

LA RESTITUCIÓN DEL PASADO: MEMORIA AUTOFICCIONAL EN *EL AZUL DE LAS ABEJAS* DE LAURA ALCOBA

Enzo Matías Menestrina

Universidad Nacional de La Plata
Argentina
enzomenestrina@gmail.com
ORCID: 0000-0001-5510-7436

Fecha de recepción: 23/04/2020 | Fecha de aceptación: 30/09/2020

Resumen: La construcción de la identidad en la literatura de sí contemporánea se ha convertido en un hecho recurrente en los últimos años. Los límites que desdibujan las autoficciones, en las que una brumosa frontera separa lo real de lo ficticio permiten diluir una experiencia de vida en una experiencia literaria. Todo lo que implica la construcción identitaria, bajo el contexto de exilio, se ve puesto en tránsito: un aprendizaje que supone la adaptación a un nuevo territorio y en una nueva lengua. El segundo volumen de la trilogía de Laura Alcoba, *El azul de las abejas* (2014 [2013]), es la muestra cabal de la construcción identitaria del sujeto exiliado a partir de diversos cambios que implican la configuración y el aprendizaje lingüístico.

Palabras claves: Laura Alcoba; Literatura extraterritorial en lengua francesa; Crítica literaria; Siglo XXI; Argentina

The Restitution of the Past: Autofictional Memory in El azul de las abejas by Laura Alcoba

Abstract: The construction of identity in contemporary literature of the self has become a recurring fact in recent years. The limits that blur autofictions, where hazy boundaries separate the real from the fictitious, allow for life experiences to become diluted within the literary experience. Within the context of exile, all forms of identity construction are placed "in transit": a learning process that involves an adaptation to a new territory and a new language. The second volume in Laura Alcoba's trilogy, *El azul de las abejas* (2014 [2013]), shows how the exiled subject's identity is constructed as a result of the changes arising from linguistic configuration and learning.

Key words: Laura Alcoba; extraterritorial literature in the French language; literary criticism; XXI century; Argentina



*A restituição do passado: memoria autoficcional em
El azul de las abejas, de Laura Alcoba*

Resumo: A construção da identidade na literatura do eu contemporânea tornou-se um fato recorrente nos últimos anos. Os limites que obscurecem as autoficções, nas quais uma fronteira enevoada separa o real do fictício, permitem diluir uma experiência de vida em uma experiência literária. Tudo o que a construção da identidade implica, no contexto do exílio, é posto em trânsito: um processo de aprendizado que envolve a adaptação a um novo território em um novo idioma. O segundo volume da trilogia de Laura Alcoba, *El azul de las abejas* (2014 [2013]), é a amostra completa da construção da identidade do sujeito exilado a partir de várias mudanças, envolvendo a configuração e o aprendizado linguístico.

Palavras-chave: Laura Alcoba; literatura extraterritorial na língua francesa; crítica literária; século XXI; Argentina

■ **L**a construcción de la identidad en el espacio de la literatura se ha convertido en un hecho recurrente en las autoficciones. Desde los inicios de las teorías sobre las literaturas del yo, reiniciadas 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 recortar o elidir. En estas escrituras, la memoria parece seleccionar y 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 los recuerdos que afloran provocando la búsqueda de una causalidad en la percepción.

Las numerosas reflexiones sobre las problemáticas surgidas en las escrituras del yo, desde los años setenta del siglo XX hasta la actualidad, abordan diferentes categorías sobre la identidad, la temporalidad, los mecanismos escriturarios y de recepción. Si bien la categoría de autoficción como neologismo fue acuñada por Doubrovsky¹ hacia 1977 puede considerarse que se ha readaptado acorde a los tiempos a partir de diversos enfoques y entrelazado por numerosas aristas.

El presente artículo sigue los lineamientos de Manuel Alberca en *El pacto ambiguo* (2007) para pensar la construcción de la identidad del sujeto exiliado a partir de los cambios que experimenta. En la trilogía compuesta por *La casa de los conejos* (2008 [2007]), *El azul de las abejas* (2014 [2013]) y *La danza de la*

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

araña (2018 [2017])², Laura Alcoba logra componer su propia posición como escritora y plasmarla en un proyecto de escritura inmerso en episodios basados en la realidad. Pero no en sentido estricto. En efecto, se trata de una realidad transgredida por los parámetros de la “memoria autoficcional” entendida como una memoria fracturada, discontinua, brumosa, confusa, vacilante, inquietante, e incluso, repleta de blancos y artificios. En este aspecto, el escrito se enfoca en los mecanismos escriturarios que enlazan las piezas de una memoria autoficcional en *EAA* (2014 [2013]) por medio de la imaginación de la niña y el aprendizaje de la lengua francesa como estrategias literarias. El primero refiere al modo de narrar el exilio a partir de la voz de la inocencia por parte de la narradora. El segundo, se conecta con el aprendizaje de la lengua francesa y la importancia de su incorporación para la construcción de la identidad.

Asimismo, la dificultad que atraviesa esta obra responde a un aspecto diferente: el modo de plasmar los recuerdos desde una óptica inofensiva. En tal sentido, en el afán por restituir el pasado, se recurre constantemente a la imaginación como procedimiento clave para entender cómo se entretajan en la narración los retazos de infancia y en qué medida la identidad es configurada a partir de la fusión de dos voces: la voz de la experiencia y la voz de la escritura. En tal sentido, nos preguntamos ¿de qué manera se consigue incorporar en la narración las fuentes testimoniales?, ¿cómo se logra restituir el pasado desde la perspectiva de niña?

Por tal motivo, 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, sino en el género de la autoficción. 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, el escritor de autoficciones no dice necesariamente la verdad, aunque hable de sí mismo pese a la identidad, y no simple parecido, que tiene con el narrador y su personaje. No solo habla de lo que fue sino también de lo que pudo haber sido en un vaivén que alterna datos reales y ficticios. Esta ambigüedad, calculada o espontánea, constituye uno de los rasgos más característicos de la autoficción. No obstante, ¿cómo son plasmados los sucesos de la experiencia en la escritura?, ¿de qué manera se configura la identidad del sujeto exiliado?

Si bien la lengua materna de Alcoba es el español, ella escribe en francés sobre temas argentinos. Diferencia la lengua de escritura, el francés, de la lengua de la experiencia, el español³. 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

2 A partir de aquí: *LCC*, *EAA*, *LDA* respectivamente.

3 Las ediciones en francés fueron editadas por Gallimard. El primer y segundo volumen de la trilogía, *Manèges* (2007) y *Le bleu des abeilles* (2013) fueron traducidos al español por Leopoldo Brizuela para editorial Edhasa como *La casa de los conejos* (2008) y *El azul de las abejas* (2014), respectivamente. Por otro lado, el tercer volumen, *La danse de l'araignée* (2017), fue traducido como *La danza de la araña* (2018) por Mirta Rosenberg y Gastón Navarro para la misma editorial.

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)⁴. Valeria Rey de Castro (2018) ha argumentado que esta narración personal es autobiográfica ya que da cuenta de una subjetividad distinta de la que perfilan los discursos políticos de los años setenta que se autoproclaman como heroicos, y también ha dicho que el objetivo de la autobiografía es determinar el sentido de una vida que se narra en primera persona (217). No obstante, ¿qué sucede cuando las voces del pasado y del presente se fusionan?, ¿por qué hablar de autobiografía cuando se rompe el pacto de lectura y se evidencian ambigüedades y estrategias que lo separan de ese género? En tal sentido, Alberca señala que al fracturarse el pacto tradicional de lectura, surge entonces el denominado “pacto ambiguo”⁵ cuya frontera separa lo real de lo ficticio y permite diluir una experiencia de vida en una experiencia literaria (38). Es por ello que el silencio, el olvido, la narración a dos voces, la memoria particular e inocente de la protagonista, la vacilación, la imaginación y la configuración de la subjetividad a partir de la lengua son solo algunos de los mecanismos que evidencian que este tipo de escritura no es autobiográfica. Incluso, la propia autora no se considera en un proyecto autobiográfico. En tal sentido, Alcoba en una entrevista para “Audiovideoteca de Escritores” ha señalado al respecto:

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. La dirección es la ficción y la materia prima es autobiográfica, pero no se va hacia la autobiografía. (Minuto 9: 48)⁶

Ya se ha dicho que en *LCC* (2008 [2007])⁷ las estrategias narrativas que permiten leerla como autoficción son la temporalidad y la narración a dos voces. En

4 *Les passagers de l'Anna C.* en su edición original por Gallimard se publica el mismo año. Los padres de Laura Alcoba se forman política y militarmente integrando el grupo denominado “Los cinco de La Plata”. Un grupo revolucionario de inexpertos entusiastas que toman a La Habana como ese espacio donde sus sueños comienzan a materializarse. El Che Guevara prepara su viaje final a Bolivia. Esa ilusión de formación se estrella contra un mundo de conductas indignas, divisiones, luchas de poder y muerte. Estos acontecimientos son relatados en detalle en *Los pasajeros del Anna C.* (2012), su tercer libro, que trata sobre la vida de sus padres en Cuba y se evoca su nacimiento.

5 Alberca propone un tercer pacto de lectura, al que define como ambiguo, que se caracteriza por el hibridismo y la mezcla de elementos diversos que saturan los límites, barreras o restricciones de su propia existencia (Alberca 160).

6 Material audiovisual entrevista: “Laura Alcoba, audiovideoteca de escritores”. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=zjltgjkxufw>.

7 Véanse Ragazzi (2013) y Waldman (2013) para más precisiones.

tal sentido, tanto Waldman (2013) o Ragazzi (2013) han argumentado que la escritura autoficcional en esta novela se encuentra mediada por la alternancia de la voz del pasado con la voz del presente al constituir un “pasado reciente”.

A partir de que Anna Forné (2010) propuso un contraste entre “el tiempo de la voz de la vivencia” y “el tiempo de la voz de la escritura” en *LCC* (2008 [2007]), comenzó a transitarse un extenso recorrido crítico que intentó catalogar a esta obra en alguno de los géneros que delimitan de manera confusa las literaturas del yo. Como una suerte de vegetación frondosa, germinaron diversas teorías que posicionaron a la escritura de Alcoba en la autobiografía. Luego de varios reajustes, Adriana Imperatore (2013) reconoció una ambigüedad en la trama y en la enunciación al considerar esta novela como una “autobiografía oblicua”. Ese mismo año fue Bruno Ragazzi (2013) quien con su mirada aguda y desafiante logró dar rienda suelta a la discusión crítica y propuso enmarcarla como una autoficción. Así, Karen Genschow (2017) en “Sujetos culturales en disputa en *La casa de los conejos*” dio por supuesto que se trataba de una autoficción sin entrar en detalles sobre ese debate. Por su parte, Genschow pone foco en la discusión sobre los sujetos culturales y los ideogramas. 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.

En el caso particular de *EAA* (2014 [2013]), el segundo volumen de la trilogía, la narradora Laura a través del aprendizaje de la lengua francesa y la memoria sobre el exilio, logra configurar su propia identidad en la escritura. Así, la identidad fragmentada se muestra en la estructura del texto mismo. Tal como señala Ana Casas (2012), “la narrativa autoficcional permitiría al autor hablar de sí mismo y de los demás con mayor libertad” (17). Es lo que observamos en el caso de Laura Alcoba dado que al contar su historia personal, a través de la voz de la narradora Laura, se encuentra con dos problemas: el español produce inhibición y el género resulta cuestionado. En tal sentido, afirmamos que son los rasgos de la lengua y el proceso de imaginación de la protagonista las problemáticas escriturarias que permiten enmarcar este volumen en el subgénero autoficción. En este contexto, la pregunta pertinente sería ¿cuáles son los rasgos de la lengua que delimitan los territorios y configuran la identidad? En efecto, todo lo que implica la construcción identitaria, bajo el contexto de exilio, se ve puesto en tránsito: un aprendizaje que supone la adaptación a un nuevo territorio y en una nueva lengua. En el camino a la adaptación se producen una serie de movimientos y cambios. Tal como nos señala Sylvia Molloy en *Vivir entre lenguas* (2016):

El aprendizaje de la lengua casera exige atención, como cualquier otro aprendizaje. Se adquieren términos nuevos, se desempolvan palabras olvidadas, pero nunca, nunca, se muestra la hilacha recurriendo al término de *allá* y menos aún al término de *aquel entonces*. Se trata de una suerte de comadreo lingüístico, un regodeo, como si se citara en un idioma para impresionar al otro, ¿cuál otro? (47)

Los que viven en un idioma postergado y otro idioma que no dominan del todo. Para ese pobre de la lengua no hay vuelo directo: hay incómodas, desconcertantes (y a menudo humillantes) escalas. Vacíos del decir. (56)

Por tal motivo, proponemos indagar en la construcción de una infancia en movimiento cuyos límites de frontera están determinados por el contexto de exilio, la transnacionalización y la adaptación a una nueva lengua en plena escolarización. En tal sentido, la memoria es “una arquitectura de lugares, un espacio de tránsito. Para cada lugar se diseña un recuerdo asociado a él. Los lugares son maneras de decir ‘ahí donde están los recuerdos’” (Pagés 150). En el caso de la trilogía de Alcoba se narra desde la intimidad, el dolor, el miedo. La categoría de “intimidad inofensiva” se la debo a Tamara Kamenszain (2016) para pensar esta narración autoficcional desde la memoria inocente e inofensiva de la infancia. Una memoria que busca romper el silencio y el pacto de lectura para recurrir frecuentemente a la imaginación.

De esta manera, analizamos cómo las estrategias narrativas reflejan la puesta en valor de la lengua en la configuración identitaria del personaje exiliado. Asimismo, nos enfocamos en las distintas fases que experimenta la narradora de *EAA* (2014 [2013])⁸ hasta alcanzar e incorporar la nueva lengua. Este procedimiento intenta recomponer una estructura, proyectar y diagramar un mapa posible o, también, transitar y explorar territorios desconocidos al ahondar aún más allá sobre lo que explica Ragazzi. Si nos posicionáramos en el sentido de pesquisa por parte de la escritora Laura Alcoba para recolectar los materiales autobiográficos, y lograr algo con ellos, podríamos referirnos a los mecanismos de escritura como indicios que hilvanan peldaño a peldaño una estructura compleja de voces del pasado, que se conectan con la voz presente, y que a su vez tejen, paso a paso, una red sinuosa, zigzagueante, que recorre con dificultad y vacilación los escabrosos rincones del pasado permitiendo así enlazar las piezas para conformar la estructura identitaria de la protagonista.

Bienvenue: la lengua en tránsito

“Llegar es también volver”, nos decía Diana Salem (2007) cuando se refería al grupo minoritario de escritores que, a causa del exilio, han abandonado el español en gran medida y han adoptado el francés tanto para el uso cotidiano como para la escritura desde sus diversos lugares: la infancia, la adolescencia, la juventud, los viajes recurrentes, e incluso, la experiencia de sus allegados.

Laura Alcoba, particularmente, ha adoptado el francés por necesidad a la adaptación a causa del exilio. Luego de su llegada a París, el español se convierte en una lengua impuesta y el francés se elige, se adopta como patria. Pero, ¿a qué se debe este cambio? Steiner (2010) hacía referencia al escritor lingüísti-

8 Las itálicas en las citas de esta novela pertenecen al original a menos que se advierta lo contrario.

camente “sin casa”, al rechazo de la imposición y a la adaptación de una nueva lengua. Se produce, así, una ruptura con la lengua materna y un relevo a la lengua francesa. En una entrevista, Laura Alcoba señalaba que “para muchos el castellano fue el idioma del miedo. Y el francés el de la reformulación del terror” (*Clarín*, 28/04/2019). Además, la escritora siempre insiste en este punto: “El idioma es lo que se lleva dentro, aunque partas sin nada de tu país de origen” (*Clarín*, 28/04/2019). Lo cierto es que el francés ayuda a emanciparse de su propio pasado y de los lugares o momentos no deseados, aunque sucede también una contradicción: la historia que nutre sus novelas proviene de esos mismos lugares.

Frente a eso, el deseo de querer conservar aquello que es inalienable, como la propia lengua, pudo convertirse en una resistencia al nuevo idioma, en una reacción sintomática, con un continuo de razón que va de lo emocional a lo político. Así, la lengua materna se convirtió en un espacio de identidad esencial, en un baluarte a defender a cualquier costo. En palabras de Derrida (2019 [1980]):

La lengua resiste a todas las movi­lidades porque se desplaza conmigo. Es la cosa menos inamovible, el propio cuerpo más móvil que sigue siendo la condición estable, pero transportable, de todas las movi­lidades [...] la lengua solo funciona a partir de mí. Es también aquello de lo que parto, me paro y me separo. Lo que se separa de mí partiendo de mí. (93)

Para Laura Alcoba, la adopción del francés significó la adaptación a un nuevo territorio, a una nueva vivencia, pero sin desligarse por ello del pasado y de las experiencias traumáticas que llevaba consigo. Una historia vinculada con el castellano cuyo peso era difícil tolerar a causa del “desplazamiento forzado” (Martínez Quinteros 2009), pero que se ha optado por transmitirlo, plasmarlo, compartirlo e intentar olvidarlo de otro modo: a través de la escritura.

Si nos remitimos a la idea de literatura como digresión podemos pensar, en términos de Deleuze (1996), que la escritura de Laura Alcoba apunta ante todo a un determinado lenguaje para perforarlo en búsqueda de “ese afuera” –el exterior del lenguaje– que nunca llega, que siempre se posterga, que se disgrega. En tal sentido, Deleuze habla de la metáfora del buceo para dar cuenta de la invención de una lengua dentro de la lengua; ya no se trata del buceo como búsqueda de la palabra bella, justa o precisa sino que hace referencia al momento en que la caza submarina se extravía y se convierte en chapa, ácido, vidrio molido, coral (la exploración a un barco hundido). Así, el autor señala que “el escritor inventa en la lengua, una nueva lengua, una lengua extranjera” (Deleuze 78), y avanza con respecto a la idea de que la literatura hace delirar al idioma, lo hace tartamudear, lo saca de cauce. Pero, si la literatura se disgrega, si la traducción conlleva al sufrimiento de la lengua original, ¿qué ocurre cuando la ficción se escribe ya en otra lengua como traducción de la lengua original?, cuando la ficción se escribe en una lengua extranjera porque la lengua original no alcanza ¿no es suficiente? En este caso, tal como indica Tabarovsky (2018): “la ficción somete a la lengua

original a un estado de vacilación, de tartamudeo, de paradoja. A un exilio permanente, a la duda sobre la propia noción de original” (43).

En efecto, esta escritora traza el idioma argentino desde la distancia, desde afuera, desde otra lengua, desde su francés. Perforar la lengua implica encontrar ese pasaje hacia la exterioridad como experiencia literaria. Por un lado, el español pinta el mundo, enuncia lo objetivo. Por otra parte, el francés traza el universo sensible, la vida íntima del hombre; en suma, es la lengua más apta para narrar los recuerdos.

Llegar es también volver

Llegar, adaptarse, recordar y reformular. Verbos que comportan un tránsito y un cambio rotundo a nivel geográfico, lingüístico, social y cultural. El pasaje a un nuevo lugar y en una nueva lengua. En *EAA* (2014 [2013]) la narradora Laura diagrama una especie de complejo cuadro comparativo entre Francia y Argentina; entre lo que fue y lo que vendrá. Argentina es ese país que ha quedado al otro lado del océano, el *allá* de la historia. Francia, en cambio, es el *aquí* y ahora de los hechos.

La experiencia traumática que deviene recuerdo es para el “recién llegado” una huella indeleble en la memoria sobre aquel difícil momento en el proceso de adaptación. El aprendizaje de la lengua francesa en esta novela está dado por el exilio de la protagonista Laura a Francia. El trayecto entre Argentina y Francia es narrado desde una “memoria inofensiva” y se proyecta a partir de un tránsito dispuesto, en el proceso de exilio, que conlleva a un itinerario de viaje con sus vicisitudes y modificaciones.

En *Lingua Franca* (2004), Axel Gasquet desarrolla una explicación del proceso de viajes a partir de tres fases básicas: la partida, el tránsito y la llegada. Lo interesante de pensar la situación del viajero en fases radica en considerar a cada una como parte indispensable para el proceso. En tal sentido, la fase intermedia, es tan importante como la partida y la llegada. El tránsito cobra relevancia solo en la medida en que el sujeto del relato también la adquiere. En efecto, este trayecto tiene una dimensión irreductible que es el movimiento; señalar el movimiento implica saber cuáles son las condiciones materiales y técnicas en que este se realiza. El viaje es una mutación continua del lugar que transforma la mentalidad del viajero, su personalidad, su relación con los otros, sus ideales. Y muchas veces sucede también que esa transformación se inicia antes de partir: “Así fue como en La Plata, gracias a Noémie y a su lunar, aun cuando mi partida se postergara una y otra vez, me puse ya en camino. En alguna parte por detrás de mi nariz” (Alcoba *EAA* 13). El viaje que se inicia antes de la partida física supone, y a la vez da cuenta, de una dimensión social y cultural importante. La narradora Laura, a través de las clases que tomaba con Noémie en La Plata, imaginaba su inserción en una sociedad de la que todavía no era parte. Ese arraigo y desarraigo eran para la niña niveles simultáneos y Noémie era la encargada de que la niña

aprendiera y confiara en sí misma: “*Tenés que saber todas las canciones para poder integrarte*” (Alcoba *EAA* 14)⁹, le decía durante las lecciones.

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

Consideramos, así, en este caso particular de la escritura de Laura Alcoba, que la fase de tránsito es tan relevante como la partida y la llegada puesto que llegar es también volver y recordar es volver a pasar por aquellas imágenes, por los recovecos inquietantes de la memoria.

En efecto, el viaje para Laura comienza en La Plata sin haber partido a París. Al zambullirse e incursionar en el francés ya se está transitando la pertenencia de una lengua, se anticipan los cambios, se insertan en el proceso de adaptación y comienzan a configurarse, o al menos a establecerse, ciertos rasgos identitarios que se creían perdidos e inalcanzables.

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

El aprendizaje de la lengua como construcción de la identidad

Lo que despierta curiosidad en esta novela de Alcoba es que el proceso de aprendizaje del francés siempre se relaciona con la construcción de la identidad de la niña y la memoria autoficcional. En ese tránsito podemos distinguir y segmentar el proceso en cuatro fases principales: preparación, desmovilización, inmersión y triunfo.

Desde la primera fase, la preparación, se observa el vínculo entre idioma e identidad. El viaje, aquí, es el camino que recorre hacia la reconciliación con los traumas vividos en su patria. La fase de preparación sugiere los primeros contactos y acercamientos a la lengua extranjera estando en Argentina: las clases con Noémie, sus primeras lecturas en francés, las canciones que escuchaba: “un adulto me dijo que tenía que empezar cuanto antes y aprender muy rápido si no quería sentirme completamente perdida a mi llegada a París” (*EAA* 9). Para comprender más hondamente la construcción de su identidad, es importante saber que la niña del inicio de la novela es una niña llena de miedo: ha

9 Las itálicas pertenecen al original.

vivido traumas, su padre está encarcelado, su madre ya se fue a Francia y ella tiene que esperar.

En segunda instancia, la desmovilización surge porque la niña descubre que tiene que distanciarse de su pasado para ceder el sitio a la nueva lengua y a la curación de los hechos traumáticos. Se trata de perder el acento hispánico o argentino. La niña es consciente de que su acento revela su verdadero origen y que no puede integrarse por completo si no lo pierde. De este modo, la niña lo experimenta realmente como un obstáculo en su aprendizaje: “quisiera borrarlo, hacerlo desaparecer, arrancarlo de mí a este acento argentino” (EAA 34). Un momento preciso en el que se puede observar esto es la escena de la biblioteca en la que la narradora Laura quiere retirar *Les fleurs bleues* de Queneau, pero la bibliotecaria le sugiere que lea *Le petit Nicolas* y comienza a articular su pronunciación de manera exagerada. Aquí la narradora está convencida de que la bibliotecaria no había entendido su acento o pronunciación. En efecto, esta fase se trata de una pequeña apertura hacia una nueva identidad, un paso hacia la etapa siguiente: la inmersión. Esta tercera fase permite dar cuenta de que sumergirse por completo en la lengua y la vida francesa es para la niña una obligación ante la madre y que se convierte, por momentos, en un imperativo: “Mi madre espera de mí que demuestre su teoría de ‘baño lingüístico’, y que así me abra camino lo más rápido posible” (EAA 33). La protagonista se enamora del idioma, con sus nasales, letras silenciosas. Incluso, se hace amiga de chicas francesas. Otro momento clave de la inmersión es su excursión de esquí con una familia francesa: “me preguntaba qué distancia me separaba de un idioma francés completamente mío, ¿llegaré a tenerlo algún día?” (EAA 96).

La última fase, el triunfo, supone la familiarización con el francés y el alcance de su propia identidad. Dicha fase cobra forma en tres escenas claves. Por un lado, la niña logra pensar en francés en lugar de traducir mentalmente lo que quiere decir. Se despierta y pregunta a su madre en francés: “sin darme cuenta, y sin quererlo, pensé y hablé en francés *al mismo tiempo*” (EAA 118). Este momento es muy importante porque la niña está completamente relajada, y solo así puede soltar la presión de lograr la inmersión y de reconstruir su identidad. Por otra parte, pensar en francés está ligado directamente a la quinta foto que ella envía a su padre. Él tiene permiso para colgar solo cinco fotos en su celda y le pide a Laura que le envíe una con su madre posando delante de la casa. La niña ignora la petición durante mucho tiempo. Primero tenía que conformarse personalmente con su nueva identidad, su nueva vida en Francia, su nueva lengua, antes de poder registrar ese proceso en una foto que sirviera de evidencia: “no sé qué relación habrá tenido esto con mis tuberías, pero sé que solo después de haber logrado deslizarme por ellas pude elegir la quinta foto que él tanto me reclamaba” (EAA 120). Finalmente, la narradora logra terminar su lectura de *Les fleurs bleues*. Aunque confiesa no haberlo entendido completamente, ha podido demostrar que la bibliotecaria se equivocó. Triunfa e incluso escribe un breve comentario del libro en una serie de cartas a su padre. La última frase resume el

libro de Queneau, pero también su aprendizaje, su camino y la novela de Laura Alcoba: “Un manto de lodo cubría toda la tierra; pero ya, aquí y allá, asomaban pequeñas flores azules” (*EAA* 123).

Imaginación como artificio

La obra de Alcoba recupera el pasado desde distintos puntos de enunciación. En la trilogía, la autora reafirma la necesidad de exclamar. Desde el preludio de *LCC* (2008 [2007]) se nos dice que el hecho de narrar “se volvió imperioso” y que se convierte al fin en una necesidad (9). En tal sentido, tanto en la primera como en la segunda novela de la trilogía se enuncia desde una voz de la infancia, inofensiva e inocente, que se inscribe en el marco teórico autoficcional de Alberca (2007). La primera, relata la infancia desde una intimidad. La segunda, *EAA* (2014 [2013]), desde el proceso de exilio, el aprendizaje de la lengua francesa y las cartas que se escribía semanalmente con su padre en las que compartían lecturas. Por tal motivo, podemos analizar a la imaginación desde dos perspectivas distintas: como estrategia textual y como rasgo del proceso escriturario de Laura Alcoba para restituir el pasado, por medio de los recuerdos, que afloran paulatinamente y son plasmados en la escritura. Comencemos por el primero.

En *LCC* (2008 [2007]), de un modo más evidente, se cuenta el proceso de imaginación de la protagonista como mecanismo autoficcional, a partir de una memoria inofensiva a lo largo de la obra. Un gran intervalo que abarca desde el momento en que Laura imagina la casa de tejas rojas y el jardín hasta el momento en que se describen algunos detalles del ataque al centro clandestino. El silencio, la vacilación, la escritura fragmentaria y la temporalidad son para Alberca los indicios esenciales que permiten identificar ese proceso de imaginación en una brecha que delimita lo real de lo ficticio. Un ejemplo evidente en este primer volumen son los paseos en automóvil. Sus padres deben taparse los ojos en el trayecto pero ella puede verlo todo y prefiere jugar, entrecerrar los ojos para ver las cosas de manera distinta: “Lo que me gusta de fruncir los párpados en estos baños de luz, es que empiezo a percibir las cosas de manera muy diferente. Me gusta sobre todo el momento en que el contorno de las cosas se desdibuja y parecen perder volumen. Todo se transforma y yo me encuentro en medio de imágenes planas” (*LCC* 29).

De un modo menos evidente en *EAA* (2014 [2013]), novela en la que aquí hacemos hincapié, se narra la imaginación a partir de un proceso de la voz inocente en tránsito. Una niña, pronta a cumplir los once, guarda consigo los traumas de su experiencia en Argentina y debe acostumbrarse al proceso de exilio y al contacto a través de cartas: “Lo bueno de las cartas es que uno puede pintar las cosas como quiere, sin mentir por eso. Elegir entre las cosas que nos rodean. De modo que todo parezca más bello en el papel” (*EAA* 19), nos confiesa Laura al inicio de la narración desde la óptica inocua de la infancia.

No obstante, las clases de francés que toma con Noémie en La Plata son la puerta de acceso a un espacio desconocido, el pasaporte que le permite imaginar un mundo nuevo en el que se debe insertar y acostumbrar. Del otro lado del océano, una vez instalada en el nuevo territorio, le escribe una carta a Noémie en la que recuerda su lunar e inmediatamente comienza a imaginar lo que podría haber sido de la vida de su profesora:

Me imaginaba a Noémie con su lunar, ante otro alumno, inclinados los dos sobre el libro de francés en el que se veían aquellos dos personajes, el perro Médor y el gato Minet y volvía a escucharla explicar que *así llaman en Francia a los perros y a los gatos*, ¿podía hablarle entonces de los dos Sultanes de mi edificio? No, cómo iba a hacer algo así. (EAA 19)

Otro caso particular de imaginación como estrategia textual se narra durante el proceso de exilio, esa fase de tránsito a la que Gasquet hacía referencia. La niña lo recrea con sus compañeros, sutilmente, al desdibujarse la imagen y detenerse el tiempo:

Y por un instante al menos el mundo quedó atrás, la escena se congeló... de golpe todos volvimos a estar un poco *allá*, un poco en *aquella época*, como suele decirse. Argentina, miedos, imágenes diferentes deben de haber surgido en nuestra mente 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. (EAA 77)

Ahora bien, en esta obra autoficcional, ¿por qué decimos que los rasgos de la lengua se conectan con la construcción de la identidad? En tal aspecto, la narradora se fascina por la lengua francesa, sus sonidos, sus vocales, la “e” muda. Siente la necesidad de abandonar el acento argentino para incorporar, y alcanzar, la perfecta pronunciación del francés como rasgo identitario. Imagina, incluso, la presencia ominosa de las vocales mudas:

Cuando alguien me habla, aunque no las oiga, tengo la impresión de *verlas* [...] a veces imagino que las vocales mudas me ven a mí también. Cada vez mejor, incluso, a medida que avanzo, como si ellas también hubieran aprendido a conocerme [...] me gusta imaginar que nos comunicamos así, en silencio. (EAA 71)

También, en el último volumen *LDA* (2018 [2017]), se termina de configurar el proceso de imaginación de la protagonista Laura desde la óptica de una niña que ingresa en el período de pubertad, desde la exclamación del desastre sin miedo a hablar. Por un lado, el tema de la mirada es relevante dado que la niña observa todo en detalle, su mirada se detiene como una cámara fotográfica. En efecto, en esta novela la niña imagina a la araña pollito que su padre tanto le ha contado en las cartas, la imagina como una criatura inofensiva y la compara, incluso, con un perro cariñoso: “Me gusta imaginarme con mi araña argentina

sentada en el balcón que da sobre el parque y la autopista” (LDA 20). Por otro lado, imagina el reencuentro con su padre luego de que este obtenga la libertad condicional. Ese procedimiento también aparece en la forma de narrar la enfermedad “esclerosis en placas” de Amalia como un adversario invisible. Así, Laura termina de consolidar su identidad, de excavar en la memoria aquellos recuerdos que no afloran y de intentar suturar una herida que no cicatriza.

La restitución del pasado

Hay algo que particularmente nos llama la atención en este volumen: el modo en que se narran los recuerdos. En este aspecto, en *EAA* (2014 [2013]), la restitución del pasado y de los recuerdos está atravesada en gran medida por la imaginación. En efecto, el trabajo de memoria a partir de la invención es también un procedimiento escriturario, que habilita a imaginar y pensar cómo era su escritura inocente y manipular todos esos materiales, en este caso las cartas.

En efecto, al evocar y volcar esos retazos de infancia en la narración debe hacerlo desde una mirada inocente, habiéndola perdido, y pensarse otra vez como una niña. Al redactar esas cartas, debe recrear el circuito epistolar escribiendo un poco lo que ella misma decía y, artificiosamente, completarlo con imaginación, ya sea con un gran peso sentimental, desde un lugar muy íntimo, u otras variables para conformar el proceso escriturario:

A veces logro olvidar dónde está él, y me pongo a hablar de las abejas y de los colores a los que son sensibles; adoro ese tema: *¿a vos qué te parece?, ¿por qué prefieren el azul?, ¿y cómo se habrá dado cuenta el señor Maeterlinck? **Le hago a menudo estas mismas preguntas.** Decir que uno sabe cuál es el color preferido de un insecto... es arriesgado ¿no te parece? Y si lo que dice vale para las abejas de **aquí**, ¿será igual para las abejas de **allá**? ¿Y para todas las abejas del planeta? **En mis cartas**, muchas veces escribo las mismas cosas pero sé que eso no tiene demasiada importancia (*EAA* 45)¹⁰.*

En efecto, el pasaje anterior concentra varios procedimientos y estrategias interesantes que dan como resultado la problemática escrituraria de la autoficción. En primera instancia, la narradora Laura cita su propia carta, opina sobre ella, detalla cada pregunta que le hacía a su padre. Esta técnica que podríamos identificar como metaescritura supone una serie de indicios que dan cuenta de que no estamos posicionados frente a un género autobiográfico, sino ante una autoficción. El autor no dice necesariamente la verdad aunque se identifique con el personaje. De este modo, se establece el “pacto ambiguo” que plantea Manuel Alberca.

La dificultad escrituraria allí se ve direccionada, y a la vez reflejada, en la narración de la niña, a través de un procedimiento propio de las autoficciones: la imaginación. Un narrador que busca al otro narrador que fue y que se encuentra

10 La negrita es mía y la cursiva pertenece al original.

atravesado por la historia de la niña, por su experiencia, por la vida con su padre y su madre en “la casa de los conejos” y por el circuito epistolar a la distancia durante el exilio. En una entrevista que mantuvimos con Alcoba nos comentaba al respecto de esa dificultad en la fusión de las voces que emergen a lo largo de la trilogía:

La dificultad fue aceptar que finalmente la voz infantil era mucho más fuerte, que debía desprenderme de la voz adulta. Por eso tardé tanto tiempo en terminar ese libro. Fue para mí el tiempo de aceptar que lo iba a llevar, desde el punto de vista narrativo, casi exclusivamente a una voz infantil. Me costó aceptar eso. (Menestrina 70)

En *EAA* (2014 [2013]) ya no solo se recuerda con vacilación sino también se está imaginando el circuito epistolar y se lo recrea con apariencia de ser citas totalmente fieles a su contenido. En efecto, esa restitución del pasado en el proceso de escritura son recuerdos transcritos en cursiva –lo que escribí– atravesados completamente por la imaginación. Se trata de sacar a flote esos recuerdos, imprecisos, discontinuos, fragmentados a partir del juego de una memoria de niña, de una voz inocente de la infancia.

Además, otro indicio importante a tener en cuenta es el sentido de pertenencia de las cartas y del territorio: cita las preguntas que ella hace en las supuestas cartas transcritas, las menciona como “mis cartas” y se refiere al espacio de escritura en Francia, ese “aquí”, que se contrapone al “allá” de Argentina distanciándose de la “patria abandonada”. Por tal motivo, otro significante que atraviesa la trilogía de Alcoba alude al trabajo de memoria: la posibilidad de unir fragmentos de recuerdos, esos retazos de infancia argentina. En consonancia con Arfuch (2018), el hecho de tejer/destejer una bufanda que nunca se termina, que siempre requiere volver atrás –destejer– para enhebrar el punto perdido que impide proseguir el tejido/el texto (126). Y los silencios súbitos cuando surgen las evocaciones de *allá lejos o de aquella época*, miedos, angustias, imágenes que no se pueden enunciar: “porque así es el exilio: no hay que decir más” (*EAA* 78). En verdad, funcionan como vacíos del decir, ecos de lo innombrable, recovecos inquietantes de la memoria.

Conclusiones

En *El azul de las abejas* los rasgos del nuevo territorio y el aprendizaje de la lengua francesa habilitan a la narradora Laura para concretar los cambios durante el proceso de exilio y la apropiación de una lengua que necesita incorporar rápidamente dado que el francés le permite narrar el horror y construir en forma progresiva sus rasgos identitarios. En tal aspecto, el aprendizaje lingüístico y el esfuerzo por recordar, con ayuda de la imaginación, son las problemáticas escriturarias que logran enlazar las piezas y construir una memoria autoficcional. En efecto, enmarcar la obra de Laura Alcoba en la autoficción supone indagar en

una serie de estrategias narrativas y en la forma de restituir el pasado en la escritura como posible opción para sortear obstáculos, borrar límites, ambigüedades, contradicciones de las escrituras del yo y proponer lecturas alternativas sobre el trabajo de memoria.

Referencias bibliográficas

- Alberca, Manuel. *El pacto ambiguo*. Buenos Aires, Ariel, 2007.
- Alcoba, Laura. *El azul de las abejas*, traducción de Leopoldo Brizuela. 2013. Buenos Aires, Edhasa, 2014.
- _____. *La casa de los conejos*, traducción de Leopoldo Brizuela. 2007. Buenos Aires, Edhasa, 2008.
- _____. *La danza de la araña*, traducción de Mirta Rosenberg y Gastón Navarro. 2017. Buenos Aires, Edhasa, 2018.
- _____. *Los pasajeros del Anna C*, traducción de Leopoldo Brizuela. Buenos Aires, Edhasa, 2012.
- Arfuch, Leonor. *La vida narrada. Memoria, subjetividad y política*. Villa María, Eduvim, 2018.
- Casas, Ana (editora). *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*. Madrid, Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2014.
- Deleuze, Gilles. *Crítica y clínica*, traducción de Thomas Kauf. Barcelona, Anagrama, 1996.
- Derrida, Jacques. *La hospitalidad*, traducción de Mirta Segoviano. 1980. Buenos Aires, De la Flor, 2019.
- Dobrovsky, 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* n.º 10, 2010, pp. 65-74. <https://doi.org/10.14409/hf.v1i10.1947>
- Gasquet, Axel. *Lingua franca*. Buenos Aires, Simurg, 2004.
- Genschow, Karen. “Sujetos culturales en disputa en *Manèges/ La casa de los conejos* de Laura Alcoba”. *Sociocriticism*, vol. XXXII, n.º 2, 2017, pp. 151-188.
- 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, pp. 34-48.
- Kamenzain, Tamara. *Una intimidad inofensiva: los que escriben con lo que hay*. Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2016.

- Lejeune, Philippe. *Le pacte autobiographique*. 1975. Paris, Éditions du Seuil, 1996.
- Maeterlinck, Maurice. *La vida de las abejas*, traducción de Pedro de Tornamira. 1901. Buenos Aires, Losada, 2017.
- Martínez Quinteros, Felipe. *Identidad y desplazamiento forzado*. Manizales: CLACSO, Tesis de maestría, 2009.
- Menestrina, Enzo. “La experiencia del exilio determina y deja una huella para siempre: entrevista a la escritora Laura Alcoba”. *Anclajes*, vol. XXIV, n.º 2, mayo-agosto 2020, pp.63-78. <https://doi.org/10.19137/anclajes-2020-2425>
- Molloy, Sylvia. *Vivir entre lenguas*. Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2016.
- Pagés, Anna. *Sobre el olvido*. Barcelona, Herder, 2012.
- Queneau, Raymond. *Las flores azules*, traducción de Manuel Serrat Crespo. 1965. Buenos Aires, Seix Barral, 2007.
- Ragazzi, Bruno. “Autoficción y trabajo de la memoria”. *Orbis Tertius*, vol. 17, n.º 19, 2013, pp.126-134.
- Rey de Castro, Valeria. “‘Narrar desde la niña que fui’. Configurar subjetividades en *La casa de los conejos* y *El azul de las abejas* de Laura Alcoba”. *Inti: Revista de Literatura Hispánica*, vol. 1, n.º 85, 2018, pp. 215-235.
- Salem, Diana. *Variaciones sobre la nostalgia*. Buenos Aires, Biblos, 2007.
- Steiner, George. “Extraterritorial”, *Extraterritorial. Ensayos sobre literatura y la revolución del lenguaje*, traducción de Edgardo Russo. 1972, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2000, pp. 15-25.
- Tabarovsky, Damián. *La literatura de izquierda*. Buenos Aires, Ediciones Godot, 2018.
- Waldman, Gilda. “Recuerdos del presente: *La casa de los conejos*. Una mirada lateral de la experiencia de la militancia y la violencia política en Argentina”. *Umbrales*, n.º 24, 2013, pp. 155-171.