

Inti: Revista de literatura hispánica

Number 85

Providence College Centennial (1917-2017):
Literatura Latinoamericana y Lectura Global

Article 16

2017

"Narrar desde la niña que fui". Configurar subjetividades en *La casa de los conejos* y *El azul de las abejas* de Laura Alcoba

Valeria Rey de Castro

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti>

Citas recomendadas

de Castro, Valeria Rey (April 2017) "'Narrar desde la niña que fui'. Configurar subjetividades en *La casa de los conejos* y *El azul de las abejas* de Laura Alcoba," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 85, Article 16.

Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss85/16>

This Estudio is brought to you for free and open access by DigitalCommons@Providence. It has been accepted for inclusion in Inti: Revista de literatura hispánica by an authorized editor of DigitalCommons@Providence. For more information, please contact dps@providence.edu.

**"NARRAR DESDE DE LA NIÑA QUE FUI". CONFIGURAR
SUBJETIVIDADES EN LA CASA DE LOS CONEJOS Y EL AZUL DE
LAS ABEJAS DE LAURA ALCOBA**

Valeria Rey de Castro
University of Texas, Austin

Entre los países latinoamericanos afectados por dictaduras militares en los años setenta, el de Argentina (1976-1983) es considerado un caso paradigmático en cuanto a la reparación a los delitos en contra de los derechos humanos. Desde la transición a la democracia bajo el mandato de Raúl Alfonsín (1983- 1989), se inicia un proceso interrumpido de lucha contra la impunidad que recobra fuerza y se consolida durante el gobierno de Néstor Kirchner y Cristina Fernández de Kirchner (2003-2007, 2007- 2015).¹ Bajo sus mandos presidenciales, se reivindica el discurso de los derechos humanos a favor de las víctimas de la dictadura. Este discurso reconoce los crímenes perpetrados durante el terrorismo estatal, abre un espacio institucional para los reclamos de las víctimas y sus familiares, resuelve que ex centros de tortura sean despojados de militares y utilizados como lugares de memoria, y establece que la generación de militantes durante el conflicto se identifique como la de los héroes nacionales.

En este ambiente de reconocimiento de los crímenes cometidos, el crítico Andreas Huyssen señala que pese a que en la cultura contemporánea se enfatizan los tópicos de la memoria y el trauma, es el olvido el que permite la creación de un relato de la memoria que funciona siempre de manera provisional (167). En el caso de Argentina, se instituye la figura del desaparecido como la de la víctima del terrorismo estatal. En la elaboración del discurso de memoria, se despolitiza a los militantes y, a partir de este olvido, se consolida una memoria que percibe a los desaparecidos como los héroes que lucharon por un sistema democrático (172). Cuando este discurso se vuelve consenso, nuevas memorias

emergen dispuestas a cuestionar su solidez (182).

En el contexto de la Argentina de principios de siglo, surgen textos que revelan las fisuras del discurso oficial de memoria. Estas narrativas pertenecen a la generación de los hijos e hijas de militantes y de víctimas de la dictadura que, en los últimos diez años, ha producido relatos que echan luz sobre ciertas experiencias de la dictadura militar que son nuevas para los lectores.² En este artículo me concentro en los relatos *La casa de los conejos* (2008) y *El azul de las abejas* (2014) de la escritora nacida en La Plata y radicada en Francia, Laura Alcoba (1968). El énfasis de estas dos novelas está en la reconstrucción de la infancia. En esta oportunidad, analizo cómo en ambas narrativas la narradora articula su identidad basándose en la experiencia de ser hija de militantes. Para ello, ella vincula la construcción de su subjetividad con el espacio (la casa y el barrio francés) y utiliza dos estrategias literarias: la voz narrativa de una niña y el idioma francés.³

La casa de los conejos es la primera novela de Alcoba. En ella, la autora recrea su infancia clandestina, debido a la militancia de su madre en la organización de izquierda 'Montoneros'.⁴ El relato finaliza con la partida de la niña a Francia, lugar donde se reencuentra con su madre exiliada en París poco después del inicio de la dictadura. Seis años después del éxito de su primera novela, Alcoba publica su cuarto texto, *El azul de las abejas*, continuación de la historia narrada en *La casa de los conejos*.⁵ En éste ella describe el periodo de espera en Argentina hasta su partida a Francia y su proceso de adaptación en esa sociedad, ambos eventos signados por el aprendizaje del francés.

Si bien la lengua materna de Alcoba es el español, ella escribe todas sus novelas en francés.⁶ La escritora diferencia la lengua de la escritura, el francés, de la lengua de la experiencia, el español.⁷ El título original de *La casa de los conejos* es *Manèges* (2007) y el de *El azul de las abejas* es *Le bleu des aveilles* (2013).⁸

Es cierto que, en las dos novelas, la narradora describe sucesos traumáticos propios de la segunda generación de víctimas de la dictadura militar.⁹ Sin embargo, sus vivencias no tratan de rememoraciones acerca del conflicto que 'se hereden' vía los progenitores, sino de un recuerdo personal que parte de su experiencia de infancia en Argentina y Francia. El de Alcoba no es un relato de las memorias de sus padres en torno al conflicto, sino la enunciación de una memoria personal, una narración autobiográfica que da cuenta de una subjetividad distinta a la que se perfila en los discursos que recrean el activismo político de los años setentas como heroico.

Al leer los recuerdos de la infancia clandestina y del exilio de Laura, personaje en el que la autora se representa, planteo una lectura a partir del género autobiográfico que se distancie del género

testimonial latinoamericano y la forma en que éste suele ser leído. En el caso del testimonio, el crítico John Beverley propone que el sujeto que se representa a sí mismo como testigo de cierto acontecimiento es un agente activo de transformación cultural y política que asume el rol de contar su propia historia, con el fin de apelar a una opinión pública que apoye sus experiencias e ideas (233). En sus novelas, Alcoba se aleja de los propósitos del testimonio como herramienta para la denuncia pública, cambio social o búsqueda de justicia. Sus relatos se concentran en su historia personal y responden a ciertos rasgos del género autobiográfico.

Este género literario se define como una forma de lectura en el que el autor, el narrador y el protagonista de la historia coinciden. Críticos, como Karl Weintraub (1978), han identificado que el objetivo de la autobiografía es determinar el sentido de una vida que se narra en primera persona. El autobiógrafo selecciona eventos de su vida que, en un inicio, parecen arbitrarios, pero que al final de su texto tienen una coherencia interna y exponen la concepción que el autor tiene de sí mismo. Con respecto a la temporalidad de este género, James Olney (1978) y Weintraub coinciden en que la autobiografía es una representación del pasado que solo existe en el presente de la narración, pues los eventos están configurados como se los recuerda en la actualidad de la enunciación y no como fueron vividos en su momento.

En los relatos de Alcoba es fundamental el rol del 'acto autobiográfico' que consiste en el gesto fundacional en el que el autor revela la ficción de su propio yo. Paul Eakin (1985) propone que, en la autobiografía, la autoinvención está basada en un acto biográfico del escritor que le permite convertirse en personaje para su texto. Para este crítico este gesto retrata un orden especial de la experiencia que está unido al descubrimiento e invención de la identidad. Así, el acto autobiográfico funciona para reconstituir y revelar las fases anteriores a la formación de esta identidad. Para Eakin "el acto autobiográfico como el texto que produce, sería una metáfora del yo" (91), es decir, una figuración de cierta etapa de la vida del escritor.

En ambas novelas, la autora recrea la historia de una niña con la que se identifica y selecciona un hecho de su vida personal vinculado con el activismo político de su padres. En los dos textos, restituye la voz a un sujeto que por su temprana edad no suele ser escuchado y permite que sus vivencias ingresen al espacio público, revelando su traumática experiencia personal. En *La casa de los conejos*, la crisis del personaje se funda en la esfera íntima a partir de la contradicción entre el rol de sus padres como defensores de la justicia social y su ausencia como figuras de protección familiar en el ámbito privado. Alcoba describe

su infancia clandestina con el fin de iluminar nuevas perspectivas en torno a la militancia durante la dictadura militar. En cambio, en *El azul de las abejas*, la narración se centra en su niñez en el exilio en Francia y su formación como el sujeto literario que la autora es en la actualidad.

Años después del éxito de *La casa de los conejos* en Europa y Argentina, Alcoba publica *El azul de las abejas*, novela en la que retrata cómo el exilio reintegra a la narradora después de su vivencia dolorosa en Argentina.¹⁰ Si bien Alcoba alcanza visibilidad como escritora con su primer libro, su objetivo al escribir *El azul* es legitimar su identidad como autora de las letras francesas. Para ello es necesario explicar su relación con el idioma francés desde su experiencia personal del exilio. En el retrato de su infancia en Europa, la vivencia pasada en Argentina se relega para que ella se reconozca y sea reconocida como una narradora francesa.

La casa de los conejos: “narrar se volvió imperioso”

La primera novela de Alcoba inicia con la mudanza de Laura y su madre a la ‘casa de los conejos’. Este lugar funciona como un centro de operaciones en el que los militantes imprimen de forma clandestina los ejemplares de la revista *Evita montonera*. En la casa hay un criadero de conejos, negocio con el que se encubre el constante movimiento de los productos que entran y salen de la vivienda.

La casa de los conejos inicia con un prólogo en el que la autora dedica la narración a Diana, joven montonera asesinada en el ataque a la ‘casa de los conejos’.¹¹ Laura y Diana convivieron en ‘la casa de los conejos’ durante la infancia de la escritora poco antes de su partida a Francia, evento posterior al Golpe de Estado de 1976. Al empezar el relato con esta evocación se establecen las pautas de lectura del texto.

En el prólogo la autora justifica su novela y confiesa los móviles que activan su narración y los motivos que demoraron su escritura. Ella explica el temor de narrar su pasado y dice que permaneció en silencio hasta que “[L]uego un día ya no pude tolerar la idea. De pronto, ya no quise esperar a estar tan sola, ni a ser tan vieja. Como si no me quedara tiempo” (11). Alcoba reconoce la urgencia de contar su vivencia, porque las abundantes y ahora consolidadas representaciones de los militantes como protectores de la patria amenazan con ocultar la terrible experiencia del conflicto que ella vivió en su infancia.

El proyecto que la narradora pensaba posponer para su propia vejez se vuelve central en un periodo determinado de su vida en el que el retrato heroico de los montoneros puede omitir su traumática niñez y, por lo tanto, su subjetividad. Como ella señala se trata de “evocar al fin toda aquella locura argentina, todos aquellos seres arrebatados

por la violencia" (12) con los que ella vivió y que, en la actualidad, son reconocidos como defensores de la nación.

Su relato no pretende cuestionar los logros que se consolidaron en Argentina con respecto a las luchas de reivindicación de las víctimas de la dictadura ni contradice los discursos de los Derechos Humanos y la memoria. La paradoja que muestra es el otro lado de los costos de ese idealismo, lo que necesariamente lo vuelve un relato con cierta significancia política. Así, la obra de Alcoba señala que el pasado debe leerse desde nuevos puntos de enunciación.

El prólogo prepara al lector no solo para enfrentarse a una forma particular de retratar la niñez clandestina de Laura sino también la intimidad de la cultura militante. La autora reafirma la necesidad de narrar al exclamar que "me he decidido, porque muy a menudo pienso en los muertos, pero también porque ahora sé que no hay que olvidarse de los vivos" (12). Esta táctica le permite dirigir su narración a los lectores de su generación, a los vivos, porque la escritora busca que ellos reconozcan y empaticen con su experiencia de infancia. Alcoba se percata de que aunque su relato implica la representación de un evento pasado, es importante visibilizar el trauma de quienes vivieron una niñez clandestina para los vivos que, al igual que ella, son los sobrevivientes.

En su ensayo sobre autobiografía, Sylvia Molloy señala que los eventos personales retratados en estos relatos son rescatados y representados con la finalidad de ser compartidos porque se busca un reconocimiento público (9). Ante las representaciones heroicas de los militantes, la generación actual de hijos se convierte en un actor capaz de humanizarlas a partir del reconocimiento de subjetividades que la confrontan. Si bien Alcoba tiene en cuenta a las víctimas directas de la dictadura (como lo es Diana), su objetivo es colocar su relato en el contexto presente. Esto lo logra al dedicar su relato a los vivos, los sobrevivientes de la generación a la que ella pertenece.

"Evocar al fin toda aquella locura argentina": estrategias y distanciamientos

Alcoba cuestiona la militancia de sus padres y sus convivientes a través de una doble separación en el texto: el uso de la voz infantil y del idioma francés a la hora de narrar. A pesar de que la novela se inicia con una muerte a través de la dedicatoria a la víctima de la dictadura, la asesinada Diana, este gesto fundacional del yo narrativo permite el surgimiento de la autora como personaje. Traer a Diana a la vida implica también el renacimiento de la voz de infancia de la autora para la elaboración de su novela. Así, Diana es el sujeto que posibilita la

narración de la niña que fue Laura junto a ella.

La autora apela al lector y busca la empatía de éste indicando que ella va a “narrar desde la altura de la niña que fui” (13). Contar desde esta voz permite a la autora distanciarse de las críticas que los lectores podrían establecer en torno a los eventos que ella relata. Por el contrario, su público podría aproximarse a una situación de vulnerabilidad como la de una niña obligada a vivir en la clandestinidad.

Además, esta voz le permite separarse de su parecer adulto acerca de las decisiones políticas que sus padres tomaron y que determinaron su crianza. La autora no busca establecer actitudes de denuncia o reproche a sus progenitores, sino retratar su infancia como un evento ya pasado sin que ello conduzca a una lucha social o a producir un cambio en sus estructuras.¹² Usar el punto de enunciación de una niña permite a la autora concentrarse en la narración de los acontecimientos, lo que genera que la elaboración de los juicios de valor acerca de lo contado sólo pueda ser realizada por los lectores.

La narradora recupera su voz de infancia para retratar la compleja dimensión afectiva de una niña en un entorno en el que su reclusión es cada vez mayor. Ella expone las contradicciones de la vida íntima de un grupo de jóvenes militantes. A la vez que ellos participan en una organización que buscaba la igualdad social, su vida cotidiana revela las rígidas jerarquías, las relaciones patriarcales y el maltrato a menores que se establecen de manera cotidiana.

Alcoba instaure otra distancia, ahora con Argentina, al narrar su novela desde Francia y escribir su historia originalmente en francés. Esta situación permite analizar una subjetividad escindida en dos códigos culturales distintos. Ella representa su niñez en Argentina en un idioma que se vive desde otro: toma la experiencia vivida en el español y la recupera en el francés. A partir de esta estrategia, incorpora física y lingüísticamente su exilio.

En una entrevista con Karen Saban (2010), Alcoba indica que escribir en francés le “ofreció la distancia emocional que necesitaba para hacer algo con esas cosas que llevaba de manera tan dolorosa... el francés puso distancia geográfica y temporal” (247- 8). Utilizar el francés permite a la autora separarse de su experiencia traumática, lo que posibilita su narración.

Se puede leer este distanciamiento a través de las ideas de la crítica especializada en estudios de traducción, Elin - Maria Evangelista. Ella estudia la elección de narrar en la segunda lengua en caso de escritores bilingües y explica que “a second language might even allow a writer to speak about what is too difficult or impossible to express in one’s old language... The new language can then become a way of exploring and recovering the past, without forgetting or betraying it. Instead, it

is a past given a new voice, while marked by the old language" (184). En el caso de Alcoba, escribir en otra lengua le permite experimentar y explorar con un nuevo tipo de escritura. Ella no traiciona la experiencia en español relatándola en francés, más bien, accede a nuevos modos de representar su vivencia.

Además, Molloy señala que, en el género autobiográfico, el distanciamiento de la lengua materna revela las ansiedades de los autores con respecto a su escritura y a la recepción de su obra (72). En este caso, usar otro idioma y publicar desde una editorial francesa revela la agenda de la autora. Ante la existencia de un extenso repertorio de textos acerca de la dictadura militar, narrar desde Francia en un idioma y una editorial extranjera prestigiosa, le permite colocarse al margen de este gran archivo de memoria argentina, pues su texto busca representar una nueva subjetividad.¹³

La distancia que ella establece a partir de la voz de niña y el uso del idioma francés refleja también la lejanía que mantiene con Argentina, país al que ya no pertenece, pero que es fundamental dentro de su obra y vida porque es el espacio en el que se construye como sujeto narrativo. Las inquietudes que expresa con respecto a su novela: "temía que dijeran: '¿qué ganás removiendo todo aquello?' Y me abrumaba la sola perspectiva de tener que explicar" (11) expresan el miedo a las críticas de las personas de su generación más que a la de los activistas que cierta parte de la sociedad idealiza por su lucha. Los primeros se enfrentan con un relato que muestra una nueva perspectiva de la militancia setentista en contraste con los estereotipos que se han reproducido en los últimos años.

Como el reconocimiento social de la valentía de los militantes sirve de referencia histórica a los vivos, el miedo de Alcoba radica en que este discurso omite subjetividades como la de ella que muestra el problemático proceder de ellos dentro de la esfera privada. Al exponer los costos íntimos de la militancia política durante su infancia revela que, dentro del espacio privado, existían otras víctimas que no son consideradas dentro del discurso de restitución de Derechos Humanos.

"La luz no estará de mi lado": las dinámicas de la vida militante

En su ensayo sobre archivo y trauma, la crítica Ann Cvetkovich plantea que, en la formación de una historia nacional en torno a un acontecimiento traumático, se suelen privilegiar las experiencias y sentimientos de ciertos sujetos. Para Cvetkovich es central preguntarnos acerca de a quiénes pertenecen los traumas que importan dentro de la esfera pública. Las experiencias omitidas por el discurso hegemónico son las que nos hacen conscientes de la inexistencia de una versión

completa de la historia y cómo ésta debe ser repensada a partir de nuevos puntos de enunciación (36- 7). Andreas Huyssen señala que, en el caso de Argentina, ante un discurso consensual en torno a la heroicidad de los militantes de los setentas, en los últimos años, aparecen relatos que iluminan nuevas perspectivas en torno a este tema (182).

Las reflexiones de Cvetkovich y Huyssen permiten analizar subjetividades alternativas que, en el caso de *La casa*, descansan en la representación del espacio privado. El retrato que Alcoba realiza de su experiencia de la dictadura plantea una nueva sensibilidad relacionada con un trauma que no se vincula directamente con la violencia estatal sino con el ámbito familiar, el género y la vulnerabilidad de la protagonista debido a su temprana edad. En la descripción de su infancia y convivencia con los montoneros se descubre una niñez manejada por las decisiones tomadas por los varones y la exigencia de madurez de una adulta a una niña.

En 'la casa de los conejos' viven Diana, su marido Daniel -ambos dueños de la residencia-, la madre de Laura (personaje sin nombre propio), Laura y César, el responsable del grupo. Con frecuencia asisten el Obrero y el Ingeniero, militante encargado de la creación y construcción del 'embute', el escondite de la imprenta.¹⁴ El Ingeniero es también el delator de dicho lugar y el personaje a cuyas órdenes Laura debe someterse.

La crianza de Laura está dirigida por los montoneros con los que interactúa. La autoridad masculina explica cómo se establecen las relaciones de poder entre los militantes. El Ingeniero se erige como una fuerte figura de dominación dentro de la casa y establece un trato severo con la niña.¹⁵ Laura siente fascinación y reconoce el control de este personaje: "Cada vez que el Ingeniero llega a casa me precipito hacia las obras. Nunca había reparado en lo hermoso que es... Me siento tan pequeña junto a él" (58). En sus interacciones, se revela la violencia con la que el Ingeniero acusa a la niña de su falta de compromiso para proteger a la organización montonera: "¡Pero, puta madre, esta pendeja nos va a cagar a todos!" (99) y de no entender la seriedad de las actividades clandestinas del grupo: "¿qué te creés que es esto? ¿una colonia de vacaciones?" (61).

La actitud de dominación de los montoneros genera fuertes sentimientos de culpa en Laura cuando ella comete algún 'error' que puede revelar las actividades del grupo. Ella siente que "decididamente no está a la altura" (100) y admite: "he querido jugar a la adulta, a la militante, a la ama de casa, pero sé bien que soy pequeña, muy pequeña, increíblemente pequeña incluso" (59). La protagonista hace un constante esfuerzo por imitar la lealtad que ella percibe como necesaria dentro de la organización y seguir las órdenes que los adultos le dictan.

Pese a esto, se percata de que su corta edad resulta un obstáculo y los montoneros la consideran casi una debilidad moral.

Entre la ausencia de la figura materna y la culpa de la niña que falla, se revela el deseo de Laura de ser considerada parte de la organización porque es la familia con la que convive. El problema radica en que ella no es consciente de que su deseo es irrealizable. La niña carece de los elementos que le permitan evaluar y censurar la actitud represora de los adultos. Ella no posee los medios para exigir que se le cuide y respete, ya que su propia situación de clandestinidad le impide tener los referentes de protección que debería recibir como menor de edad.

La vida en la clandestinidad obliga a la protagonista al mandato del silencio. Desde el inicio, la madre exige a la niña comportarse como cualquier otra militante: "A mi ya me explicaron todo. Yo he comprendido y voy a obedecer. No voy a decir nada. Ni aunque también vengan a casa y me hagan daño...Yo he comprendido hasta que punto callar es importante" (18). Este silencio se convierte en una suerte de prisión que reafirma la situación de reclusión social en la que vive. Visto que se consideran peligrosos los encuentros entre ella y el padre encarcelado, sus padres y sus abuelos le prohíben visitarlo (88-92) y el Ingeniero le ordena no ir más a la escuela (101), negándole así la posibilidad de cualquier tipo de relación social.

Alcoba rompe el silencio con su novela que funciona como un ejercicio de memoria en el que simboliza el trauma de su infancia. Se puede pensar, como sugiere la crítica Deirdre Lashgari, que la escritura realizada por mujeres es transgresora porque aquellos sujetos que son considerados marginales relocalizan el poder al visibilizar nuevas formas de violencia por medio de sus textos. Para estas escritoras romper con el silencio implica el quebrantamiento de los límites de lo literariamente aceptable y esperable. En el caso de las escritoras adultas que narran las experiencias de su niñez, como pasa con la novela de Alcoba, recordar esas vivencias posibilita que el lector acceda a una visión distinta del mundo (2-9). En *La casa*, se trata de la visión de las implicaciones de la militancia en el caso de los niños y las mujeres como su madre, cuya subjetividad es invisible dentro de la casa y el relato.

La clandestinidad enmudece a la madre de Laura conforme la narración avanza. En la nueva casa, la madre se encierra a trabajar en la imprenta. La narradora lee el comportamiento de la madre como el de una persona reservada: "Mi madre es una mujer tímida y muy discreta que prefiere, aparentemente, no mostrarse demasiado" (53). El juicio de la niña resulta cándido ante una actitud materna que puede resultar indolente contra la hija.

Si la madre se oculta, Diana es una compañía constante para Laura. En su primer encuentro, la niña la describe como una figura

deslumbrante “yo siento de inmediato que su sonrisa me hace bien. Me da tanta paz... cualquier sonrisa mía ha de parecer ridícula junto a la sonrisa de Diana, a ese pelo, a esos ojos” (41- 2). El embarazo de Diana y su matrimonio con un aparente ejecutivo (que es, en realidad, otro montonero) ayudan a eliminar sospechas de las actividades de la organización en la casa. La militancia de Diana se limita a sostener este aspecto y a las tareas domésticas, que quedan en manos de ella y la niña, situación que permite que se construya una relación estrecha entre ambas. Ante la completa ausencia de su madre, debido a su inacabable trabajo en la imprenta, Diana cumple un rol materno para Laura al acompañarla y cuidarla.

El abuelo de Laura se presenta como una figura de protección familiar y es quien, asustado con el golpe de estado y los actos de los militares, busca la salida legal de Laura del país. El único personaje capaz de rescatar a la niña no tiene ningún interés en la militancia ni comparte la ideología de los montoneros, él solo quiere apartarla de la forma de vida de esta organización (119). El abuelo restituye la infancia al posibilitar el viaje de Laura a Francia. Si bien el abuelo también facilita la partida de la madre de Argentina, ella nunca manifiesta su opinión con respecto a la decisión de su padre y parece que cumple con sus órdenes. De nuevo, son las figuras masculinas son las que deciden el futuro de la niña y su madre.

El relato de Alcoba finaliza con el regreso de la voz adulta de la autora explicando las circunstancias personales que la llevaron a narrar su historia. Alcoba dice que en su adultez en Francia tuvo un encuentro fortuito con una persona que conocía a la suegra de Diana, Chicha de Mariani.¹⁶ Después de una breve comunicación epistolar con de Mariani, Alcoba decide viajar a Argentina a visitar la casa de los conejos que es, en la actualidad, un espacio de memoria. En esta visita, la narradora se entera de la alta posibilidad de que la hija de Diana haya sido secuestrada por los militares el día del atentado contra la casa de los conejos (128- 34). El final de la novela funciona como un medio que ayude a localizarla.

Si a lo largo de la novela Alcoba enfatiza cómo las consecuencias de la militancia se viven en el espacio privado, éstas también se vinculan con un trauma colectivo: el de los hijos de militantes apropiados por militares. Aunque la autora no quiere que su novela sea de denuncia, regresa a la necesidad de la memoria que ella cuestiona porque reconoce a sus desaparecidos. A la vez que rememora a Diana, la parte final del relato devuelve la narración a su hija, es decir, a los vivos, los sobrevivientes, víctimas del pasado. La última parte de la novela vuelve a establecer un diálogo con la difunta Diana: “Clara Anahí [la hija de Diana] vive en alguna parte. Ella lleva sin duda otro nombre. Ignora,

probablemente, quienes fueron sus padres y cómo es que murieron. Pero estoy segura, Diana, que tiene tu sonrisa luminosa, tu fuerza y tu belleza” (134). Alcoba termina su relato con la relación entre madre e hija, dos generaciones afectadas por la dictadura militar.

El azul de las abejas: “pensar y hablar en francés”

En el 2014, Alcoba publica *El azul de las abejas*, continuación de *La casa de los conejos*. Esta autobiografía inicia con las clases de francés que Laura, de nuevo la protagonista del texto, recibe en Argentina. El fin de estas lecciones es prepararla para su próximo viaje a Francia, lugar donde se reencontrará con su madre exiliada hace ya un par de años en París. A partir de esta primera escena, el deseo de Laura de dominar el idioma francés se presenta como el motivo que articula el relato y la construcción de la identidad de la protagonista.

En el proceso de aprender la nueva lengua, Laura descubre la literatura. Ante su inminente viaje, el padre, todavía un preso político, le pide que se comuniquen por medio de cartas en las que comentarán diversas obras literarias que ambos acuerdan leer; ella en francés, él en español. Esta relación epistolar basada en la discusión literaria es la que le da el título de la novela y señala que este texto funciona como una reflexión en torno al origen de la formación literaria de la autora.¹⁷ *El azul* es, entonces, un texto metaliterario, un ejercicio narrativo que revela las ideas de la autora en torno a su obra y su quehacer literario.

La crítica literaria, Elizabeth Bruss, señala que la escritora de autobiografías usa este género literario como un medio para aclarar ciertos malentendidos en torno a su obra (68). En *El azul*, la protagonista expresa una serie de ansiedades generadas por su deseo de adaptarse al entorno francés, proceso en el que el vínculo con Argentina se desplaza. A través del retrato de esta situación, parece que la intención de Alcoba es distanciarse de la relación que se había establecido de su persona y su literatura con Argentina y afirmar, ante este público, que ella es también una escritora francesa.¹⁸ Pensar esta novela como un texto autobiográfico, implica reflexionar en torno al lugar que la autora busca ocupar dentro de este campo literario.

La voz de la niña en el exilio

En *El azul*, la narradora retoma la voz de niña que utiliza en *La casa*. Si bien en la primera novela esta voz funciona como una estrategia que aleja a la autora de su criterio de adulta y permite que el lector se concentre en la complejidad emocional de una niña, en *El azul* esta táctica no es convincente. Más allá del aprendizaje del francés, las dificultades

de adaptación de Laura suelen ser solucionadas rápido y sin mayor problema. En la representación de ciertos eventos, la narradora observa el ambiente sin entrar en conflicto con éste. Mientras que en *La casa*, la inocencia de la voz de la niña ilumina las contradicciones de la vida cotidiana de los militantes, en *El azul* entrega una visión suavizada de su integración en la que la única dificultad real que la niña enfrenta es el dominio del francés.

Argentina, el olvido intencionado

En el epílogo de *El azul*, la autora explica que su libro nació de “una larga correspondencia de la que no subiste más que una voz: las cartas que mi padre me envió de la Argentina donde estaba preso hacía varios años por razones políticas” (125). El acto fundacional que convierte a la escritora en personaje es la relación epistolar con el padre. Como el progenitor de Laura propone que la comunicación se centre en la discusión de textos literarios, él adopta el rol de mentor que inicia a su hija en la lectura y crítica literaria. Como señala Molloy, la escena del encuentro del yo narrativo con la literatura es fundamental dentro del género de la autobiografía, pues la lectura es siempre dramatizada como la actividad que le da significado a la vida de la autora (17). La narradora retrata al padre como el personaje que impulsa su talento literario. Esta estrategia narrativa funciona para establecer su consolidación como la lectora y escritora profesional que es en la actualidad.

A través de las cartas, la relación entre el padre y la hija se solidifica, pues el progenitor se hace presente pese a su ausencia física. Sin embargo, este vínculo no está libre de conflicto. Al inicio de la novela, el padre le pide a su hija que le envíe una foto de ella y su madre en Francia, con el fin de colocarla en su celda (43). La protagonista es incapaz de consumir este pedido. Fijar su presencia en una fotografía le resulta difícil, porque ella aún no alcanza el sentido de pertenencia al espacio francés.

Al final de la historia, la narradora manda la foto después de que “un día, por fin, pensé en francés. Sin darme cuenta y sin quererlo. Pensé y hablé en francés *al mismo tiempo*” (118). El aprendizaje del francés determina el cumplimiento del encargo. El dominio de esta lengua implica la incorporación de la narradora a su vida en Francia. La foto que ella envía es la ‘prueba’ de esta nueva identidad. La lengua permite a Laura determinar su pertenencia al espacio francés por medio de la fotografía.

En esta última escena, Laura interpreta su vida en Francia a través de la novela *Les fleurs bleues* de Raymond Queneau. Este texto es una metáfora de su propia existencia. Ella transcribe la última frase del

libro en la carta que acompaña la foto de su madre y ella. La narradora considera que en esa novela “[a]unque tantas cosas hubieran quedado en sombras para mí, aunque hubiera sido tan difícil llegar al fin de la lectura, tan pronto como la leí me dije que esa sola frase justificaba tanta, tanta pena: ‘Un manto de lodo cubría toda la tierra, pero ya, aquí y allí, asomaban pequeñas flores azules’” (123). La complicada lectura se compara con las dificultades que la autora enfrenta al aprender francés. Al final del relato, los obstáculos se superan y se visibilizan los resultados: el francés permite que Laura se afiance en el nuevo espacio.

El desenlace de la novela es esperanzador, porque confirma que la protagonista logra incorporarse a la sociedad francesa. Sin embargo, este fin también resulta problemático porque al afirmar el lugar fundamental del idioma en la construcción de la identidad de la protagonista, omite las consecuencias de del encarcelamiento político del padre en la vida privada de Laura.

Si bien, en el epílogo, la autora señala que el padre fue liberado un par de años después del inicio de su relación epistolar, dentro de la historia que la niña cuenta, el presente y el futuro de su progenitor permanecen en la incertidumbre.¹⁹ Aún en la parte final del texto, la narradora no menciona las circunstancias bajo las que el padre sale de la prisión y de Argentina. El progenitor se presenta como el único vínculo que conecta a Laura con el contexto de la dictadura militar, pero ella no reflexiona en torno a las condiciones de su encarcelamiento. Así, la condición política del padre no configura la identidad de la niña exiliada.²⁰ La única función de este personaje es activar el interés literario de la protagonista, lo que lo reduce a un accesorio de la narración. En vez de retratar una subjetividad dividida entre los dos espacios a los que la protagonista pertenece debido a su situación de exilio, la narradora utiliza la relación con el padre como un recurso que le permite recrear su formación literaria y su proceso de adaptación a la sociedad francesa. Al concentrar su relato en ambos procesos, la protagonista busca convencer al lector de su pertenencia social y literaria a Francia.

Otra escena en que la autora hace referencia a la dictadura militar es en la visita de otros refugiados argentinos radicados en Suecia a la casa de Laura y su madre. Este evento revela la situación de pobreza en que ambas mujeres viven. Durante este encuentro, Laura se debate entre recordar y olvidar su pasado: “a veces llego a pensar que no quiero acordarme” (77). Acerca del recuerdo de la dictadura señala que “de golpe todos volvimos a estar un poco más *allá*, un poco en *aquella época*, como suele decirse. Angustias, miedos, imágenes diferentes deben de haber surgido en nuestras mentes, pero ninguno los mencionó. Y nadie los nombrará, nunca, aunque los sepamos diferentes, pero a la

vez comunes, porque así es el exilio, no hay por qué decir más” (77-8). Según la perspectiva de la niña, el silencio en torno al pasado es fundamental para adaptarse al nuevo territorio.

En algún momento, Raquel, una de las invitadas, nombra a los compañeros exiliados o desaparecidos. Mientras los menciona, Laura teje una bufanda. Ella reflexiona acerca de realizar ambas actividades simultáneamente: “[N]o me perdía una sola palabra de la lista de Raquel, tratando de grabarla en mi memoria. Aun cuando muchas veces no lograra entender lo que decían. Pero sabía muy bien que no importaba ... Como pasa con las lenguas, quizás así los recuerdos se nos graben mejor, precisamente porque se ha bajado la guardia, porque uno se ha dejado llevar” (87). La actividad de tejer se relaciona con la memoria de las víctimas de la dictadura, una memoria que se hereda y que la protagonista espera que forme parte de ella en una suerte de proceso de inmersión como pasa con el aprendizaje de la lengua. De repente, Laura se distrae y pierde el punto de la trama, motivo por el que debe deshacer parte de su bufanda. La construcción de la memoria, como la del tejido, implica procesos personales como los de revisión, repetición y reconstrucción. Laura piensa que será difícil terminar el tejido antes del invierno y examina la posibilidad de destejer toda la bufanda para regresarla a la forma del ovillo. Esta actitud puede leerse como una metáfora de la relación de la protagonista con la construcción subjetiva de su memoria de la dictadura militar. Si bien existe la probabilidad de (des)tejer con el propósito de obtener un resultado como la bufanda o una memoria temporal, volver al ovillo implica el rechazo a comprometerse con la elaboración de un nuevo relato: el de su subjetividad en torno al conflicto.

“De este lado de la gran avenida”: distinguir espacios e identidades

Desde su llegada a Francia, uno de los primeros obstáculos que enfrenta Laura es el de romper con los estereotipos sobre París que aprendió en sus clases de francés en La Plata. En contraste con la visión idealizada de la ciudad luz, Laura reside en el barrio Blanc- Mesnil, ubicado en un suburbio parisino.

En la esfera privada de Laura es donde se establecen las desigualdades del valor social de la protagonista con respecto a los otros migrantes del suburbio. Apenas Laura llega a su nuevo domicilio la compañera de casa de su madre, Amalia, le dice que “en realidad, teníamos suerte de vivir de este lado de la gran avenida que separa los barrios... Al otro lado empieza el barrio de los Quinze Arpents, donde los edificios son más altos y están en general mucho más sucios que el nuestro. En Quinze Arpents hay muchos negros y árabes, mientras que

en este rincón en que vivimos la mayoría son portugueses, españoles y hasta algunos franceses" (21). Las divisiones espaciales del barrio determinan el valor del grupo de migrantes que la habitan. Como señala De Certeau, "from the functioning of the urban network to that of the rural landscape, there is no spatiality that is not organized by the determination of frontiers" (123). Pese a la situación de exilio y humildad de las tres convivientes, para la narradora es necesario distinguir ciertas comunidades migrantes al hacer explícitas las fronteras que la separan del resto de sus vecinos. Ella quiere ser identificada como un miembro de un grupo más europeo aunque su situación económica y política sea más cercana a las de los árabes y africanos de su barrio.

Ante esta diferenciación con los vecinos en el espacio público, su espacio privado funciona bajo otros parámetros. Ella describe su departamento como mal decorado y rodeado de tuberías forradas en papel rugoso de colores extravagantes (52- 3). En esta descripción, la protagonista enfatiza su situación de pobreza en Europa. Esta condición podría aproximarla a la de sus vecinos migrantes, pero la autora no se identifica con ellos. El retrato de su humilde residencia proporciona un tono melodramático al relato, pero no implica que ella se reconozca como parte de la comunidad de migrantes de los barrios vecinos.

Si los barrios funcionan como una manera de marcar jerarquías entre los migrantes, los espacios donde Laura interactúa con franceses evidencian las ansiedades de la protagonista de incorporarse a una Francia que la narradora considera auténtica. La escuela a la que la niña asiste y sus vacaciones en los Alpes son espacios que iluminan cómo para la narradora la pertenencia a Francia está vinculada con el dominio de un francés que no revele su situación de exilio.

En la escuela de Laura, confluyen niños de diversas clases sociales, procedencias y razas. Ella decide mantener un perfil bajo con el fin de no delatar su acento argentino y señala que "[q]uisiera borrarlo, hacerlo desaparecer, arrancarlo de mi a ese acento argentino. Por eso en Jacques Decour [la escuela] prefiero escuchar a los demás; no hablo sino cuando me preguntan algo o cuando verdaderamente no tengo otra elección" (34-5). El rechazo a comunicarse debido a su acento se relaciona con una negación de su procedencia y evidencia el deseo de la niña de ser identificada como una hablante nativa del francés y, por extensión, ser considerada una ciudadana francesa.

En el episodio de las vacaciones a los Alpes, Laura expone la diferencia social que ella percibe en su francés de Blanc- Mesnil. Una familia francesa organiza el viaje con el fin de ayudar a niños refugiados y la protagonista lee estas vacaciones como una oportunidad que le permita mejorar su francés (93). Cuando habla con la hija de la familia francesa señala que "Me hacía feliz comprobar que podíamos

comunicarnos sin grandes dificultades.. y que mi francés del Blanc-Mesnil servía también para Meudon, que no desentonaba demasiado en ese lugar” (96). Laura siente alivio de que el francés que aprende en su barrio sea comprensible, como si el hecho de no ser ‘auténtico’ lo devaluara ante la familia. La reflexión de Laura no se limita a la posibilidad de comunicarse con sus anfitriones, sino también al hecho de que su francés no revela las diferencias de clase entre el de Meudon y el del barrio de migrantes que ella habita. Para Laura su acento puede pasar desapercibido, situación que la acerca al ansiado espacio francés en el que ella busca afirmar su subjetividad.

Entre el retrato de sus experiencias sin mayores conflictos y el desenlace feliz de la novela, Laura devuelve una mirada positiva de la cultura francesa y se presenta como una migrante que se incorporó a Francia con éxito. Esta sociedad la redime después de la experiencia traumática en Argentina retratada en *La casa de los conejos*. El nuevo entorno rescata a la niña víctima de la militancia de sus padres, la acoge, le da una nueva lengua y le presenta una serie de referencias literarias con las que inicia su educación. Años después, esta sociedad le proporciona un espacio dentro de su campo literario, reconociéndola como una autora que publica en una editorial francesa, pese a su origen extranjero.

Conclusiones

Si bien *La casa de los conejos* y *El azul de las abejas* son textos que comparten una unidad temática, pues describen eventos vinculados con la militancia paterna en la crianza de una niña, esta condición no determina la subjetividad de la protagonista de la misma forma en cada una de las novelas. En el caso de *La casa* se visibiliza la dinámica de los montoneros desde la esfera privada y la manera en que esta situación configura la identidad de Laura. En *El azul*, ella se concentra en adaptarse a la sociedad francesa prescindiendo de los eventos vividos en Argentina.

La crítica argentina considera ambas novelas parte de su archivo literario nacional.²¹ Si bien es claro el rol que *La casa* cumple como una narrativa que ilumina experiencias alternativas en torno al conflicto, vale la pena preguntarse por qué se considera que *El azul* se enmarca dentro de la narrativa argentina contemporánea. Como se ha mencionado, este texto reivindica el papel de Francia en la educación literaria de la niña omitiendo la situación en Argentina. En el caso de Alcoba, esta circunstancia revela la tensión que existe entre el origen de la autora, la temática de sus textos y las ansiedades en torno al campo literario al que busca adscribirse.

NOTAS

1 Después de la renuncia del presidente Raúl Alfonsín (1983- 1989) debido a la grave crisis económica, asume el poder Carlos Saúl Menem (1989- 1999). Durante su presidencia, decreta las leyes de Punto Final y Obediencia, y de indulto para los militares responsables de los crímenes del terrorismo estatal. A Menem lo suceden Fernando de la Rúa (1999- 2001) y Eduardo Alberto Duhalde (2002- 2003). Durante ambos gobiernos el proceso de lucha contra la impunidad se mantiene interrumpido.

2 En *The post-dictatorship generation in Argentina, Chile, and Uruguay. Collective memory and cultural production*, Ana Ros analiza las representaciones de la dictadura desde la segunda generación. En el caso de los hijos de desaparecidos en Argentina, ella rescata los documentales *Los rubios* (2003) de Albertina Carri y *Papá Iván* (2004) de María Inés Roqué. Ambos documentales son de los primeros textos que abordan las complejidades del espacio privado en relación a la trayectoria política de los padres desaparecidos. Para la crítica Ana Amado, la figura del padre militante en el caso de documentales de hijos como el de Roqué es la de “una imagen indecible entre el perfil épico del protagonista de una gesta histórica y colectiva y el de un desertor en la economía de los afectos privados, un desajuste de emblemas que para los hijos no ofrece otro final que el desamparo” (71). Para Beatriz Sarlo, los discursos realizados por hijos e hijas de desaparecidos se concentran en la representación de una subjetividad basada en los espacios cotidianos y la vida privada, y ubican la memoria fuera de una identidad colectiva (147).

3 Entiendo espacio a partir de las ideas de Michel de Certeau en *The practices of everyday life* (1984). Para él, “a space is composed of intersections and mobile elements. It is in a sense actuated by the ensemble of movements deployed within it” (117). El espacio es un lugar transformado por las prácticas de quienes se desplazan por él.

4 Montoneros fue una organización guerrillera argentina fundada en 1968. Sus militantes seguían el movimiento peronista entendido como una alianza revolucionaria de clases que defendía la rebelión social y la liberación nacional (Gillespie 46- 7).

5 En el año 2009, Alcoba publica *Jardin Blanc* y, en el 2011, *Les passagers de l' 'Anna C'*.

6 Las novelas de Alcoba se publican por la editorial francesa Gallimard y se traducen al español por la editorial Edhasa en Argentina.

7 En una entrevista con Osvaldo Quiroga en la Feria francesa del libro ‘Salón de Libro de París 2014’, Alcoba señala esta diferencia. Argentina es el país invitado y ella participa representando a ese país con su novela *El azul de las abejas*. La entrevista fue publicada el 21 de marzo de 2014 por Televisión Pública Argentina.

8 En una entrevista con Karen Saban, Laura Alcoba explica que *Manèges* significa tanto manipulación como calesita en francés. La ‘manipulación’ se refiere al muro falso que esconde la imprenta clandestina que había en la casa.

También se refiere a la personalidad del militante que traiciona y revela las actividades de sus compañeros a la policía. Para la autora “la calesita evocaba la manera obsesiva en que mis recuerdos giraban sobre sí mismos sin parar... el movimiento circular y la manera en que ciertos recuerdos giraban sobre sí mismos están representados en esa calesita” (251).

9 Esta situación se puede leer a través de las ideas de Marianne Hirsch en torno a la categoría de ‘postmemoria’. Para Hirsch la postmemoria describe “the relationship that the ‘generation after’ bears to the personal, collective and cultural trauma of those who came before -to experiences they ‘remember’ only by means of the stories, images, and behaviors among which they grew up. But these experiences were transmitted to them so deeply and affectively as to seem to constitute memories in their own right” (5). La crítica argentina Beatriz Sarlo argumenta que el concepto de postmemoria no es útil para analizar narrativas de conflictos sociales formuladas desde la segunda generación de víctimas, porque el carácter vicario que caracteriza la memoria que los hijos recuperan de sus padres no es específico de la postmemoria. Según Sarlo, toda memoria es vicaria y lo único que podría definirse como postmemoria sería la implicación subjetiva de los hijos sobre los hechos rememorados (130- 1). Críticas literarias como Verónica Garibotto (2011) y Cecilia Sosa (2014) han estudiado textos de la segunda generación de afectados por la dictadura militar desde la categoría de postmemoria. Garibotto enfatiza los aspectos visuales y repetitivos de la postmemoria para explicar la elección de la perspectiva de un niño o un adolescente en las películas de ficción filmadas a inicios del siglo XXI y dirigidas por miembros de la segunda generación posterior a la dictadura (175). Sosa propone una examinación crítica la postmemoria a partir de los estudios de performance. Ella apela al factor consanguíneo del término y propone extenderlo a audiencias que no están vinculadas con la segunda generación de víctimas de la dictadura a través de lazos de parentesco. Sosa quiere explorar cómo los afectos que constituyen una performance pueden reanimar un sentido de comunidad más allá de las líneas de sangre (5).

10 Desde la publicación de *La casa de los conejos* hasta el 2013, la versión en español ha sido reimpressa ocho veces. La novela ha sido traducida a cinco lenguas. Además de ser un éxito de ventas, la novela también recibió excelentes críticas literarias en Argentina, Inglaterra y Francia (Página /12, The Latin American Herald Tribune).

11 El ataque a ‘la casa de los conejos’ fue el 24 de noviembre de 1976, alrededor de las 13:15 hs. La casa fue rodeada, atacada y saqueada por las fuerzas de la dictadura cívico-militar en un operativo que duró cerca de cuatro horas (Fundación Anahí).

12 Para Lazzara, Blanco y Bongers, los estudios de memoria trascendieron el debate acerca del testimonio, pues aparecieron nuevos relatos que retratan las luchas armadas de los setentas. Estas subjetividades presentan discusiones acerca de las formas en las que los archivos se construyen o son problematizados por la esfera cultural, y los efectos que producen los usos heterogéneos de los archivos en la construcción de las memorias culturales (1- 4).

13 Como explica Diana Taylor (2003), me refiero a archivo como el conjunto de materiales que tienen relevancia, valor y significado para una cultura y proveen conocimiento e información acerca de ella. El proceso de selección, memorialización, internalización y transmisión de estos documentos toma lugar a partir de sistemas específicos de representación elaborados por un poder hegemónico. Como los grupos dominantes alternan el poder, los documentos que conforman el archivo pueden mantenerse o ser intercambiados por otros. Así, estos materiales expresan su supremacía y la forma en la que una sociedad es imaginada durante un determinado periodo de tiempo (19- 22).

14 Según la narradora, el término ‘embute’ es parte de la jerga desaparecida de los montoneros (50). Ella explica que el embute es un muro falso que se dejaba a la vista para no provocar sospechas. Detrás de este muro estaba la imprenta. Para justificar los numerosos viajes de entrega de las impresiones y la compra de los materiales de construcción para el embute, se edifica un criadero de conejos, negocio al que los miembros estarían dedicados con el fin de no levantar sospechas entre sus vecinos (51- 4).

15 El nombre propio de El Ingeniero jamás es revelado. Su identidad permanece como una incógnita pese a que al final del relato Laura adulta descubre que él fue el delator del escondite de los montoneros. La información que él proporcionó acerca de la ubicación del embute provocó el atentado contra la casa de los conejos.

16 María Isabel Chicha Chorobik de Mariani (1923) fue una de las fundadoras y la segunda presidenta de Abuelas de Plaza de Mayo. Se separó de la asociación en 1989 y en 1996 fundó la Asociación Anahí en honor a su nieta desaparecida (Pastoriza, Página / 12).

17 El título de la novela de Alcoba está relacionado con las dos novelas que Laura y su padre leen, *La vie des abeilles*, de Maurice Maeterlinck y *Les blues des fleurs* de Raymond Queneau. En la primera novela, ambos personajes discuten la validez de los motivos por los que Maeterlinck establece que el azul es el color preferido de las abejas. A la vez, el color azul está relacionado con la literatura, después de la mítica frase de Víctor Hugo “l’art c’est l’azur”. En este enunciado, el autor francés establece la convención literaria que vincula el color azul con la poesía y, por lo tanto, la belleza, lo inalcanzable y lo ideal. Rubén Darío publica el libro de poemas y cuentos *Azul...* (1888) cuyo título establece la conexión con la frase de Hugo.

18 Laura Alcoba se define como una escritora francesa- argentina: “Me siento francesa o me siento argentina; depende de las situaciones. Me concibo como francoargentina. La Argentina cuenta mucho para mí...[y] está muy presente en mis libros... El vínculo con la Argentina es muy fuerte y al mismo tiempo me siento francesa. Creo que se percibe en *El azul de las abejas*; es la historia de un desarraigo y de un nuevo arraigo” (Premat, La Nación).

19 El silencio con respecto al destino paterno puede vincularse con la censura a la que se sometían las cartas que pasaban por la cárcel. A lo largo de la novela, ambos personajes evitan conversar sobre el encarcelamiento del padre. Sin embargo, este silencio se extiende al punto de que no conocemos

cómo se siente la protagonista en torno a la situación política del padre.

20 La madre de Laura tiene una presencia mayor en *El azul* que en *La casa*, pero este personaje no cumple ningún rol en definir la experiencia de exilio de la hija. La protagonista construye su subjetividad de forma autónoma. Las únicas actividades que la ayudan a formar una identidad son la literatura y su proceso de aprendizaje del francés.

21 En el plano editorial, Edhasa en Argentina publica todas las novelas de Alcoba bajo la colección azul, es decir, el catálogo de literatura nacional argentina. Gallimard publica sus textos en la colección blanca que es la de textos de crítica y literatura de origen francés.

OBRAS CITADAS

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

Alcoba, Laura. *El azul de las abejas*. Trad. Leopoldo Brizuela. Buenos Aires: Edhasa, 2014.

Alcoba Laura. Entrevista con Osvaldo Quiroga. *Salón del Libro de París 2014 - Entrevista a Laura Alcoba, Alicia Dujovne Ortiz y Diana Bellesi*. TV Pública Argentina, París. Web. 21 de marzo de 2014.

Amado, Ana. *La imagen justa: cine argentino y política 1980- 2007*. Buenos Aires: Ediciones Colihue, 2009. Impreso.

Beverley, John. "What Happens When the Subaltern Speaks. Rigoberta Menchú, Multiculturalism and the Presumption of Equal Worth". *The Rigoberta Menchú Controversy*. Ed. Arturo Arias. Minneapolis: Minnesota UP, 2001. 219-236. Impreso.

Bruss, Elizabeth. "Actos literarios". *La autobiografía y sus problemas teóricos*. Edición temática de *Anthropos* 29 (1991): 62- 79. Impreso.

Cvetkovich, Ann. *An Archive of Feelings: Trauma, Sexuality, and Lesbian Public Cultures*. 3ra ed. Durham: Duke UP, 2008. Impreso.

De Certeau, Michel. *The practice of everyday life*. Trad. Steven Rendall. Berkeley: California UP, 1988. Impreso.

Eakin, Paul. "Autoinención en la autobiografía: el momento del lenguaje". *La autobiografía y sus problemas teóricos*. Edición temática de *Anthropos* 29 (1991): 79- 93. Impreso.

Evangelista, Elin- Maria. "Writing in translation: A new self in a second language". *Self translation: brokering originality in hybrid culture*. Ed. Anthony Cordingley. Nueva York: Bloomsbury Academic, 2013. 177- 187. Impreso.

Fundación Anahí. "Casa Mariani- Teruggi". n .d. Web. 21 de junio de 2016.

Garibotto, Verónica. "Iconic films: narrating recent Argentine history in post 2000s second generation films". *Studies in Hispanic Cinemas*. 8. 2 (2011): 175- 187. Impreso.

Gillespie, Richard. *Soldiers of Perón*. Oxford: Clarendon Press, 1982. Impreso.

Hirsch, Marianne. *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*. Nueva York: Columbia UP, 2012. Web.

Huyssen, Andreas. "Resistance to memory: the uses and abuses of public forgetting." *Globalizing critical theory*. Ed. Max Pensky. Lanham: Rowman and Littlefield, 2005. 165-184. Impreso.

Lashgari, Deirdre. *Violence, Silence, and Anger. Women's Writing as Transgression*. Charlottesville: Virginia UP, 1995. Impreso.

Lazzara, Michael, Fernando Blanco, Wolfgang Bongers. "La performance del archivo. Re imaginar memoria e historia en América Latina". *A Contra Corriente. Una revista de historia social y literatura en América Latina*. 12.1 (2014): 1-13. Impreso.

Molloy, Sylvia. *At Face Value. Autobiographical Writing in Spanish America*. Cambridge: Cambridge UP, 1991. Impreso.

Olney, James. "Algunas versiones de la memoria/ Algunas versiones del bios: la ontología de la autobiografía" *La autobiografía y sus problemas teóricos*. Edición temática de *Anthropos* 29 (1991): 33-47. Impreso.

Pastoriza, Lila. "Desde ese día en que cambió mi vida". *Página/12*. 29 de noviembre de 1998. Web. 21 de junio de 2016.

Premat, Silvina. "Los buenos libros son los que nunca terminan de decir lo que deben decir". *La Nación*. Web. 24 de octubre de 2014.

Ros, Ana. *The post-dictatorship generation in Argentina, Chile, and Uruguay. Collective memory and cultural production*. Nueva York: Palgrave Macmillan, 2012. Impreso.

Saban, Karen. "Un carrusel de recuerdos: conversación con la escritora Laura Alcoba". *Iberoamericana*. 39 (2010): 246- 251. JSTOR. Web. 10 de Julio de 2015.

Sarlo, Beatriz. *Tiempo presente. Cultura y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2005. Impreso.

Sosa, Cecilia. *Queering acts of morning in the aftermath of Argentina's dictatorship: the performances of blood*. Woodbridge, Suffolk, UK; Rochester, NY : Tamesis, 2014.

Taylor, Diana. *The archive and the repertoire. Performing cultural memory in the Americas*. Durham: Duke UP, 2007.

The Latin American Herald Tribune. Argentina's Laura Alcoba novel recalls living underground during dictatorship. Barcelona. *The Latin American Herald Tribune*. Web. 11 de diciembre de 2008.

Weintraub, Karl. "Autobiografía y conciencia histórica" *La autobiografía y sus problemas teóricos*. Edición temática de *Anthropos* 29 (1991): 18-33. Impreso.