



## Memoria autoficcional y proyección de la identidad en *La danza de la araña* de Laura Alcoba: una lectura blanchotiana sobre el desastre

Enzo Matías Menestrina<sup>1</sup>

Universidad Nacional de La Plata  
enzomenestrina@gmail.com

**Resumen:** El trabajo de memoria que recrea Laura Alcoba en sus obras se pone de manifiesto a partir de la voz vacilante e “inofensiva” de la narradora. En tal sentido, el presente trabajo propone leer la última novela, *La danza de la araña* (2018), siguiendo la óptica blanchotiana del desastre. Los postulados convergen en una perspectiva que evidencia lo que queda por decir cuando se ha dicho todo: enuncian el desfallecimiento de la escritura y logran proyectar, así, la identidad del sujeto exiliado en el trayecto al pasado traumático desde una perspectiva compleja. Allí, no solo se trazan líneas de conflicto en el papel que ocupa la esfera de lo íntimo en la voz de una niña, sino que también se establecen puntos de contacto que permiten guiar la escritura –a partir de un tono de liberación– como un dispositivo que trae a la superficie un sentido ausente, un “olvido necesario” o una herida que no cicatriza.

**Palabras clave:** Laura Alcoba – Memoria – Identidad – Autoficción – Crítica literaria

**Abstract:** The memory work that Laura Alcoba recreates in her literary work is revealed from the hesitant and “inoffensive” voice of the narrator. In this sense, the present article proposes to read the latest novel, *La danza de la araña* (2018), a blanchotian perspective towards disaster. Its postulates converge in a perspective that evidences show what remains to be said when everything has been said: they enunciate the failure of writing, and thus manage to project the identity of the exiled subject on the journey to the traumatic past from a complex perspective. There, not only lines of conflict are drawn on the role that the intimate sphere a girl's voice occupies, but also points of contact are established which allow guiding the writing –from a tone of liberation– as a device that brings to the surface an absent meaning, a “necessary forgetfulness” or a wound that does not heal.

**Keywords:** Laura Alcoba –Memory – Identity–Autofiction– Literary Criticism

---

<sup>1</sup> **Enzo Matías Menestrina** es tesista del proyecto de Investigación “Violencia, literatura y memoria en el campo literario latinoamericano de las últimas décadas II” bajo la dirección de la Dra. Teresa Basile. En 2019 la Asociación Argentina de Literatura Francesa y Francófona (AALFyF) le otorgó el premio “Lidia Moreau” en mérito a su desempeño. Es miembro de la Red Internacional de investigadores en Memoria y narración (Estocolmo). Fue becario en investigación (EVC-CIN 2019-2020) con lugar de trabajo en el IdIHCS, FaHCE-UNLP. Sus investigaciones conectan los trabajos sobre memoria, violencia y escrituras del yo.

Desde Montaigne y Rousseau han transcurrido años violentos, profundas transformaciones que promovieron nuevos posicionamientos teóricos y ajustes conceptuales. De los “monumentos arqueológicos” como las *Confesiones* de San Agustín en el siglo V d.C, o las *Confesiones* de Rousseau hacia 1765, que operan como aportes para una mejor comprensión de un concepto multiplicador o híbrido, como lo es la memoria, a la lectura del considerado primer texto autoficcional: *Fils* de Serge Doubrovsky hacia 1977, sucedieron infinidad de complejas y disímiles escrituras autobiográficas de las más variadas especies.

En las narraciones del yo, reiniciadas durante la década de 1970 en Francia por Philippe Lejeune, se ha argumentado que los recuerdos, más cercanos en su objeto a la autobiografía, no se proponen como proyecto contarlos todo. Por el contrario, quien escribe sus recuerdos acepta seleccionar, recortar u omitir. En ciertos casos, existe una intencionalidad por parte del autor de elidir alguno de ellos, procedimiento propio de las autobiografías y de las más recientes autoficciones. En estas escrituras, la memoria parece preservar diversos aspectos de la existencia, apropiarse del recuerdo desde un tiempo presente que lo convoca y lo asedia, aunque suceda también que el presente sea acechado por las reminiscencias que afloran provocando la indagación y la búsqueda de una causalidad en la percepción.

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, los mecanismos escriturarios y de recepción. Los textos de Gusdorf, Darrieussecq y Miraux son tan solo algunos ejemplos de la cuantiosa bibliografía teórica que ahonda en el particular giro que da cuenta de las variaciones del yo en la escritura.

Si bien el neologismo *autoficción* fue acuñado por Doubrovsky en 1977, enfoque conceptual que este propone ha sufrido transformaciones a lo largo del tiempo, a partir de su inscripción en el marco de distintas teorías.<sup>2</sup> Uno de los

---

<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

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* (2008) o el trabajo de Phillippe Gasparini *Autofiction* (2008) en el que polemiza sobre este género híbrido a partir de la afirmación de 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* (2007), el reciente artículo de Diana Diaconu sobre autoficción como simulacro de teoría y como desfiguración de un género, e incluso la actual propuesta ensayística del dramaturgo franco-uruguayo Sergio Blanco cuyo título es *Autoficción, una ingeniería del yo* (2019).

Entre otras lecturas acerca del giro autobiográfico, del giro subjetivo e intimista de las literaturas del presente, los textos de Catelli, Arfuch (*El espacio y Memoria*), Sarlo, Amícola, Giordano y Kamenszain (por mencionar tan solo los pilares fundamentales de la vastísima bibliografía publicada hasta el momento que ahonda en el tratamiento de estas problemáticas) han sido de gran utilidad en este trabajo para capturar 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. 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* (2019) son la muestra cabal que nos permite comprender estos espacios complejos de escritura de hijos. Asimismo, se trata de narrativas que explotan, en clave autoficcional, la tensión entre los límites de la ficción y el testimonio. Entre los estudios recientes, el volumen *La vida narrada* (2018) de Leonor Arfuch y los artículos compilados por Teresa Basile y Miriam Chiani en *Voces de la violencia* (2020) dan cuenta del giro actual y los límites imprecisos en este tipo de escrituras.

---

littérature, concrète, comme on dit en musique. Ou encore, autofiction, patiemment onaniste, qui espère faire maintenant partager son plaisir” (10).

Siguiendo este recorrido, en el presente artículo tomamos a la problemática de la escritura de sí con el ejemplo de Laura Alcoba 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 Alberca (*El pacto* 33), se produce una ambigüedad, ya que el autor y el personaje son y no son la misma persona al mismo tiempo. En este aspecto, adherir al marco teórico de Manuel 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 que 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*.

Desde los primeros ensayos publicados a principios de 1980 hasta los trabajos más recientes, la crítica coincide en reconocer formas de representaciones oblicuas, alegóricas o elípticas en las ficciones escritas durante la dictadura. La pregunta recurrente, durante los últimos años, sobre el trabajo de memoria desde una generación de hijos/as de militantes y desaparecidos involucra otro tipo de escrituras (Basile). En efecto, practican su escritura en una inmediatez que genera el efecto de la infancia permanente, de la inocencia, de la intimidad inofensiva (Kamenszain). En el ensayo, *Una intimidad inofensiva: los que escriben con lo que hay*, Kamenszain se enfoca en las escrituras que ponen en juego la memoria para volver a habitarla con otros sentidos e inscriben de este modo una distancia de los lugares de la memoria monumental.

En *La casa de los conejos* (2008) –al igual que *Pequeños combatientes* (2007) de Raquel Robles– la niña sabe demasiado para su edad, se piensa y autodefine como adulta creyendo estar a la altura de las circunstancias. La mirada desde la infancia de estas narradoras permite dar voz, treinta años después, a la experiencia de una niñez acallada por el terror, y a la vez distanciarse del mundo adulto para hacer lugar a la memoria afectiva y familiar. En tal sentido, la producción de la segunda generación de hijos, repensada desde la idea de intimidad inofensiva, entendida como ese territorio personal que nos permite

escuchar la voz del horror desde la mirada ingenua e inocente de la infancia, posibilita el trabajo sobre la literatura del presente desde una doble perspectiva: la de las narrativas de la memoria y la de las escrituras del yo.

La producción científica de Teresa Basile, en particular su reciente volumen *Infancias* (2019), estudia muy hondamente la primera perspectiva sobre la escritura de H.I.J.O.S y las narrativas de la segunda generación. En efecto, la memoria de la experiencia del pasado se hace siempre desde la subjetividad en el presente y, por lo tanto, se encuentra en permanente construcción. De este modo, los hijos transforman la experiencia del pasado inscribiendo en sus relatos una diferencia que hace posible el avance de la historia, la construcción de la propia identidad. Por el contrario, en este escrito nos centraremos en la segunda perspectiva –más orientada al plano textual– sobre las escrituras del yo y las problemáticas escriturarias que configuran y delimitan la autoficción.

Ese trabajo de “memoria inofensiva” supone una compleja telaraña en la que se hilvanan, palabra a palabra, los ecos imborrables del trauma desde la óptica inocente. El caso de la trilogía de Alcoba, y en particular de la escritura de *La danza de la araña* (2018), interesa en este aspecto dado que los rasgos identitarios intentan, al menos, suturar la herida que deja el trauma de la infancia. Una herida que permanece inmóvil en la estela del tiempo, que no calla, que nunca sana.

En una lectura paralela, en los ochenta, tiempo en que Maurice Blanchot señala que la escritura del desastre refiere a lo que queda por decir cuando se ha dicho todo, a la ruina del habla, al desfallecimiento de la escritura –lo que resta sin resto– comienzan a suscitarse una serie de escrituras de la memoria que plasman el pasado traumático desde una óptica en la que prevalecen tan solo retazos del pasado en la memoria y que afloran a través de los recuerdos. En tal medida, se trata de una serie de imágenes que se tornan confusas, aunque también liberadoras, al ser plasmarlas en la escritura (Robin; Agamben). Nos preguntamos entonces, ¿cuáles son los mecanismos escriturarios en la narrativa de Alcoba que permiten evidenciar la escritura autoficcional?, ¿cómo logra la autora plasmarlos

en la narración?, ¿qué sentido de “desastre” es el que se privilegia en este tipo de relatos? <sup>3</sup>

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 todo, 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 es la ficción (“Audiovideoteca”, 9:48).

En tal sentido, este artículo analiza el tercer volumen de la trilogía autoficcional de Alcoba, *La danza de la araña* (2018 [2017]),<sup>4</sup> a la luz de *La escritura del desastre* (2015 [1980]) de Maurice Blanchot para dar cuenta de una memoria confusa, inquietante, aunque también liberadora que se encuentra minada de problemáticas escriturarias que evidencian la pertinencia de circunscribirla en este género híbrido. Un relato que se complementa con *La casa de los conejos* (2008 [2007]) y *El azul de las abejas* (2014 [2013]) para obtener un resultado en común: la escritura como una herida que no cicatriza.

---

<sup>3</sup>Aunque diversas teorías hayan catalogado a su escritura como autobiografía, luego de varios reajustes críticos (Imperatore; Ragazzi; Genschow) resulta evidente reflejar una posición híbrida. Además de ser ostensibles las marcas en el nivel enunciativo que demuestran que estamos ante una trama autoficcional, la misma autora sostiene desde un vasto epitexto esta postura.

<sup>4</sup>En 2017 la editorial Gallimard publica el tercer volumen de esta trilogía *Le danse de l'araignée*. La edición que aquí citamos corresponde a su traducción al español por Mirta Rosenberg y Gastón Navarro, *La danza de la araña*, publicada en marzo de 2018 por la editorial Edhasa en su colección “Edhasa literaria”. Esta novela cierra un ciclo en el proyecto creador de Alcoba. No solo es el final de la trilogía, al menos por el momento, sino también es 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. A diferencia de *Jardín Blanco* (2010) y *Los pasajeros del Anna C.* (2012), que tratan sobre una memoria colectiva, el proyecto de la trilogía trata sobre otra problemática: la escritura de sí.

## La escritura del desastre

Para el Barthes de *El grado cero de la escritura* (1998), la historia formal de la literatura puede leerse como una historia de las ideas, en las que la escritura se despliega como la forma de un compromiso, en la elección de un tono o de un *ethos* del escritor. Cada vez que el escritor traza un complejo de palabras pone en tela de juicio la existencia misma de la literatura, dado que lo que se puede leer en las escrituras modernas “es el callejón sin salida de su propia historia” (65).

En tal sentido, el espacio de refugio de Alcoba ante ese desastre es la escritura. En este panorama, los relatos contemporáneos sobre la memoria se colocan en una cuerda floja entre el grito y los juicios, sin participar de ellos. Se evidencia un gran esfuerzo de liberación del lenguaje, una tentativa de correr el velo de la infancia plasmándolo en una novela hecha de ausencia, pero no una ausencia total. Tampoco se puede decir que refiera a una escritura impasible completamente, es más bien una escritura del desastre desde una óptica inocente a partir de los hechos narrados en una etapa que oscila entre la infancia y la adolescencia a través de una memoria saturada por retazos de la niñez. Ante esta cuestión nos preguntamos: ¿es posible vincular la esfera de lo íntimo con lo político? En tal sentido, la escritura juega un papel fundamental, dado que es ese espacio en el que se “desagotan” las posibilidades que convergen en un mismo punto de referencia: la autoficción.

Esta memoria peculiar implica un proceso de duelo que se vuelve reparador o liberador. Por su parte, Ricoeur (*La lectura*) plantea que este proceso sugiere una cadena lógica: recordar para escribir, escribir para olvidar, olvidar para sanar (65). Por eso, recuerdo, olvido y trauma se articulan en una experiencia y en una escritura demorada o tardía de exploración al pasado que indaga sobre modos de narrar las experiencias. En tal sentido, Alcoba decide plasmar los hechos a partir de la autoficción, y así logra instaurar mecanismos escriturarios, tales como la imaginación, la vacilación o la presencia simbólica por medio de la escritura epistolar, ante la experiencia traumática del pasado.

En primera instancia, en *La danza de la araña* (2018), al igual que en *El azul de las abejas* (2014), las cartas entre padre e hija ocupan un lugar esencial en la

historia. Son esa suerte de 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 (*La danza*, 72).

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” (LaCapra, 30). En tal sentido, se produce una demoledora ruptura en la experiencia de Alcoba que tiene repercusiones tardías en el plano literario. 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: “un recuerdo, amigo mío, sólo vivimos antes o después” es la cita de Gerard de Nerval que selecciona Alcoba para dar inicio a su trilogía. No hay modo de atravesar ese muro o zambullirse en él, es una herida que queda abierta constantemente. Siguiendo el caso particular de Alcoba podemos cuestionarnos: ¿acaso no puede únicamente hablarse de la herida a partir de sus bordes, de su cicatriz, marcando así un vacío interior? La respuesta provisoria que encontramos es que todo vacío interior implica un posterior proceso de liberación. Es allí cuando las heridas del trauma se abren nuevamente y es más complejo el proceso de sanación. En efecto, mientras más tiempo permanezca abierta la herida, más alto es el riesgo de “infección”. En tal sentido, en el proceso de liberación de una carga emocional y traumática, la escritura se presenta como ese vehículo que intenta soportar todas las pruebas y obstáculos que se le presentan a la narradora: la distancia geográfica y física, el encierro de su padre en la cárcel, el comienzo de la pubertad en el proceso de aprendizaje de una nueva lengua, el francés, en un lugar distinto al de su lengua materna. Resulta



interesante, entonces, interrogarse por el gesto de Alcoba de escribir en francés, ¿se trata de una distancia necesaria?<sup>5</sup>

En este artículo, tomamos como hipótesis principal al hecho de pensar el trabajo de memoria de Alcoba en su trilogía autoficcional como una escritura del desastre cuyo fundamento cobra valor cuando se analizan los mecanismos escriturarios que advierten la presencia de este género y que sostienen la lectura blanchotiana de una escritura como papel de ventana hacia el pasado y como una herida abierta que no cicatriza. Ahora bien, ¿cómo podemos enfocar esta problemática escrituraria a partir de una lectura blanchotiana?, ¿cuál es la peculiaridad que nos permite abordar esta cuestión a través de la autoficción?

En la segunda perspectiva sobre las literaturas del yo, analizamos particularmente tres problemáticas: la violencia visual, la dicotomía presencia-ausencia que deviene en presencia simbólica involucrando a la escritura epistolar y el olvido que requiere un trabajo de memoria particular y que sintetizamos con la categoría de “olvido necesario”. En *Los trabajos de la memoria* (2001), Elizabeth Jelin analiza la problemática de cómo se recuerda o se olvida y la angustia que genera la posibilidad del olvido. En efecto, el ejercicio de las capacidades de recordar y olvidar es singular. Cada persona tiene “sus propios recuerdos”, que no pueden ser transferidos a otros. Es esta singularidad de los recuerdos, y la posibilidad de activar el pasado en el presente –la memoria como presente del pasado, en palabras de Ricoeur (*La lectura*, 16)– lo que define la identidad personal y la continuidad del sí mismo en el tiempo.

El acontecimiento rememorado o “memorable” será expresado en una forma narrativa, convirtiéndose en la manera en que el sujeto construye un sentido del pasado, una memoria que se expresa en un relato comunicable. En palabras de la autora:

Los acontecimientos traumáticos conllevan grietas en la capacidad narrativa, huecos en la memoria. Es la imposibilidad de dar sentido al acontecimiento pasado, la imposibilidad de incorporarlo narrativamente, coexistiendo con su presencia persistente y su manifestación en síntomas, lo que indica la presencia de lo traumático.

---

<sup>5</sup>La respuesta a este interrogante se encuentra detallada en dos artículos de nuestra autoría que han sido publicados en la revista *Anclajes* de la Universidad Nacional de La Pampa (2020 y 2021).

En este nivel, el olvido no es ausencia o vacío. Es la presencia de esa ausencia, la representación de algo que estaba y ya no está, borrada, silenciada o negada (30).

Es en este sentido que, al revisar el caso particular de Alcoba, damos cuenta de que son las situaciones cuya represión y disociación actúan como mecanismos psíquicos 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 denomina “necesario” para la sobrevivencia y el funcionamiento del sujeto individual y de los grupos y comunidades.

En este contexto, *La danza de la araña* se presenta como una narración cuyo objetivo principal fue advertido por la propia escritora al sentir la necesidad de un tercer volumen dado que en *El azul de las abejas* su padre seguía preso en la cárcel de La Plata. Alcoba tiene la impresión de querer liberarlo, de que la narradora se encuentre con esa tarántula que danza en la jaula. Así, la autora traza la imagen y la voz del desastre a través de la narradora Laura, que emerge de la propia herida.<sup>6</sup>

Pero detrás de esa voz infantil e inofensiva, se esconde una voz que da a conocer el papel de víctima en cuanto testigo interpelando al “perpetrador” con respecto a un pasado que, en este caso, ha repetido a través de la escritura de un desastre, de un grito que lo solicita, de una memoria impedida. En este aspecto, ¿se puede suponer una voz “ofensiva” que se contrapone a la de la pequeña narradora?, ¿podría ser la voz opresora de los militares que la requisan en su visita a la cárcel en *El azul de las abejas* o quizás se trate de la voz avasallante del ingeniero en *La casa de los conejos* en el preciso instante que le llama la atención a Laura por ponerlos en peligro con sus palabras de infante? Sin dudas, la última novela *La danza de la araña* de Alcoba se encuentra atravesada por una escritura que oscila entre los olvidos necesarios (Jelin) y la vacilación constante en el discurso de la niña al reproducir los retazos de infancia y que resulta una problemática escrituraria innegable en las narrativas autoficcionales (Alberca, 32).

---

<sup>6</sup>Otro rasgo autoficcional se evidencia desde *La casa de los conejos* cuando la narradora se evoca con el nombre de Laura a sí misma como la única parte del nombre que le permiten conservar (68).

Por ejemplo, en la obra de Alcoba tanto el grito de horror como el grito de asombro de la narradora de *La casa de los conejos* al ver el dispositivo electrónico de la puerta del *embute* tienen su eco en *La danza de la araña*. Esta vez se trata de un grito extenso y desgarrador ante una infancia ultrajada. En la narración de esta última, aparece un exhibicionista que muestra sus partes íntimas y la narradora no entiende de qué se trata y por qué el hombre se expone, pero lo único que sabe es que debe gritar, como lo había hecho antes, pero más fuerte. Gritar para salvarse:

Entonces veo una cosa roja y húmeda que sale de su pantalón y que el agarra fuerte con su mano derecha.

Me quedo helada, incapaz de moverme y de gritar, como en esas pesadillas que tengo a veces [...] estoy petrificada. Él repite, *mirá*. Un juguete de plástico, una muñeca a la que alguien le hubiera arrancado el pelo [...] tengo miedo, sé que tengo miedo pero sé también que no entiendo lo que veo. Ni también por qué me lo muestra.

Termino por encontrar mi voz. Y me pongo a gritar. Como jamás lo había hecho. Finalmente, lo logro. Grito por la muñeca a la que le arrancaron el pelo. Y por todo lo demás. Grito por todo lo que ocurrió antes en la Capsulerie. Grito por todas las veces que me he visto en sueños, corriendo sin avanzar, incapaz de emitir un sonido, hundiéndome más profundamente en la arena a medida que mis pies se agitaban. Grito, no paro de gritar [...] (84-86).

En esta escena, de una evidente violencia visual, la narradora tiene miedo, pero se dispone a narrar de manera inofensiva aquel trauma, aquel vestigio de unidad en su vida al comparar lo que observa con una muñeca de plástico rapada. Por su parte, Maurice Blanchot nos decía en *La escritura del desastre* que el grito –a diferencia del silencio entendido como grito que nadie lo acoge y que cae en descrédito– se equipara a la escritura dado que tiende a exceder a cualquier lenguaje, aunque se deje retomar como efecto de lengua, a la vez súbito (padecido) y paciente, la paciencia del grito, a la vez que permanece por fuera del sentido: en suspenso, desciframente indescifrable (51).

Otro ejemplo de lo visual, se encuentra también en *La casa de los conejos* con la referencia a Poe y a la carta robada: ¿acaso no parece estar todo a la vista y el texto de Alcoba hace visible lo que siempre estuvo visible y, sin embargo, oculto para determinada mirada? ¿Acaso en ese gesto no irrumpe la violencia? Cuando la

narradora se siente incómoda al expresar sus sentimientos, al visibilizarlos (el llanto), también irrumpe una cierta violencia en este aspecto.<sup>7</sup>

El proyecto de escritura de una memoria traumática se vincula al proyecto de reconstruir el pasado tan objetivamente como sea posible, sin llegar al extremo de objetivación llana y lisa en la que se niega que uno está involucrado en esa situación. Así, escribir y reconstruir el pasado traumático es una metáfora, dado que es imposible escribir el trauma mismo, aunque solo sea porque este no puede localizarse como experiencia discreta. Dice Blanchot:

La escritura es violencia: lo que en ella hay de ruptura, rotura, desmembramiento, el desgarrar de lo desgarrado en cada fragmento, singularidad aguda, punta acerada. Y, no obstante, ese combate es debate para la paciencia. La palabra se desgasta, el fragmento se fragmenta, se desagrega (46).

En consonancia con lo que plantea el autor, nos preguntamos por aquello que quedaría por fuera de los recuerdos y que no figura en la narración, el “detrás de escena” del trauma. Se podría pensar en dos cuestiones. Por un lado, los momentos que Alcoba considera pertinente omitir, ya sea porque no encuentra la forma de ponerlo en palabras, porque no recuerda con exactitud ese retazo de vida o, quizás, por tratarse de una experiencia concreta que prefiere no hacer pública. Por otra parte, se puede pensar en el papel que juegan esos artificios y la manipulación evidente que se les da a los hechos traumáticos –al recrearlos– en una experiencia literaria. En tal sentido, *La danza de la araña* de Alcoba 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 solo lo que en realidad pasó, sino también lo que podría haber sucedido. Entonces, ¿hay algo allí que se encuentre negado, velado u oculto?, ¿cuál sería el motivo de esa decisión? Al mismo tiempo, en esta novela se perciben fragmentos que detectan una fuga, un vacío y un silencio que corroe la materia. Una herida que se mantiene desgarrada: “Cuando

---

<sup>7</sup> Tomemos como referencia un posible abordaje político para pensar en que lo sentimental allí está, o debería estar, velado. De este modo, podríamos vincularlo, apoyándonos en Blanchot, con la idea de que la escritura “trae a la superficie algo como un sentido ausente” (33). Es decir, lo que vuelve lo hace bajo la forma de la ausencia: no es que lo ausente vuelve y, al volver, es presente, sino que queda como ausencia.

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 esté 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).

Es entonces que la narradora reacciona, cuando su mente hace un “click” ante ese apagón, comienza a exteriorizar sus sentimientos, a entrelazar sus recuerdos, y sus ojos se empapan en lágrimas. Y llora. Lloro por todo lo que sabe, y lo que aún ignora. Lloro por sentirse vulnerable, desbordada, perdida, porque además sabe que su padre fue liberado pero no vivirá junto a ella: “Estoy a punto de ahogarme. Y siento vergüenza. Me invade la vergüenza infinita al mismo tiempo que me ahogo” (149). Dicha exteriorización de los sentimientos horroriza a la propia protagonista. No comprende qué le ocurre: si es por miedo, si es vergüenza o si es el desastre del pasado que la acecha y aflora en sus recuerdos para fastidiarla: “No entiendo lo que hago. Ya no domino nada” (150). Retomando los postulados de Blanchot, esto es lo que el autor denomina “prosa parlanchina” (13), la vacilación o balbuceo del infante, las lágrimas que no puede contener, aquello que se derrama de la palabra, la entalladura que torna imposible el detalle. Pero la pregunta pertinente en este aspecto sería, ¿cómo sana una herida abierta? La

respuesta es sencilla: olvidando en el sentido verdadero del término, es decir, dejando donde estaba la herida no una cicatriz (porque no puede cicatrizar) sino una venda para protegerla; así será más fácil localizarla, porque se siente.

Es entonces que al intentar restituir el pasado y proyectar la identidad, el yo parece tomar diversas formas y alejarse de los acontecimientos narrados. Una de esas formas es el olvido necesario. En efecto, el olvido se desapega al origen, se aleja volando, se trata de vaciar desde adentro. Es en este sentido en el que dice Blanchot que se produce una grieta al intentar decir cuando ya se ha dicho todo. Se intenta liberar una carga, sanar una herida, se revalida lo que resta sin resto. Por un lado, hay quienes no recuerdan y sufren por el vacío que aparece en el lugar del recuerdo que no alcanza. Hay también quien en lugar de sufrir por el vacío lo sobrevuela, se queda en el lugar de lo que ya no está, se adhiere a eso. Así, surge lo inolvidable siendo una presencia más que una ausencia. En ese lugar, se posiciona la escritura de Alcoba. Un espacio de liberación en el que se incrusta la angustia traumática, de la forma más objetiva posible, a partir de la voz inofensiva de una niña. En este contexto, a lo largo del último volumen de la trilogía se dan una serie de movimientos simbólicos que ocupan un papel revelador en el trabajo de memoria personal e íntima: presencia-ausencia, encierro-libertad, olvido-angustia.

Para organizar estas problemáticas escriturarias simplemente basta reconocer que las lecturas y las escrituras de las cartas (Sotomayor Sáez) son los mecanismos que sortean las distancias y espacios en los que la ausencia deviene presencia. Tanto *El azul de las abejas* como *La danza de la araña* giran en torno a esta cuestión. En la última novela de Alcoba, padre e hija se conectan por estos medios simbólicos, en un idioma que les es común y que necesitan para evitar censuras:

Me llegó una nueva carta de papá [...] Charlar entre los suburbios de París y la cárcel argentina en la que se encuentra papá, la Unidad Nueve de La Plata, es un poco como el tiro al arco [...] el punto preciso del calendario en el que tenemos una cita. Tal día, a tal hora, frente a los casilleros de las cartas, al pie del edificio A. De acuerdo, allí estaré [...] Ya llego, ves. Ya estoy con vos. (15).

Si elegimos esta cita es porque nos sirve para pensar a la escritura como ese espacio en el que se plasma el recuerdo que aflora, como un desplazamiento que los encuentra, un medio simbólico de quiebre ausencia-presencia donde el olvido es un mecanismo necesario para sobrellevar la carga que comporta el trauma. El desastre, señala Blanchot (9), se encuentra al lado del olvido, la retirada inmóvil de aquello que no ha sido trazado –lo inmemorial quizás– tan fugaz, tan necesario para alcanzar otra vez la superficie.

En tal sentido, pensar en el olvido produce una suerte de vértigo. Es por eso que la exaltación del olvido promueve, en la escritura, la apariencia de que no hay un yo que habla, sino que el desastre habla en lugar de ese yo. Es decir, lo ultraja, lo desplaza, aunque sea por olvido o por silencio (Blanchot, 10). En la trilogía de Alcoba se puede advertir este procedimiento como un modo de distanciarse de la experiencia y dar entidad al yo objetivo que narra la escena desde el distanciamiento y el desastre. En el caso de la última novela, la narradora comenta ante la presencia ominosa de un exhibicionista:

–Hay un tipo desde hace rato... creo que nos sigue. Desde la calle Lenin que lo tenemos detrás. Es un tipo raro.  
Me doy vuelta unos instantes –y sí, hay un hombre detrás de nosotras. Apenas tengo tiempo de ver que lleva una chaqueta de cuero oscuro y que tiene bigotes. En la penumbra, me parece que son rojizos y que, justo debajo, sonrío– pero de eso no estoy demasiado segura [...] (81).

Por otra parte, el olvido como presencia-ausencia, como pérdida de patria abandonada, de contacto físico con su progenitor, se hace presente a través de la escritura y los recuerdos que se conectan con el afuera: el aquí y allá de la historia. No obstante, en medio de esa escritura del desastre, ¿qué modo de decir las cosas se aplica? La solución que encuentra la autora a partir de la narración de la niña es evidente: lo que no ha sido dicho, diciéndose de alguna manera. Pero esa forma es particular. En tal sentido, la memoria autoficcional como problemática escrituraria se hace presente a partir de una voz confusa, dolorosa, inquietante y vacilante a lo largo de la trilogía. En *La danza de la araña*, la descripción de las fotografías confusas pareciera describir muy bien este procedimiento del trabajo de memoria como piezas de un rompecabezas que van enlazando los retazos de

infancia y que recorren los inquietantes ecos del trauma, imágenes ausentes que se hacen presentes:

Consigo recuperar el contorno de los anteojos de Mitterrand. La antena desplegada en ángulo agudo, creo. Tal vez, me parece, algunos de los micrófonos plantados en el suelo. Pero hasta los ojos, detrás del armazón oscuro que veo, sin embargo, cada vez mejor a fuerza de examinar la imagen, permanecen invisibles, están perdidos en una espesa niebla (128).

Sobre este aspecto de ausencia-presencia Blanchot afirma que “el desastre significa estar separado de la estrella, indica la caída bajo la necesidad desastrosa [...] El desastre no nos mira, no nos incumbe, es lo ilimitado sin mirada, aquello que no puede medirse en términos de fracaso ni como la pérdida pura y simple” (8). Aunque autores como LaCapra nos adviertan que la doble cara ausencia-presencia genera una confusión, dado que los desplazamientos recrean el afuera desde un centro que oscila el medio real y ficticio en la escritura. Se suele percibir erróneamente el pasado como pura ausencia o aniquilación total, pero siempre hay restos, vestigios de unidad, fragmentos dispersos que congregan el afuera, aunque solo sea como presencia que ronda o pequeños retornos sintomáticos.<sup>8</sup>

En efecto, en el caso de la escritura de Alcoba, creemos que la ausencia se encarna en la narración, quizá sea inevitable reconocerla como pérdida, pero particularmente son las cartas las que logran sortear el territorio e imaginar un aquí y ahora. No obstante, lo que sí consideramos que se pierde en ese trayecto es la inocencia. Como se ha dicho, en la última novela de Alcoba el velo de la infancia es sepultado por los cambios propios de la madurez. Una ruptura en el nivel simbólico de la niña, ya adolescente, que tiene un gran impacto en la memoria inofensiva de la narradora.

Ya no es Laura de *La casa de los conejos*, tampoco se trata de la narradora de *El azul de las abejas*, sino que es la adolescente de *La danza de la araña* a la que le crecen los senos, la que evoca la menstruación, la que sufre en el tránsito a la

---

<sup>8</sup>LaCapra indica que ausencia-presencia no se trata de un par de oposición binaria, pues lo opuesto de la ausencia es la presencia, y lo opuesto a la pérdida es la ganancia. A menudo se correlaciona la presencia con la ganancia, y así el par presencia-ganancia se opondría al par ausencia-pérdida en una configuración binaria más amplia.



adaptación al nuevo lugar en una nueva lengua y logra dar el último grito contándolo todo y liberando, a través de la escritura, de la cárcel a su padre:

El lunes, al volver del colegio, recibí una nueva carta de papá. Una carta que tuve que leer seis o siete veces, por lo que me costó creer lo que había escrito en las últimas líneas. Todavía veo esas palabras tan extrañas: *es posible que obtenga una libertad condicional, hay motivos para esperarlo*. Después papá agrego esta frase que también leí y releí muchas veces: *rezá por mí* (128-129).

Una “memoria del desastre” que es inofensiva y disruptiva. En tal sentido, semejante narración es reduccionista por necesidad, fundamentándose en un reconocimiento erróneo y que no está lejos del mito, es decir, como un intento de inferir una estructura de un suceso que lo pone en un acto performativamente: la estructura de la culpa, del olvido, de la ausencia simbólica. Sin embargo, el problema de la ausencia que plantea Blanchot parece excluir notoriamente los acontecimientos y las imágenes abstractas, vaciadas, incorpóreas.<sup>9</sup>

Escribir, por lo tanto, es traer a la superficie algo como un sentido ausente. En este aspecto, leemos a partir de una mirada blanchotiana que, en la escritura autoficcional de Alcoba, la ausencia y la angustia que acarrearán los hechos traumáticos solo pueden elaborarse en el sentido de aprender a convivir con ellos, exteriorizarlos, armar algo con ellos para intentar, al menos, cerrar una herida que no sana, que por más que se suture no cicatriza.

De este modo, el trabajo de memoria logra incursionar en la búsqueda por una verdad confusa y vacilante. Se indaga para enlazar las piezas de la memoria, en este caso particular a través de la escritura, que le permitirán a Alcoba conformar su propia identidad por medio de una narradora que podemos conectar con su experiencia personal pero que sabemos que si bien se recuerda un poco lo

---

<sup>9</sup>Lo que plantea el autor es que lo no-concerniente, en el sentido de que el yo y el otro no pueden estar juntos físicamente ni reunirse en un mismo tiempo, es ante todo “el otro para mí después yo como otro distinto de mí” (26). Es decir, aquello que en mí, no coincide conmigo. Al otro no puedo acogerlo, ni siquiera mediante la aceptación infinita, solo la escritura del desastre le dará la bienvenida.

que ella misma decía, el proceso se completa imaginativamente con artificios (Menestrina).<sup>10</sup>

A lo largo del relato de la narradora en *La danza de la araña* hay vestigios de unidad, vacíos del decir y lo esencial: la escritura de las cartas. Se presentan citas dispersas a lo largo de la novela, fragmentos de escritura que enlazan las piezas de la memoria y convocan el afuera, el pasado, el desastre: “Tiene la impresión de que leo mucho menos que cuando estaba en Blanc-Mesnil. Me lo dijo a principios del mes de diciembre. ¿Qué lees ahora? En las cartas ya no me hablás de tus lecturas, como antes ¿por qué?” (69).

No obstante, las escrituras epistolares, esos fragmentos que conectan a ambos, son en sí un proceso complejo para la narradora: lecturas en francés, transcripción de cita seleccionada en el cuaderno de notas, traducción al español, escritura de la carta con la incorporación de la cita. “Pero para decirle todo eso simplemente hubiera tenido que copiarle el fragmento tal como quedó grabado en mi memoria –exactamente como mi profesor de francés lo escribió en el pizarrón y tal como yo lo transcribí” (71).<sup>11</sup>

Si bien en su memoria emergen otros recuerdos involuntarios y ajenos, la narradora tan solo encuentra en ellos confusión y prefiere evadirlos prontamente. En cambio, se detiene en aquellos que son tan necesarios olvidar, cerrar, intentar sanar dado que son borrosos, dispersos, y convocan su pasado con el español, idioma del que blasfema a lo largo de los tres libros. Un ejemplo es cuando recuerda a su bisabuela leer la Biblia y rezar. No retiene la plegaria completa en español sino “pequeñísimas cosas santas” (133). Entonces, ella comienza a conectar esos fragmentos, primero en español, para intentar pronunciarlos luego en francés.<sup>12</sup>

---

<sup>10</sup>Se trata de una memoria particular en su escritura. No se conforma solo su identidad sino que 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.

<sup>11</sup> Otro aspecto interesante para abordar las cartas es el tema del cambio de lengua (español-francés), oscilaciones entre ambas y el aprendizaje lingüístico de la lengua francesa. Estos aspectos ya han sido abordados –en referencia a la novela *El azul de las abejas*– en nuestro artículo: “La restitución del pasado: memoria autoficcional en *El azul de las abejas* de Laura Alcoba”.

<sup>12</sup> Otro aspecto a tener en cuenta en esta novela, aunque se pueda ver de forma más evidente en *El azul de las abejas*, es el aprendizaje de las lenguas. El aprendizaje de la lengua francesa y la alemana son los cambios que Laura experimenta durante el exilio y además las problemáticas escriturarias

Algo de eso puedo rescatar. Son fragmentos minúsculos, pero los recojo lo mismo. Todo sirve [...] con esas miguitas sagradas hago una especie de *patchwork*. Porque *tuve sed, y me diste de beber; fui forastero y me recibiste*, no hay motivo para que ello no vaya junto, todo es santo ahí, son palabras que hablan de nosotros y del mundo. Entonces sigo haciendo bricolaje (133).

En efecto, es una escritura de la infinita postergación.<sup>13</sup> Nos referimos a la escritura que soporta, que conmueve, que impacta a simple vista narrando lo sórdido, lo cruento, lo borroso, lo siniestro y lo infame del trauma desde una óptica inofensiva. Un ejemplo de ello, un poco distinto a los anteriores, es el momento de la novela en el que se describe la enfermedad de Amalia, esclerosis en placas, desde sus primeros indicios durante “la ceremonia del mate”: “la mano que sostenía la calabaza se agitó tanto que el recipiente describió entre las dos una danza nerviosa y vacilante” (91). Piel foja, moretones, bultos extraños y deformes.

La narradora sabe que es algo grave, que se trata de una rara enfermedad, pero no entiende en qué consiste, ni por qué Amalia está enferma. Incluso, desde la mirada inocente, le pregunta: “¿cómo te la pescaste?” (114). En tal sentido, la niña se preocupa por Amalia, reflexiona sobre la enfermedad y llega a compararla con una gran marea “Amalia está amenazada por una extraña marea” (116), y que con cada crisis la enfermedad gana terreno en el cuerpo: “poco a poco el mar sube y la cubre cada vez más. Pero las tierras que invaden ese mar quedan inundadas para siempre. El cuerpo que ya no le pertenece del todo, un día ya no le pertenecerá en absoluto” (116). Entonces, en la reflexión inocente que hace la niña, recuerda el cuento de la araña que estaba en la jaula y la compara con Amalia, dado que ella está presa en su cuerpo, al igual que la araña, excepto que nadie puede abrir la puerta de su jaula.

---

a lo largo de la narración. Si el francés habilitaba a la narradora para poder expresar lo que en castellano debía callar, el alemán es la lengua secreta que ella sola puede codificar, su jardín secreto, un espacio donde puede pensar, escribir el desastre y huir de todo aquello que le hace mal.

<sup>13</sup>Aquí se hace referencia a la postergación del grito que comienza en *La casa de los conejos* y reaparece en *La danza de la araña* con la mirada ingenua de la niña ante la aparición del exhibicionista. Esa violencia visual tiene por resultado un eco final en otro grito desgarrador en esta última obra.

## **Vacilación, imaginación y olvido: problemáticas escriturarias en la novela**

La escritura del desastre y los mecanismos que permiten dar cuenta de los movimientos en la narración son esenciales para la conformación de la identidad. Esos rasgos que, desde la óptica de Blanchot, se revelan aún más importantes si pensamos en las problemáticas escriturarias que se plasman en el relato para narrar los ecos inquietantes del trauma: la vacilación, la imaginación, el silencio, el olvido, los modos de representar la violencia o el trabajo de pesquisa son tan solo algunos de los procedimientos que delimitan las fronteras y permiten al lector reconocer que está frente a una autoficción (Alberca).

Los datos biográficos relevados en las distintas entrevistas a Alcoba (Menestrina), los hechos narrados y el trabajo de indagación que la propia autora realiza para plasmarlo en la escritura dan debida cuenta de una reconstrucción identitaria compleja. En tal medida, la óptica de Blanchot –lo que resta sin resto, lo que se dice cuando se ha dicho todo– nos sirve para pensar en el trabajo de memoria que se hace en esta novela y la restitución del pasado en la escritura a partir de rasgos concretos que resultan pertinentes para señalar los límites, la alternancia de datos reales y ficticios, las ambigüedades, vaguedades y contradicciones que provocan.

Si Blanchot afirma que el grito se equipara a la escritura dado que tiende a exceder a cualquier lenguaje, podemos asegurar que se produce un desfallecimiento de la escritura en la trilogía de Alcoba dado que, por ejemplo, en la novela *La danza de la araña* advertimos que se sacrifica el yo empírico para preservar un yo trascendental o formal, es decir, aniquilarse para salvar su alma. En efecto, Alcoba a través de diversos mecanismos escriturarios y la alternancia de las voces en la escritura –presente en *La casa de los conejos*– logra plasmar los hechos tan objetivamente como le sea posible a partir de una narradora reconociéndose así un proceso que el autor de *La escritura del desastre* entiende como el silencio inmemorial del desastre hizo que sin el yo, se perdiese “en la otra noche” y que en consonancia con *La danza de la araña*, que cierra este proyecto de escritura autoficcional, se pueda leer como un último grito para liberarse del pasado traumático que acecha sin lograr por ello cicatrizar la herida.

Por lo expuesto anteriormente, señalamos que en la narración de la trilogía se utilizan diferentes procedimientos de escritura que vienen a problematizar la idea de género que se tiene sobre la obra de Alcoba para pensar el trabajo de memoria que se realiza y de qué manera se instala o se restituye el pasado en la narración. En tal sentido, estos procedimientos ocupan el papel de ventana abierta hacia el pasado cuyo objetivo es borrar los límites que pudieran derogar la probabilidad de diluir una experiencia de vida en una experiencia literaria.

La vacilación en el discurso de la narradora y la mirada detallista como cámara fotográfica nos permiten, desde el principio de *La casa de los conejos*, reconocer los rasgos identitarios a través de la escritura y a partir de los materiales autobiográficos –revelados en los paratextos de las tres obras y en la voz adulta– que son de vital importancia en la ficción. En las primeras páginas de *La danza de la araña*, la narradora explicita que en su esfuerzo por recordar hay una “memoria impedida”, en términos de Ricoeur (*La lectura*). Pero antes de avanzar con la novela es necesario hacer una digresión y detenernos en este término. En *La memoria, la historia y el olvido*, Ricoeur dedica largas páginas para dar tratamiento a los usos y abusos, heridas y desgarros de la memoria. Su análisis distingue: a) un Nivel patológico-terapéutico: la “memoria impedida”, según la perspectiva del psicoanálisis; b) un Nivel práctico: la “memoria manipulada”, según la perspectiva de la crítica de las ideologías; c) un Nivel ético-político: la “memoria obligada”, según un punto de vista normativo acerca del problema del deber de memoria aunque también es aplicada al olvido.

Si bien Ricoeur se limita a analizar la memoria colectiva, la categoría de “memoria impedida” resulta interesante para nuestro análisis, dado que el propio autor la vincula –y la diferencia a la vez– con la memoria “herida” y “enferma”. Incluso aborda la memoria personal como un intercambio de significados mediado por el trabajo del duelo y del recuerdo. Además, señala sobre el vínculo con el olvido, desde una perspectiva psicoanalítica, que la memoria impedida se trataría preliminarmente de una “memoria olvidadiza”. Es en este intercambio, quizás, que podemos avanzar al confirmar que el objetivo de la escritura de Alcoba es restituir el pasado para sacar a flote los recuerdos aunque estos son confusos con

demasiados 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). Nos preguntamos, también, por el vínculo entre las categorías trabajadas en este escrito: “memoria impedida” de Ricoeur y “olvido necesario” de Jelin, ¿se diferencian en algún punto o acaso estamos en presencia de términos equivalentes?

En segundo plano, la imaginación es un procedimiento propio de las autoficciones. No se dice necesariamente la verdad, tampoco se miente, sino 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 óptica fotográfica, mira el paisaje sin dificultad. Sus ojos abiertos indican que esa cámara está encendida completamente pero cuando sus ojos se cierran comienzan a percibir las imágenes de forma distinta:

Cuando 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 [...] La noche no tiene nunca la última palabra. Visto desde nuestro noveno piso, cada día hay un momento en que el paisaje se desdibuja (87).

En tercer lugar, el modo de plasmar los hechos y la utilización de los materiales autobiográficos que permiten dar cuenta de estos rasgos en la ficción.<sup>14</sup> Un claro ejemplo aquí, además del intercambio epistolar y las lecturas compartidas con su padre, es la indagación de términos en francés en el diccionario. Su fiel compañero de desplazamientos: el tan evocado *Petite Robert*, “Robertito” como lo llama la narradora en *El azul de las abejas*. En ese diccionario, la narradora investiga sobre el término *Germaniste* en su aprendizaje del alemán como lengua que le permite huir del desastre. Incluso, ella misma se autodefine germanista como estudiante de alemán.

---

<sup>14</sup>Desde la visita en 2003 a Chicha Mariani para despejar algunos interrogantes, evocada como dato real en el preludio de *La casa de los conejos* (2008) así como también en diversas entrevistas, las fotografías, las cartas, las lecturas, los testimonios o relatos orales, la búsqueda por internet –desde la voz del presente por la preocupación al recuperar los hechos– y otros documentos presentes permiten evidenciar esos procedimientos en la escritura.

Podemos observar en esta novela que, por medio de la escritura, la narradora reconoce a su padre, pero este encuentro simbólico es narrado en forma objetiva y distante. Ese sujeto con el que numerosas cartas se ha enviado pero que tantos años ha estado ausente físicamente. La narradora sabe que su padre ya no pasará las tardes junto a ella a pesar del reencuentro, y no le queda más que su letra redonda y perfecta:

Es raro ver a papá después de tanto tiempo. No sé decir si él ha cambiado. En realidad, tengo la impresión de verlo por primera vez. Está ahí, delante de mí. Sé que es él, y sin embargo no lo reconozco del todo. Como ocurre a veces, en los sueños –es papá, pero al mismo tiempo parece ser otra persona. Su letra pequeña y redonda, la forma de las palabras que durante todo este tiempo ha trazado sobre cientos de hojas de papel, me resultan más familiares, creo, que su cara (154).

### **Reflexiones finales**

En el tercer volumen de la trilogía es posible pensar el desastre desde la óptica de Blanchot, a partir de dos problemáticas escriturarias. Por un lado, la proyección de la identidad se orienta al giro del yo y el encuentro con el otro a partir de una serie de pares dicotómicos que son el modo simbólico de sortear las distancias, convocar las experiencias y sustentar el desarrollo de la narración, cuyo objetivo final sería concebir la escritura autoficcional del desastre como su única identidad. Por otra parte, la segunda problemática encuentra su fundamento en otros mecanismos escriturarios que son plasmados en la escritura y permiten borrar contornos entre lo real y lo ficticio, provocar vacilación constante en el lector, remarcar los procedimientos de imaginación al restituir el pasado o entender el “olvido necesario” a partir de la manera particular en que son narrados los hechos como un modo de liberación. En ambos casos, se puede pensar a la escritura como herida que no cicatriza y cuyo papel principal es servir de ventana abierta hacia el pasado.

En cuanto a la primera problemática, se evidencia una objetivación del yo y un desfallecimiento de la escritura cuando afloran los retazos de infancia como recuerdos imprecisos y discontinuos. En efecto, en este aspecto tomamos la mirada de Blanchot dado que en la novela *La danza de la araña* podemos afirmar que se sacrifica el yo empírico para preservar un yo trascendental o formal, es

decir, “aniquilarse para salvar su alma” diría el autor. Por esto, el silencio inmemorial del desastre hizo que sin el yo se desdibujen los límites. Un espacio que oscurece y que es vacío, que oprime, que es disperso, troceado, ajeno, y que lo separa de su relación con lo otro, con la ausencia física. La narradora logra sortear la distancia que la separa de su padre, si bien es esa misma distancia la que separa y conecta el tiempo del horror con la temporalidad del trauma. La escritura autoficcional del desastre vehiculiza la construcción de la propia identidad a través de la restitución del pasado, que apela a complementar las propias palabras con los artificios de la imaginación. Un claro ejemplo es la dicotomía presencia-ausencia arriba analizada.

Se narra en la novela de Alcoba un encuentro simbólico entre padre e hija por medio de fragmentos de escrituras epistolares y numerosas lecturas. Ese reencuentro entre ambos convoca el desastre. En tal sentido, esos papeles amarillentos de cartas transcriptas y dispersas son el vehículo que permite la restitución del pasado traumático en la escritura y señalan, a su vez, la aparición de lo ausente, el resto sin resto.

Sostenemos, además, que el “olvido necesario” no constituye un acto involuntario sino un procedimiento escriturario que permite sacar a flote los recuerdos que transitan en los escabrosos rincones del pasado. Basta recordar el preludeo de *La casa de los conejos*, en el que ella misma cuenta que va a narrar los hechos bajo la perspectiva o a la altura de la niña que fue “por ver si consigo, al cabo de una vez, olvidar un poco” (12). Son las dificultades las que tienen que constituir su sentido y armar su narrativa. Las situaciones donde la represión y la disociación actúan como mecanismos psíquicos que provocan interrupciones y huecos traumáticos en la escritura. De una forma más evidente, *La casa de los conejos* narra los hechos a dos voces a partir de recuerdos discontinuos. De una forma menos evidente, *La danza de la araña* reproduce ese procedimiento y cierra el ciclo del proyecto de Alcoba en el que la autora configura su propia identidad.

En esta proyección de la identidad, el silencio, la imaginación, la vacilación y el olvido como procedimientos autofccionales juegan un papel fundamental ya que habilitan la recuperación del pasado reciente en la escritura. Esta es nuestra



segunda problemática. Además, sabemos que toda narrativa del pasado implica una selección, dado que la memoria misma es selectiva por naturaleza. La memoria total es imposible. Por tal motivo, Jelin destaca que no hay un único tipo de olvido, sino que hay una multiplicidad de situaciones en las cuales se generan olvidos y silencios en sus diversos sentidos y “usos”. A pesar de eso, el tipo de olvido que subyace particularmente aquí es el olvido “necesario” (29).

En esta memoria traumática hay una búsqueda por el 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 (89), “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”. 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 llena de roperos de la historia de cadáveres, dice Robin, esperando abrirlos y encontrarlos sin poderlos reconocer.

De este modo, concluimos que en *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 este aspecto, Blanchot en su discurso sobre el desastre indicaría que el olvido es una práctica, una práctica de escritura, que profetiza porque se cumple al renunciar a todo: anunciar y restituir el pasado, entonces, es renunciar a una experiencia de vida para trasladarla a una experiencia literaria. En efecto, enmarcar la obra 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.

## Bibliografía

Agamben, George. *Lo que resta de Auschwitz*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2019 [1998].

Alberca, Manuel. *El pacto ambiguo*. Buenos Aires: Ariel, 2007.

Alcoba, Laura. *La casa de los conejos*. Buenos Aires: Edhasa, 2008.

----. *El azul de las abejas*. Buenos Aires: Edhasa, 2014.

----. *La danza de la araña*. Buenos Aires: Edhasa, 2018.

Amícola, José. *Autobiografía como autofiguración. Estrategias discursivas del Yo y cuestiones de género*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora. CINING, 2007.

Arfuch, Leonor. *El espacio biográfico*. Buenos Aires: FCE, 2002.

----. *Memoria y autobiografía*. Buenos Aires: FCE, 2013.

----. *La vida narrada: memoria, subjetividad y política*. Córdoba: Eduvim, 2018.

Audiovideoteca de escritores [Audiovideoteca]. “Laura Alcoba-Audiovideoteca de escritores” [archivo de video]. Youtube. 28/10/2015. En línea: [https://www.youtube.com/watch?v=zjItgjkxufw&ab\\_channel=audiovideoteca](https://www.youtube.com/watch?v=zjItgjkxufw&ab_channel=audiovideoteca)  
Fecha de acceso: 18/03/2020.

Barthes, Roland. *El grado cero de la escritura, seguido de Otros ensayos críticos*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1998.

Basile, Teresa. *Infancias: la narrativa argentina de HIJOS*. Córdoba: Eduvim, 2019.

Basile, Teresa, y Miriam Chiani (Compiladoras). *Voces de la violencia: avatares del testimonio en el Cono Sur*. La Plata: EDULP, 2020.

Blanco, Sergio. *Autoficción: una ingeniería del yo*. Madrid: Punto de vista Editores, 2019.

Blanchot, Maurice. *La escritura del desastre*. Madrid: Trotta, 2015 [1980].

Catelli, Nora. *El espacio autobiográfico*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 2007 [1991].

Darrieussecq, Marie. “L'autofiction, un genre, pas sérieux”. *Poétique*. 107 (1996): 369-380.

Diaconu, Diana. “La autoficción: simulacro de teoría o desfiguraciones de un género”. *La Palabra*. 30 (2017): 35-52.

Doubrovsky, Serge. *Fils*. Paris: Éditions Galilée, Gallimard, 1977.

Forné, Anna. “La memoria insatisfecha en *La casa de los conejos* de Laura Alcoba”. *El hilo de la fábula*. 10 (2010): 65-74.

Gasparini, Philippe. *L'autofiction*. Paris: Seuil, 2008.

Genschow, Karen. “Sujetos culturales en disputa en *Manèges/La casa de los conejos* de Laura Alcoba”. *Sociocriticism* XXXII. 2 (2017): 151-188.

Giordano, Alberto. *El giro autobiográfico de la literatura argentina actual*. Buenos Aires: Mansalva, 2008.

Gusdorf, George. “Condiciones y límites de la autobiografía”. *La autobiografía y sus problemas teóricos*. Barcelona: Suplementos Anthropos. 29 (1991): 25-32.

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.

Jeanelle, Jean-Louis et Catherine Viollet (Dir.) *Genèse et autofiction*. Belgique: Bruylant-Academia. 26 (2007).

Jelin, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI, 2001.

Kamenszain, Tamara. *Una intimidad inofensiva: los que escriben con lo que hay*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2016.

LaCapra, Dominick. *Escribir la historia, escribir el trauma*. Buenos Aires: Nueva visión, 2005.

Lejeune, Philippe. *Le pacte autobiographique*. France: Éditions du Seuil, 1996 [1975].

Menestrina, Enzo. “La experiencia del exilio determina y deja una huella para siempre: entrevista a la escritora Laura Alcoba”. *Anclajes* XXIV. 2 (2020): 63-78.

----. “La restitución del pasado: memoria autoficcional en *El azul de las abejas* de Laura Alcoba”. *Anclajes* XXV. 1 (2021): 151-166.

Miroux, Jean-Philippe. *Las escrituras del yo*. Buenos Aires: Nueva visión, 2005.

Ragazzi, Bruno. “Autoficción y trabajo de la memoria en *La casa de los conejos* de Laura Alcoba”. *Orbis Tertius* 17. 19 (2013): 126-134.

Ricoeur, Paul. *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 1999.

----. *La memoria, la historia, el olvido*. México: FCE, 2000.

Robin, Régine. *La memoria saturada*. Buenos Aires: Waldhuter editores, 2012.

Robles, Raquel. *Pequeños combatientes*. Buenos Aires: Alfaguara, 2007.

Sarlo, Beatriz. *Tiempo pasado*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2012 [2005].

Sotomayor Sáez, María Victoria. "El género epistolar". *CLIJ*.109 (1998) 7-19.

VV.AA. *La autobiografía y sus problemas teóricos*. Barcelona: Anthropos, 1991.