vacilante, pero no por ello se logra reparar el daño, ni, mucho menos, cicatrizar la herida del trauma. En cuanto a este aspecto, Blanchot, en *La escritura del desastre*, nos dice que el olvido es una práctica –una práctica de escritura– que profetiza, porque se cumple al renunciar a todo: anunciar y restituir el pasado es, entonces, renunciar a una experiencia de vida para trasladarla a una experiencia literaria. En efecto, enmarcar la trilogía de Alcoba en la autoficción supone indagar en una serie de estrategias narrativas y en la forma de restituir el pasado en la escritura como posible opción para sortear obstáculos, borrar límites, ambigüedades, contradicciones de las escrituras del yo y proponer lecturas alternativas sobre el trabajo de memoria.

## Referencias

- Alberca, Manuel. *El pacto ambiguo*. Buenos Aires: Ariel, 2007. Impreso.
- Alcoba, Laura. *El azul de las abejas*. Trad. Leopoldo Brizuela. Buenos Aires: Edhasa, 2014 [2013]. Impreso.
- Alcoba, Laura. *La casa de los conejos*. Trad. Leopoldo Brizuela. Buenos Aires: Edhasa, 2008 [2007]. Impreso.
- Alcoba, Laura. *La danza de la araña*. Trad. Mirta Rosenberg y Gastón Navarro. Buenos Aires: Edhasa, 2018 [2017]. Impreso.
- Alcoba, Laura. *Los pasajeros del Anna C*. Trad. Leopoldo Brizuela. Buenos Aires: Edhasa, 2012. Impreso.
- Alcoba, Laura. "Para muchos el castellano fue el idioma del miedo. Y el francés, el de la reformulación del terror". Flavia Tomaello. *Clarín*. 27/04/2019: 42-43. Impreso.
- Arfuch, Leonor. *La vida narrada: memoria subjetividad y política*. Córdoba: Eduvim, 2018. Impreso.
- Arfuch, Leonor. *Memoria y autobiografía*. Buenos Aires: FCE, 2013. Impreso.
- Audiovideoteca de escritores [audiovideoteca]. "Laura Alcoba-Audiovideoteca de escritores" [archivo de video]. 28 oct. 2015. *YouTube*. Web. <[https://www.youtube.com/watch?v=zjltgjkxufw&ab\\_channel=audiovideoteca](https://www.youtube.com/watch?v=zjltgjkxufw&ab_channel=audiovideoteca)>.
- Basile, Teresa. *Infancias: la narrativa argentina de HIIOS*. Córdoba: Eduvim, 2019. Impreso.
- Basile, Teresa y Miriam Chiani, comps. *Voces de la violencia: avatares del testimonio en el Cono Sur*. La Plata: EDULP, 2020. Impreso.

- Blanchot, Maurice. *La escritura del desastre*. Madrid: Trotta, 2015. Impreso.
- Catelli, Nora. *El espacio autobiográfico*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 2007. Impreso.
- Cornejo Polar, Antonio. "El indigenismo y las literaturas heterogéneas: su doble estatuto socio-cultural". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. 4/7-8. 1978: 7-21. Impreso.
- Darrieussecq, Marie. "L'autofiction, un genre, pas sérieux". *Poétique*. Sept. 107. 1996: 369-380. Impreso.
- Diaconu, Diana. "La autoficción: simulacro de teoría o desfiguraciones de un género". *La Palabra*. 30. 2017: 35-52. Web.
- Dobrovsky, Serge. *Fils*. Paris: Éditions Galilée Gallimard, 1977. Impreso.
- Ferreri, Natalia. "Escrituras a la intemperie en la literatura de expresión francesa". *Revell: revista de estudios literarios de UEMS*. 1, 21. 2019. Impreso.
- Ferreri, Natalia. "Memorias y olvidos en la conformación de las literaturas francesa, francófona y extraterritoriales". III Coloquio Internacional "Francia y Latinoamérica en el imaginario de escritores, cronistas y cineastas". Lima, 2017.
- Forné, Anna. "La memoria insatisfecha en *La casa de los conejos* de Laura Alcoba". *El hilo de la fábula*. 10. 2010: 65-74. Impreso.
- García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Entrada Paidós, 2001. Impreso.
- Gasparini, Pablo. "La extraterritorialidad del pobre". *Pensar el afuera*. Ed. Nicolás Hochman. Mar de Plata: Kakak Ediciones, 2010. 33-45. Impreso.
- Gasparini, Jean-Philippe. *L'autofiction*. Paris: Seuil, 2008. Impreso.
- Gasquet, Axel. *Lingua franca*. Buenos Aires: Simurg, 2004. Impreso.
- Giordano, Alberto. *El giro autobiográfico*. Buenos Aires: Mansalva, Colección "Campo real", 2008. Impreso.
- Gusdorf, Georges. "Condiciones y límites de la autobiografía". *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental* (Vv. AA.). Barcelona: Anthropos (Suplementos). 1991: 23-34. Impreso.
- Imperatore, Adriana. "Una autobiografía oblicua: la memoria clandestina en *Los pasajeros del Anna C.* y *La casa de los conejos* de Laura Alcoba". *Les Ateliers du SAL*. 3. 2013: 34-48. Impreso.

- Jeanelle, Jean-Louis y Catherine Viollet, dirs. *Genèse et autofiction*. Belgique: Bruylant-Academia, 2007. Impreso.
- Jelin, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI, 2001. Impreso.
- Kamenszain, Tamara. *Una intimidad inofensiva: los que escriben con lo que hay*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2016. Impreso.
- LaCapra, Dominick. *Escribir la historia, escribir el trauma*. Trad. Elena Marengo. Buenos Aires: Nueva visión, 2005 [2001]. Impreso.
- Lejeune, Philippe. *Le pacte autobiographique*. France: Éditions du Seuil, 1996 [1975]. Impreso.
- Martínez Quinteros, Felipe. *Identidad y desplazamiento forzado* (tesis de maestría). Manizales: CLACSO, 2009. Web. 17 feb. 2021 <http://biblioteca.clacso.edu.ar/Colombia/alianza-cindeumz/20130321050333/TesisFelipeMartinez.pdf> .
- Menestrina, Enzo. "La experiencia del exilio determina y deja una huella para siempre: entrevista a la escritora Laura Alcoba". *Anclajes*. XIV. 2020: 63-78. Impreso.
- Miroux, Jean-Philippe. *La autobiografía: Las escrituras del yo*. Trad. Heber Cardoso. Buenos Aires: Nueva Visión, 2005 [1996]. Impreso.
- Ortiz Gambeta, Eugenia. "El escritor extraterritorial: una tendencia en la literatura mundial". *Revista Humanidades*. XII. 2012: 9-15. Impreso.
- Ragazzi, Bruno. "Autoficción y trabajo de la memoria en *La casa de los conejos*". *Orbis Tertius*. 17. 19. 2013: 126-134. Web. 14 abr. 2020 <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/41349>.
- Rama, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. Buenos Aires: El Andariego, 2007 [1982]. Impreso.
- Ramos, Julio. *Por si nos da el tiempo*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 2002. Impreso.
- Rey de Castro, Valeria. "'Narrar desde la niña que fui'. Configurar subjetividades en *La casa de los conejos* y *El azul de las abejas* de Laura Alcoba". *Revista de Literatura Hispánica*. 1. 85. 2018: 215-235. Web. 17 dic. 2020 <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss85/16/>.
- Ricoeur, Paul. *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*. Trad. Gabriel Aranzueque. Madrid: Arrecifes, 1999. Impreso.
- Robin, Régine. *La memoria saturada*. Trad. Victor Goldstein. Buenos Aires: Waldhuter Editores, 2012. Impreso.



- Salem, Diana. *Variaciones sobre la nostalgia*. Buenos Aires: Biblós, 2007. Impreso.
- Sarlo, Beatriz. *Tiempo pasado*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2012 [2005]. Impreso.
- Sobrevilla, David. "Transculturación y heterogeneidad: Avatares de dos categorías literarias en América Latina". *Revista de crítica literaria latinoamericana*. 54. 2001: 21-33. Impreso.
- Spicer-Escalante, Juan Pablo. "Extraterritorialidad y Transculturación: Recuerdos de viaje de Eduarda Mansilla (1882)". *Viajeras entre dos mundos*. Ed. y comp. Sara Beatriz Guardia. Santa María, Brasil: Editora UFGD, 2012. 445-464. Impreso.
- Steiner, George. "Extraterritorial". *Extraterritorial. Ensayos sobre literatura y la revolución del lenguaje*. Trad. Edgardo Russo. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2010 [1972]. 15-25. Impreso.
- Waldman, Gilda. "Recuerdos del presente: *La casa de los conejos*. Una mirada lateral de la experiencia de la militancia y la violencia política en Argentina". *Umbrales*. 24. 2013: 155-171. Impreso.