

Estampas de la revolución y representaciones de la violencia en la literatura argentina reciente: el caso de Laura Alcoba

Enzo Matías Menestrina
Universidad Nacional de La Plata

En el presente trabajo me propongo analizar las diversas representaciones de la violencia en la narrativa de Laura Alcoba. Obras que se encuentran enmarcadas en un proyecto de escritura híbrido sobre su vida y experiencia. Se trata de *Los pasajeros del Anna C.* (2012) y la trilogía autoficcional conformada por *La casa de los conejos* (2008), *El azul de las abejas* (2014) y *La danza de la araña* (2018). Novelas que no solo incluyen los límites de una memoria individual sino también transitan los intrincados senderos de la memoria colectiva. En este marco, me pregunto: ¿cuáles son las diversas formas de plasmar el pasado en la escritura?, ¿a qué tipo de violencia apunta cada una de sus obras?, ¿es posible distanciarse de los hechos y hacer una crítica tomando determinada posición?

En tal sentido, 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.* (2012). Por ello, considero adecuado distinguir dos pilares fundamentales sobre la representación de la violencia en su escritura.

Por un lado, la novela *Los pasajeros del Anna C.* (2012) responde a los movimientos revolucionarios que apuntan ante todo a una concepción performativa y a una voluntad emancipatoria. Es en ese bifurcado recorrido que surgen mis primeros interrogantes: ¿De qué manera logra plasmar la vivencia de sus padres en la escritura?, ¿cómo es el trabajo de memoria que realiza en esta novela y qué perspectiva tiene respecto de esa voluntad emancipatoria?

Por otro lado, en la trilogía se encuentra presente la violencia del terrorismo de Estado en sus diversas formas ¿cuál es la peculiaridad? Laura Alcoba toma una determinada posición en su escritura –al igual que Raquel Robles en *Pequeños combatientes* (2007)– para distanciarse y realizar una crítica a la violencia de la izquierda armada. De hecho, como se observa a lo largo del trabajo, serán los militantes mismos quienes la agreden.

La violencia revolucionaria: el caso de *Los pasajeros del Anna C.* (2012)

En ambos casos, tanto en *Los pasajeros del Anna C.* como en la trilogía, el tono de las novelas mantiene la tensión ambigua entre el cuestionamiento y el homenaje: ¿Se puede contar a la vez el fracaso de la experiencia revolucionaria sin impugnar el deseo

de cambio? ¿Se puede recuperar el valor de la entrega vital como lo máspreciado que cualquier ser humano puede arriesgar y a la vez revelar los silencios, los no dichos, los procesos vergonzantes de las prácticas revolucionarias?

Las novelas de Laura Alcoba parecen remontar este mismo hilo retrospectivo de la memoria: puesto que *La casa de los conejos* (2008) narra la situación de clandestinidad en los momentos previos y posteriores al golpe de Estado (violencia del terrorismo); mientras que *Los pasajeros del Anna C.* (2012) se remonta a los ocho años previos en que un grupo de jóvenes militantes entre los que se encuentran los padres de la narradora emprenden un curioso periplo hacia Cuba para entrenarse y sumarse a la Revolución (violencia revolucionaria). Entonces, ¿en qué medida Alcoba apunta a ambos tipos de violencia?

Si bien la condición de militantes de los personajes está presente en ambas novelas, se cumple la misma cronología inversa de los testimonios y de otras ficciones: se comienza a narrar el momento de la clandestinidad o la represión para luego remontarse a los años del fervor revolucionario. En tal sentido, la narrativa de Alcoba toma cierta distancia y posición con respecto a la voluntad emancipatoria de esos años fervorosos.

En consonancia con los postulados de Ricoeur (1999), esta última novela de 2012 se hace cargo de recuperar los olvidos y silencios autoimpuestos por la lógica secreta de la militancia revolucionaria, las ilusiones perdidas y los desencuentros producidos por una idealidad que formateaba con violencia la disciplina de los futuros guerrilleros. La narradora de *Los pasajeros del Anna C.* tematiza en la introducción todas las gamas posibles de lo no dicho:

¿Sobre qué voy a escribir?/ Sin duda, tanto sobre aquello que sé como sobre aquello que aún se me resiste. Sin duda, tanto sobre aquello que ellos pudieron formular, como sobre algunos de sus silencios. La afición por el secreto que cultivó toda una generación de revolucionarios: he aquí la primera valla a que me enfrento. Discreción y clandestinidad. Maestría en el arte de borrar las pistas. En toda circunstancia, ocultamiento, impostura y apariencias falsas. Podría decirse que lo lograron, sí. A fin de cuentas, los recuerdos de unos y otros parecen haberse perdido casi tanto como ellos hubieran querido. Pero yo también sé algo de este juego de claves y de máscaras; y puedo intentar rencontrar esta historia durante tanto tiempo, escondida y muda. (Alcoba 2012: 14).

Pero los silencios y olvidos se hacen presentes mucho tiempo después para esa narradora que pertenece a una generación de hijos. En tal sentido, esa voz intenta restituir el pasado y encastrar las piezas de la memoria de sus padres para construir su

identidad. Las causas particulares de su nacimiento son los motores que impulsan la búsqueda de la verdad. En efecto, nace en ese tour revolucionario y vuelve a la Argentina, siendo apenas una beba, en el viejo barco que zarpa desde Génova junto a sus padres y otros siete jóvenes, de los cuales cinco murieron en circunstancias violentas: "Cinco sobre nueve: la muerte salió ganando, digamos, a menos que se me cuente también a mí entre ellos" (Alcoba 2012: 15-16). Ella no se incluye en el conteo, ¿acaso no forma parte del grupo?, ¿quiere ejercer cierta distancia crítica?

En *Los pasajeros del Anna C.* no está destacada la enunciación ficcional, sino que desde el comienzo se subraya el trabajo de reconstrucción a partir de la fragilidad del recuerdo, de una historia también secreta, con nombres falsos y olvidados. La introducción sella la escena del legado de recuerdos a la escritora que no aparece prácticamente en primera, sino en tercera persona como esa beba gestada inesperadamente y sin nombre cierto: "Soledad no había cumplido aún veinte años pero ya había sido madre... de Laura Sentís Melendo o de Laura Rosenfeld. O acaso de Laura Moreau. O Moreaux. ¿O Laura Godoy? ¿Así se llamaba su hija? Mi madre, hoy, ya no puede recordarlo" (Alcoba 2012: 12)

En efecto, en *Los pasajeros del Anna C.* se ensayan distintas focalizaciones de la distancia, de esta manera se desmonta lo no dicho y se exponen los sobreentendidos generacionales, explicitando la creencia de lo que implicaba ser revolucionario. A poco de llegar a Cuba, el líder del grupo argentino apodado "el Loco" es severamente castigado porque en vez de llevar integrantes expertos eran todos muy jóvenes y principiantes en el manejo de las armas, explosivos y ejercicios de entrenamiento. Ninguno se atreve a defenderlo ni a contradecir al jefe cubano, entonces aparece el silencio vergonzante por acatar con obediencia ciega una orden injusta:

Recordaba aquellos sollozos del Loco al otro lado de la puerta, y a ella misma le daban ganas de llorar. Sentía vergüenza de haberse callado, de no haber abierto ni una sola vez la boca. ¿Qué revolución podían hacer ellos tan sumisos, tan obsecuentes? ¿No habrían debido mostrarse solidarios? ¿Preocuparse al menos por la suerte que había de correr el Loco después del arresto? (79).

En el final de *Los pasajeros del Anna C.* aparecen, como epitafio y homenaje, los nombres verdaderos de los militantes protagonistas de la peripecia narrada con el dato preciso de la fecha y circunstancia de asesinato o desaparición, en todos los casos, muertes perpetradas por la violencia de Estado.

La trilogía autoficcional: hacia una violencia del terrorismo de Estado

Durante las últimas décadas, el campo latinoamericano de estudios sobre la memoria y, específicamente, referido al proceso de violencia y radicalización política sobre los años sesenta y setenta, ha sido un terreno sólido en el que surgieron tensiones, convergencias, divergencias o disputas en torno a la construcción de los sentidos sobre lo ocurrido y la preocupación por recuperar la identidad a partir de diferentes modos o estrategias de narrar el pasado. En efecto, hay una emergencia por recuperar la voz de los desaparecidos e intentar restaurar las corporalidades de aquellos/as que no están físicamente pero que su ausencia tiene un peso inexorable e irreparable.

Esta perspectiva se complejiza aún más cuando pensamos en los hijos que escriben en el presente narrativas que abordan, al mismo tiempo, la memoria íntima y colectiva. Desde una perspectiva genérica, la obra de Alcoba puede enmarcarse en la narrativa o literatura de H.I.J.O.S. Los postulados de Teresa Basile en *Infancias* (2019) son la muestra cabal para comprender estos espacios complejos de escritura de hijos. Asimismo, se trata de narrativas que explotan, vía la clave autoficcional, la tensión entre los límites de la ficción y el testimonio. Entre los estudios recientes el volumen *La vida narrada* (2019) de Leonor Arfuch y los estudios 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.

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 emergencia de construir su propia identidad. Así, después del año dos mil se han escrito numerosas novelas que exploran la última dictadura militar argentina desde la perspectiva de la segunda generación: los hijos de militantes de izquierda, víctimas del terror estatal. Entre ellas, 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), narra la experiencia de la vida clandestina y el trauma de la pérdida familiar resultante del exilio forzado. En tal sentido, a partir de un proyecto de escritura híbrido –como lo es la autoficción– la autora logra restituir en la escritura algunas imágenes borrosas, discontinuas e inconclusas del pasado para intentar “olvidar un poco” (Alcoba 2008: 8) aquellos retazos de “locura argentina” (9).

He decidido analizar en este trabajo *La casa de los conejos* (2008) y *La danza de la araña* (2018) de Laura Alcoba, es decir, el primer y el tercer volumen de la trilogía sobre cuestiones vinculadas a la violencia y al olvido para dar cuenta de una apertura y un cierre de la narración que, asimismo, permite construir ese edificio particular de la memoria en su escritura. Este trabajo tiene el propósito de enlazar –y distinguir– las diversas voces y representaciones de la violencia que acecharon fuertemente y que

hoy en día pueden pensarse como una “ventana abierta ante el tiempo” (LaCapra 2005: 22), una esquirla del pasado, una herida que no cicatriza. En efecto, en esta trilogía, desde la óptica de una niña, Alcoba logra tejer una red peculiar de la memoria cuyo propósito es conectar los retazos de infancia y (re)construir una identidad fragmentada.

Ya se ha dicho muchas veces que la particularidad en las obras de esta autora se encuentra vinculada con cuestiones de la lengua, el exilio y una decisión por parte de la editorial Edhasa en su traducción. En tal sentido, Laura Alcoba reinstaló en su escritura aquellos años de dolor y violencia experimentados durante el último golpe de dictadura en 1976 cuando apenas era una niña. Por tal motivo, quiero demostrar que en estos años de vivencia el factor principal de las obras es la violencia en sus diversas formas. En el caso del primer volumen de esta trilogía autoficcional, *La casa de los conejos* (2008) se presentan los recuerdos de una violencia evidente propia del contexto y en *La danza de la araña* (2018), el tercer volumen, la narradora Laura, ya en etapa de pubertad, nos relata los acontecimientos que prefirió callar durante mucho tiempo sobre una violencia implícita, es decir, mental y experimentada. Resulta interesante detenerse en las siguientes cuestiones que son de suma importancia para la construcción de la memoria autoficcional: ¿cuáles son las soluciones escriturarias que encuentra la autora para expresar o plasmar por escrito los hechos?, ¿cómo los restaura a partir de la memoria?, ¿qué logra en la escritura a través de esa plasmación?, ¿es posible recordar para poder olvidar? Con respecto a estas cuestiones, pienso a la narración como un espacio a través del cual la memoria logra olvidar, o al menos desdibujar un poco, los profundos y tristes recuerdos. Por esto, adhiero a las categorías “memoria impedida” (Ricoeur, 2004) y “olvido necesario” (Jelin, 2001).

Para una crítica de la violencia: del silencio al olvido

Siguiendo a Forné (2010), la *memoria insatisfecha* en la obra de Alcoba implica un proceso de duelo que se vuelve reparador o liberador. En consonancia, Ricoeur plantea al respecto que este proceso sugiere una cadena lógica: recordar para escribir, escribir para olvidar, olvidar para sanar (Ricoeur 1999: 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 violencia, en particular los físicos y los más evidentes. En tal sentido, la autora decide plasmar los hechos a partir de la autoficción, y así logra instaurar mecanismos escriturarios, tales como el miedo y el silencio, ante la experiencia traumática de una violencia atroz.

Estas estrategias establecen una tensión que complementa la organización temporal sobre la que se erige el relato. Asimismo, Jelin sostenía que “ubicar temporalmente a la memoria significa hacer referencia al ‘espacio de la experiencia’ en el presente” (Jelin 2001: 13). Por ejemplo, en *La casa de los conejos* (2008), a partir la violencia

naturalizada en el discurso de la niña se ve reflejada en esa otra voz que dice "Yo, yo he comprendido hasta qué punto callar es importante" (Alcoba 2008: 18) ¿a qué violencia se refiere?, ¿acaso no se está ejerciendo cierta distancia crítica sobre la izquierda armada? En efecto, ese "yo" duplicado se presenta al lector como una imagen espejada del tiempo: un tiempo igual pero a la vez disímil. Se trata de una confrontación que liga la alternancia entre memoria y olvido en relación con una identidad en conflicto ya que a esa niña se le exige que entienda, piense y actúe como adulta y militante. Evidentemente, Alcoba no considera que la violencia revolucionaria sea emancipadora sino que ejerce su propia posición como escritora a partir de una mirada crítica. Basta recordar el discurso de los militantes que la agreden y retan.

Para autores como Pollak (2006), la escritura del recuerdo opera como un artefacto de mantenimiento y reconquista de la identidad (92). De este modo, Laura Alcoba treinta años después, al escribir esta obra y recordar a partir del relato, solo podrá hacerlo mediante la perspectiva y modulaciones de una niña: "Oh, yo sé que tuve miedo, ahora lo recuerdo perfectamente, sentí como si hubiera caído en una trampa" (Alcoba 2008: 69). Una niña que teme por su vida, por su familia, que le hagan daño, que le retuerzan el brazo, que la quemen con la plancha, que le claven clavitos en las rodillas. A pesar de todas las adversidades, la niña decide callar prometiéndolo constantemente: "No voy a decir nada" (18).

Siguiendo la cadena lógica de Ricoeur (1999), escribir para olvidar se convierte al fin en una necesidad dado que "narrar se volvió imperioso" (Alcoba 2008:12), se indica en el preludio. Una escritura inmersa en un grito desgarrador: allí, donde hay una marcha apresurada al olvido y donde no había palabras para nombrar el espanto. Por eso, en *La casa de los conejos* (2008) solo la narradora es la que puede deshacerse del pasado tan temido cuando lo recrea en una estructura temporal en la que logra recrearse a sí misma como sujeto creativo. En efecto, se logra darle un final posible a la historia para tratar de alejarla. La narradora utiliza varias expresiones con carga simbólica para el contexto del discurso de nuestro pasado reciente, nos dice Merbilhaá (2008), ya que en la introducción se habla de "locura argentina" y de "seres arrebatados por la violencia" (Alcoba 2008: 12), que circulan como si estuviese alejadas del carácter conflictivo. En este aspecto, se trata de sacar del *embute* los hechos que no fueron narrados antes porque "no hay que olvidarse de los vivos" (12), declara la narradora en las primeras páginas.

De este modo, recordar significa no olvidar y prometer implica no faltar a la palabra. Si Laura en el preludio nos 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) veremos cómo luego en la narración de los hechos la narradora, Laura, promete no decir nada sobre las armas y periódicos que esconden allí, ni develar su verdadero nombre o mencionar el *embute*. Ni siquiera bajo amenazas o torturas. Esta promesa la

lleva a reflexionar, madurar y comportarse como una adulta: “Yo ya soy grande [...] y he comprendido hasta qué punto callar es importante” (18).

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. En todo esto, el silencio y el olvido juegan un papel fundamental. 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 es el olvido “necesario” (Jelin 2001: 29).

Como indiqué anteriormente, en esta memoria traumática hay una búsqueda por el alivio para liberarse de esa carga. En ese proceso de liberación, Laura Alcoba utilizó al olvido como una estrategia para borrar lo sucedido porque, como plantea Robin (2012: 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”. De esta manera se olvida, se reprime, se pone distancia sobre lo más profundo, lo que invade, lo que molesta, lo que nos perturba. Se llena de roperos de la historia de cadáveres, dice Robin (2012), esperando abrirlos y encontrarlos sin poderlos reconocer¹.

En *La memoria, la historia y el olvido*, si bien Ricoeur (2004) se limita a analizar la memoria colectiva, la categoría de “memoria impedida” también resulta interesante para este análisis dado que el propio autor la vincula –y ejerce distancia a la vez– con la memoria “herida” y “enferma”. Incluso, da lugar para ahondar sobre la memoria personal cuyo intercambio de significados se encuentra mediado por el trabajo de duelo y el trabajo 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 puedo avanzar afirmando que el objetivo de la escritura de Alcoba sea restituir el pasado para sacar a flote los recuerdos aunque estos sean confusos con demasiados blancos, lagunas y dudas.

Además, en dicho libro –*La memoria, la historia, el olvido*–, Ricoeur distingue entre la “memoria impedida” de la simple “memoria manipulada”. Como dice el autor: “narrar un drama, es olvidar otro” (2004: 584). Es decir que lo que se había olvidado en un primer tiempo era simplemente el exterminio y además retorna violentamente en el discurso en tanto esa “memoria impedida” es acompañada de sus olvidos inconscientes. En tal

¹ Esta ambivalencia de silencio y grito desgarrador se aprecia a lo largo de toda la obra. En efecto, se trata de un grito que comienza en *La casa de los conejos* (2008) y que es el mismo que prosigue en *La danza de la araña* (2018) en la escena del exhibicionista.

sentido, la niña está condenada a ser un mero sujeto viviente. Con cierta crítica y distancia, Alcoba logra plasmar el discurso de los otros en una voz que se impone de forma violenta al ser agredida: “pero ¿te podés callar?, icállate de una vez, che!” (Alcoba 2008: 44), “explícale vos a la nena... ¡y que se calle, carajo!” (44); “yo (la niña) me guardo todas las preguntas para mí y no abro más la boca” (45); “pero ¡ite volviste completamente loca!, ¿qué estás haciendo, me querés decir?” (61) “no jugués más a eso, ¿me entendiste?” (61); “pero puta madre, esta pendeja nos va a hacer cagar a todos” (99).

No me lo llevaré a la sepultura: escenarios para una violencia del terrorismo de Estado

Según Jelin (2001: 35) también existe una voluntad de silencio, de no contar o transmitir, de guardar las huellas encerradas en espacios inaccesibles, para cuidar a los otros, como expresión del deseo de no herir ni transmitir sufrimientos. Hay otra lógica en el silencio. Para relatar sufrimientos, es necesario encontrar del otro lado la voluntad de escuchar. En tal sentido, en *La casa de los conejos* (2008) se nos presenta al silencio como algo sólido, pesado, perturbador. Pero llega un punto en que esa contención de silencio se convierte en angustia y se exterioriza en llanto:

Yo bajo la cabeza y me pongo a llorar. Muy quedamente. Hubiera querido que él no viera mis lágrimas, pero ya no consigo contener un sollozo, estrangulado pero perfectamente perceptible. Cuanto más intento reprimir mis lágrimas, más intensamente se sacude mi cuerpo. (Alcoba 2008: 61)

En la última novela de esta trilogía, *La danza de la araña* (2018), Alcoba logra contar lo que ella cree conveniente a través de una narradora que se encuentra ingresando en la adolescencia. Una etapa en la que su estado de ánimo es exteriorizado y sus recuerdos se empapan en lágrimas: “Mi llanto es un verdadero diluvio y no estoy adentro. Desbordada y perdida [...] estoy a punto de ahogarme” (Alcoba 2018: 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). De este modo, en ambas novelas, el silencio y el miedo a hablar se encuentran exteriorizados a través del llanto. Por otra parte, la escritura es el espacio donde se produce esa ruptura del pacto de silencio y se intenta escribir para olvidar. En efecto, *La danza de la araña* (2018) pone la voz en la niña narradora que ya mira hacia la

adolescencia y los cambios propios de la madurez. El velo de la infancia es sepultado bajo la marca de una adolescencia llena de dolor, recuerdos, ausencias y nuevas vivencias.

En la trilogía de Alcoba la violencia del terrorismo de Estado se proyecta desde diversas ópticas. Ya sea desde el plano simbólico² (la violencia visual) o la violencia explícita de los militares.

Un ejemplo de violencia presente en varios de los recuerdos de la trilogía de manera más explícita es la requisita en la cárcel. A partir de una mirada de niña bajo la impotencia, el miedo y la inocencia, Laura narra que al visitar a su padre en la cárcel de La Plata debían pararse frente al paredón, los palpaban, los desnudaban y revisaban. Una violencia atroz que deviene en humillación. Se nos narra una de las situaciones que ha ultrajado su infancia y que le retira el velo de la inocencia. Situaciones que marcan un antes y un después ya que la obligan a que actúe, piense y se comporte como adulta. Al partir a París, no tendría que padecer ese momento de crueldad. Esos sentimientos ambiguos de extrañar las visitas a la cárcel, y a la vez no, vienen a ocupar un papel fundamental debido a la huella psicológica del trauma. En efecto, la narradora prefiere incursionar y comunicarse en ese espacio simbólico de encuentro que es la escritura epistolar. Espacio que creía íntimo y seguro, a partir de su inocencia, pero que debe cuidarse para no decir nada que pueda ofender a los sensores del régimen militar que leían las cartas antes de entregarlas al padre³.

Para concluir, diré que la memoria y el olvido son solidarios y necesarios ambos para la ocupación completa del tiempo. Se trata de recordar el pasado como un presente, volver a él para reencontrar en las banalidades de la tortura y el desagravio la forma horrible de lo innombrable. Es necesario, entonces, olvidar para estar presente, olvidar para no morir, olvidar para permanecer siempre fieles. Efectivamente, toda política de conservación y de memoria, al seleccionar huellas para preservar o conmemorar, tiene implícita una voluntad de olvido.

Bibliografía

Alcoba, Laura. (2014) [2013] *El azul de las abejas*. Buenos Aires, Edhasa. Traducción de Leopoldo Brizuela.

---. (2008) [2007]. *La casa de los conejos*. Buenos Aires, Edhasa. Traducción de Leopoldo Brizuela.

² Un episodio de violencia en esta obra se ve reflejado en el pasaje del exhibicionista. Un grito extenso y desgarrador ante una infancia ultrajada. 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 muñera de plástico rapada.

³ Otro ejemplo evidente es el secuestro de Clara Anahí, hija de Diana, quien al día de hoy sigue desaparecida.

- . (2018) [2017]. *La danza de la araña*. Buenos Aires, Edhasa. Traducción de Mirta Rosenberg y Gastón Navarro.
- . (2012). *Los pasajeros del Anna C*. Buenos Aires, Edhasa. Traducción de Leopoldo Brizuela.
- Arfuch, Leonor. (2018). *La vida narrada: memoria subjetividad y política*. Córdoba, Eduvim.
- Augé, Marc. (1998). *Las formas del olvido*. Barcelona, Gedisa.
- Basile, Teresa (2019). *Infancias: la narrativa argentina de H.I.J.O.S*. Córdoba, Eduvim.
- Basile, Teresa y Miriam Chiani (Comps.)(2020). *Voces de la violencia: avatares del testimonio en el Cono Sur*. La Plata, EDULP.
- Forné, Anna. (2010). "La memoria insatisfecha en *La casa de los conejos* de Laura Alcoba". *El hilo de la fábula*, 10: 64-73.
- Jelin, Elizabeth. (2001). *Los trabajos de la memoria*. Madrid, Siglo XXI.
- LaCapra, Dominick. (2005)[2001]. *Escribir la historia, escribir el trauma*. Buenos Aires, Nueva Visión. Traducción de Elena Marengo.
- Merbilháa, Margarita. (2008, junio) "reseña de *La casa de los conejos*". Boletín de Núcleo Memoria del IDES.
- Pollak, Michael. (2006). *Memoria, olvido, silencio. La producción social de identidades frente a situaciones límite*. La Plata, Al margen. Traducción de Christian Gebauer, Renato Rufino y Mariana Tello.
- Ricoeur, Paul. (2004). *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica. Traducción de Agustín Neira.
- . (2000). *Sí mismo como otro*. Buenos Aires, FCE. Traducción de Antonio Neira.
- . (1999). *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*. Madrid, Universidad Autónoma de Madrid. Traducción de Gabriel Aranzueque.
- Robin, Régine. (2012)[2003]. *La memoria saturada*. Buenos Aires, Waldhuter editores. Traducción de Victor Gulstein.