



Maria Alessandra Giovannini
Università degli studi di Napoli 'L'Orientale'

Entre memoria propia y ajena, crónica novelada y referencia al mito: *A través del bosque* de Laura Alcoba

Between Personal and Collective Memory, Fictionalized Chronicle, and Allusions to Myth: *A través del bosque* by Laura Alcoba

Resumen

La obra de Laura Alcoba ha suscitado un interés crítico sostenido por tres razones estrechamente vinculadas: su decisión de escribir en francés, lengua del exilio; su constante retorno a los recuerdos traumáticos de la infancia durante la dictadura argentina; y una poética narrativa que desdibuja las fronteras entre autobiografía, autoficción y ficción. En lugar de ofrecer un testimonio definitivo, Alcoba construye relatos fragmentarios que evidencian la inestabilidad de la memoria y la imposibilidad de recuperar plenamente la experiencia traumática. Este artículo analiza la evolución de su proyecto narrativo a lo largo de sus principales obras. En primer lugar, examina *La casa de los conejos*, *El azul de las abejas* y *La danza de la araña*, en las que una voz narrativa fragmentada articula la tensión entre la memoria infantil y la mirada retrospectiva de la adultez. Luego aborda *La ronda nocturna*, novela que reconstruye, mediante recuerdos ajenos e imaginación narrativa, el viaje de sus padres a Cuba para recibir entrenamiento militar antes de incorporarse a la lucha armada en Argentina, desplazando el foco de la memoria personal hacia una reconstrucción colectiva. Finalmente, analiza *A través del bosque* (2023), en el que el asesinato de dos niños por su madre, una exiliada argentina en París, se interpreta como una expresión de las secuelas persistentes del terrorismo de Estado. En diálogo con el mito de Medea, la novela explora la transmisión transgeneracional de la violencia y la persistencia del trauma en la subjetividad, en los vínculos familiares y en la memoria colectiva.

Palabras clave

Infanticidio, exilio, terrorismo de Estado, memoria colectiva, crónica novelada, mito.

Abstract

Laura Alcoba's work has attracted sustained critical attention for three closely related reasons: her decision to write in French, the language of exile; her continual return to the traumatic memories of her childhood during the Argentine dictatorship; and a narrative poetics that blurs the boundaries between autobiography, autofiction, and fiction. Rather than offering a definitive testimony, Alcoba constructs fragmented narratives that reveal the instability of memory and the impossibility of fully recovering traumatic experience. This article examines the evolution of her narrative project through her major works. It first analyzes *La casa de los conejos*, *El azul de las abejas*, and *La danza de la araña*, where a fragmented narrative voice articulates the tension between childhood memory and the retrospective perspective of adulthood. It then turns to *La ronda nocturna*, a novel that reconstructs, through others' memories and narrative imagination, her parents' journey to Cuba to receive military training before joining the armed struggle in Argentina, shifting the focus from personal memory toward a collective reconstruction of the past. Finally, the article discusses *A través del bosque* (2023), in which the murder of two children by their mother, an Argentine exile living in Paris, is interpreted as an expression of the enduring consequences of state terrorism. In dialogue with the myth of Medea, the novel explores the transgenerational transmission of violence and the persistence of trauma in subjectivity, family relationships, and collective memory.

Keywords

Infanticide, exile, State terrorism, collective memory, non-fiction novel, myth.

La narrativa de Laura Alcoba siempre me interesó y por muchas razones: por la elección por parte de la autora de utilizar la lengua del país de su destierro para su obra literaria; por la compleja y tardía necesidad de volver con la memoria a su infancia traumática y contarla; pero, sobre todo, por la naturaleza misma de su escritura, siempre borrando fronteras entre géneros o, mejor dicho, entrecruzando diferentes herramientas estructurales para realizar literariamente su complejo y definitivamente incompleto testimonio de la experiencia traumática familiar. Por eso, dediqué a su obra unos estudios¹ que analizan la evolución del punto de vista del narrador con diferentes niveles de focalización (Bal 107), desde la naturaleza híbrida de sus primeras novelas –*La casa de los conejos*; *El azul de las abejas*; *La danza de la araña*, recogidas luego, en 2021, en la *Trilogía de la casa de los conejos*–, tierras de confín entrecruzadas entre autobiografía y autoficción, donde

¹ Giovannini ("Lengua de la militancia"; "Memoria propia").

el “yo” se multiplica y se confunde, entregándose al poder evocador de la memoria marcando, al mismo tiempo, una distancia que le viene del presente; hasta la reconstrucción, en la novela *Los pasajeros del Anna C.*, entre memorias ajenas e invención novelística, de un testimonio traspuesto en tercera persona, del viaje y de la estadía en Cuba que sus padres realizaron para formarse militarmente, para luego, volver a la Argentina y dedicarse a la lucha armada, en donde Alcoba nació y se quedó con ellos hasta los tres meses de vida.

La borrosa frontera entre autobiografía y autoficción

Es posible afirmar que la causa y el objetivo de la escritura de Laura Alcoba,² moviéndose desde la necesidad inicial de evocar su experiencia personal de los años complejos de su infancia, se ha definido a través de pautas intermedias que le llevaron a tener siempre más clara la conciencia del poder salvífico de la literatura. En una entrevista, la autora afirma, con respecto a su primera novela, *La casa de los conejos*:

Pero lo importante para mí fue desprenderme de la historia vivida para entregarla, en cierto modo, al lector. Creo que si un libro está escrito o puede leerse como ficción, aunque la materia prima sea autobiográfica,

² Laura Alcoba (La Plata, 1968) es una escritora francesa de origen argentino que desde los diez años reside en París, profesora de literatura del Siglo de Oro en la Universidad París IV Nanterre. De niña, vivió en la clandestinidad junto a su madre en La Plata, escondida durante unos meses en una casa donde se publicaba clandestinamente la revista revolucionaria *Evita Montonera*, mientras que oficialmente se utilizaba para la cría de conejos. La casa, poco después de que madre e hija se fueron, fue asaltada por los militares y encontraron la muerte Diana Teruggi y los demás militantes montoneros allí escondidos. La hija de Teruggi, Clara Anahí Mariani, de tres meses de edad, fue secuestrada y sigue sin conocer su verdadera identidad. La casa Mariani es hoy en día un Espacio de Memoria. La producción narrativa de Laura Alcoba dentro del marco del género testimonial empieza en 2007, con la publicación de *Manèges*, la novela que luego Leopoldo Brizuela traduce al español con el título *La casa de los conejos* (2008). Después de esa novela, Alcoba publica otras dos, que, en 2021 salen de forma conjunta en el volumen, *Trilogía de la casa de los conejos*, para la editorial Alfaguara: *Le blue des abeilles* (2013) – publicada un año después al español con el título *El azul de las abejas* (2014)– y *Le Danse de l'araignée* (2017), –*La danza de la araña*– (2018)–, que narran la vida de la niña una vez reunida a con madre en Francia y su adolescencia. No obstante, entre la primera novela y la segunda, Alcoba escribe *Les Passegers del Anna C.* (2012) –publicada en español el mismo año, traducida siempre por Leopoldo Brizuela– que representa una pausa en la narración de la experiencia en primera persona de la protagonista.

remite al lector a proyectarse y hacer esa historia suya también. De ese modo para mí se articula el paso de lo personal a lo colectivo. (Saban 247)

Estas palabras, por un lado, nos remiten al valor catártico de la transposición del recuerdo traumático en el lenguaje, ordenado por la escritura. Por otro lado, nos evidencian, efectivamente, la propiedad que guarda cada narración de rasgo testimonial,³ puesto que, más allá de las reflexiones que nos ocupan con respecto al límite borroso entre realidad y ficción literaria, relato experiencial y ficcional y, entre Historia y memoria, con todas las insuficiencias de esta última en reconstruir el pasado, tiene un valor absoluto que, por ser parte de un gran mosaico colectivo del que cada historia individual participa, para luego, completar la terrible Historia de la desaparición, el destierro y la dolorosa relación de los sobrevivientes con sus muertos durante la última dictadura cívico-militar en la Argentina de finales del siglo XX. De allí, el valor universal del relato de la experiencia traumática individual –ese “giro subjetivo” del que habla Beatriz Sarlo–, que es sinécdoque de la experiencia colectiva, revelándose emblemática de toda consecuencia sufrida por cualquier víctima de crímenes de lesa humanidad.

Así pues, el poder que tiene la literatura no concierne a su aspecto estético, sino a su capacidad de “ordenar” lo vivido, reconstruyendo, a través de la memoria—propia y ajena—, acontecimientos que, de forma diferente, se escapan de su significado completo. De alguna manera, escribir sobre el pasado traumático –propio y ajeno– desempeña un papel que guarda mucho que ver con lo psicoanalítico, es decir, con la posible elaboración final del trauma. Al mismo tiempo, esto se conecta con una cuestión muy compleja y, quizá, irresuelta para siempre, que tiene que ver con la relación entre vida y literatura, y con cuánto de la realidad vital queda después de haberla sometido al poder de la escritura. De aquí

³ Dentro del amplio ámbito de la narrativa testimonial de segunda generación, es decir, de los hijos de militantes desaparecidos, exdesaparecidos o exiliados durante la última dictadura cívico-militar en la Argentina, encontramos diferentes matizaciones con que se acoge el legado paternal y se realiza la transmisión de la experiencia de la militancia política, desde el punto de vista de los hijos, a través de la escritura. Véanse, entre otras muchas contribuciones al tema, los aportes de Sarlo; Cobas Carral; Peller (“Experiencias de la herencia”; “Figuraciones estéticas”); Daona (“Había una vez; “Mujeres, escritura y terrorismo”); Reati; Basile; Venturini y Argañaraz.

la borrosa pertenencia de lugares entre la una y la otra, puesto que contar el recuerdo traumático nos salva la vida, pero al mismo tiempo se nutre de la experiencia real. Acierta Serge Doubrovsky cuando reflexiona sobre la naturaleza ambigua de toda narración en primera persona sobre acontecimientos reales ocurridos al sujeto narrante:

Un curioso torniquete se instaura entonces: falsa ficción —que es historia de una verdadera vida—, el texto, por el movimiento de su escritura, se desaloja instantáneamente del registro patentado de lo real. Ni autobiografía ni novela, puesto que, en sentido estricto, funciona en el espacio entre ambas, en un reenvío incesante, en un lugar imposible e inalcanzable fuera del ámbito de la operación del texto. Texto/vida: el texto, a su vez, opera en una vida, no en el vacío. Su partición, su corte, su descuartizamiento son los mismos que estructuran y dan ritmo a la existencia del narrador, su indecisión indefinida entre dos países, dos oficios, dos mujeres, dos madres, dos lenguas, dos nombres, dimensión gemela disimétrica, mitades no superponibles, dualidad insuperable.

La autobiografía clásica [...] cede su lugar, en la era posmoderna, a dos tipos de relatos, distribuidos según los dos polos intersubjetivos: realizado desde el punto de vista del conocimiento del sujeto por el otro (el analista), el relato de caso es una forma particular de biografía; acometida desde el punto de vista del sujeto en sí mismo, la narración (por el analizado) es una especie nueva de un género antiguo, la autobiografía. (57)

Sabemos que Alcoba empezó a escribir su primera novela, *La casa de los conejos*, a la vuelta de su viaje a La Plata, su ciudad natal, que había dejado a los diez años para unirse a su madre en su exilio en Francia, huyendo de la persecución del régimen argentino. Volviendo a La Plata junto con su hija, Alcoba visitó Casa Mariani, el lugar donde ella misma había vivido por unos meses en clandestinidad

con su madre y que, posteriormente, fue asaltado por las fuerzas militares del régimen, donde murió, entre otros, Diana Teruggi y su hija de tres meses, Anahí Mariani, fue apropiada y sigue desaparecida. En la introducción a la novela, la autora dedicó su necesaria reconstrucción de aquellos meses a Diana, como un homenaje, y, al mismo tiempo, sintió que tenía que transmitir el testimonio de aquel periodo de su niñez a su hija que la había acompañado en su viaje a Argentina, para luego, intentar olvidar aquel pasado traumático. Reflexionando sobre la ideación de su primera novela, Alcoba afirma:

La materia prima es auténtica y al mismo tiempo el objeto es una novela; de material e inspiración autobiográfica, pero no deja de ser una novela. [...] Lo que me interesaba poner en el centro de la novela era la borrosa frontera entre ficción y realidad. [...] Lo que veo explícitamente es que la ficción me ayudó a hacer de esa vivencia dolorosa una historia y tratar de superarla o de vivir con ella mejor, de hacerla pasar progresivamente al olvido. No creo en el peligro de la ficción, sino en una virtud terapéutica de la ficción. La ficción puede cambiar la vida y la vivencia. (Saban 250)

Aquí, se añade otra implicación más, es decir, la necesidad de la escritora de borrar los límites entre autobiografía y autoficción o, mejor dicho, matizarlos, superarlos, confundir su diferenciación a través de una narración “en primera persona, pudiendo ser calificada como una narración autobiográfica en la que lo ficcional se entrecruza con los recuerdos personales, de una identidad fragmentada” (Venturini 126) y, esto va en línea con la reflexión sobre el “lugar” en donde situar ambos, según Ana Casas:

El propio término autoficción alude, pues, a un hibridismo que admite todas las gradaciones y, por ello, resulta extremadamente lábil como concepto. Bajo él encuentran acomodo textos de muy diversa índole, que tienen en común la presencia del autor proyectado ficcionalmente en la

obra (ya sea como personaje de la diégesis, protagonista o no, o como figura de la ficción que irrumpe en la historia a través de la metalepsis o la *mise en abyme*), así como la conjunción de elementos factuales y ficcionales, refrendado por el paratexto. Sus márgenes son, en consecuencia, la autobiografía, con respecto a la cual un buen número de críticos considera la autoficción una variante o deriva posmoderna, pero también la novela, incluyendo sus manifestaciones antirrealistas. Ese es el amplio espacio que ocupa la autoficción. (“El simulacro” 11)

De aquella exigencia primeriza de escribir sobre su experiencia argentina, sigue la reconstrucción de su sucesivo exilio en París junto a su madre, en donde se cuenta la difícil relación solo epistolar con su padre, encarcelado en Argentina, y su compleja inserción en la sociedad francesa, a través de las novelas *El azul de las abejas* y *La danza de la araña*. Por su evidente relación de contigüidad entre estas tres novelas –más allá de las posibles razones editoriales–, se han publicado sucesivamente como trilogía: *Trilogía de la casa de los conejos*.

Terminada la rememoración de su experiencia personal, Alcoba empieza a reconstruir historias de destierro relacionadas con los acontecimientos históricos individuales de los años que anticiparon el golpe de Estado de 1976, y con el compromiso político de muchos jóvenes que decidieron luchar contra el poder, entrando en la clandestinidad. Esto no es casual, puesto que, desde su primera novela, Alcoba asume el papel de “portavoz”, “intermediaria” de la experiencia colectiva. *Los pasajeros de Anna C.* es una novela en que la autora, más que testimonio, se convierte en una investigadora: a través de entrevistas a sus padres y a sus compañeros que vivieron junto a ellos los meses de entrenamiento en Cuba para luego volver a la Argentina y empezar la lucha armada en contra del régimen, Alcoba da cuenta de ello como si fuera una Penélope que intenta atar cabos en un tejido de una memoria compartida, pero, también callada, como escribe en la

novela, hablando de la reticencia que continúan guardando sus padres y sus compañeros de militancia con respecto a su experiencia revolucionaria:

La afición por el secreto que cultivó toda una generación de revolucionarios: he aquí la primera valla a que me enfrento. Discreción y clandestinidad. Maestría en el arte de borrar las pistas. En toda circunstancia, ocultamiento, impostura y apariencias falsas. Podría decirse que lo lograron, sí. A fin de cuentas, los recuerdos de unos y otros parecen haberse perdido casi tanto como ellos hubieran querido. Pero yo también sé algo de este juego de claves y de máscaras; y puedo intentar reencontrar esta historia durante tanto tiempo escondida y muda. (*Los pasajeros* 13)

Alcoba se presenta al final como el único elemento indispensable para contar esa historia, testimonio presente, pero, en la realidad, imposible, por haber nacido en la isla caribeña y haberla dejado a los tres meses de edad. Un testimonio indispensable, el único capaz de ordenar, a través de la escritura, aquella historia, aquellos recuerdos no suyos: un testimonio traspuesto.

A través del bosque: una historia para todos

Su última novela, *A través del bosque* (2023),⁴ representa un paso adelante en esta metamorfosis de la narradora, es decir, de las infinitas posibles variaciones del testimonio: la historia contada, después de un largo tiempo de reconstrucción de los acontecimientos ocurridos, pertenece de manera tangencial a la esfera familiar de Alcoba –su padre, después de reunirse con su mujer y su hija en París, se había separado de su esposa y por un breve periodo había sido huésped de la familia de la que se cuenta el caso–. Aquí, vuelve la autora en su papel de investigadora: graba y toma apuntes de las entrevistas-confesiones de los

⁴ Publicado en 2022 en francés con el título *Par la Forêt* (2022), traducido al español por Eduardo Berti.

personajes implicados en esta historia de doble infanticidio, examina lo que se publicó en la prensa del tiempo, estudia algunos datos que figuraban en los informes judiciales del caso e incluso intenta entender algo sobre enfermedades psíquicas, como la depresión melancólica de la que sufría la protagonista.

En esta novela, vuelve la primera persona a contar y a ordenar la narración: el yo hace de contrapunto a lo que cuentan sus entrevistadas, pausando el hilo de la narración y reflexionando sobre lo que acaba de escuchar, mientras que, utiliza el discurso reportado en tercera persona para entregar al lector lo confesado por los personajes y que, poco a poco, se convierte en historia. La alternancia de la primera con la tercera persona marca el presente de la escucha de lo contado, como un filtro a través del que los personajes de la historia se confiesan, para así, representar la doble faceta con la que Alcoba se convierte en polo totalizador de la novela: Alcoba investigadora y Alcoba narradora. Esto es así hasta el final de la obra, en el que el yo se apodera de todo el espacio narrativo para reflexionar sobre la razón de su interés por la historia que acaba de terminar y, además, sobre los aspectos propiamente metaliterarios de la obra. Es verdad que el componente metanarrativo está presente desde el principio de la narración, siendo más bien, es su punto focal. Una y otra vez, el yo se refiere al texto que redactará tras haber agotado su papel de investigadora.

Nunca ella —la voz del yo—, aun cuando esta se disfraza de tercera persona para reportar lo escuchado por los protagonistas de la historia, les permite hablar con voz propia. El predominio del yo es evidente desde el principio de la narración: la novela comienza con los prolegómenos del día del infanticidio, narrados por un narrador en tercera persona que recrea, literariamente, el testimonio fingido del marido de la protagonista, Claudio.⁵ Esto parece ofrecer una perspectiva diferente de la historia —o, quizá, un punto de vista al espejo— que luego, se reconstruye más

⁵ “Claudio estaba muy enfermo, tenía diez años más que Griselda. [...] Estaba muy enfermo, en una suerte de etapa de mutismo. El punto de vista de él lo saqué de los artículos respecto de lo que él dijo en el juicio y lo que la abogada me contó que él dijo. Cómo él lo había contado desde su experiencia. No pude tener esos documentos en mano, pero sí la abogada me relató los hechos” (Klein 3).

adelante. Esta perspectiva surge tras las largas horas de escucha de la “confesión” de Griselda en el café parisino donde Alcoba acoge las entrevistas con los demás personajes de la historia. Claudio nunca habla sobre los acontecimientos de aquel día con la escritora, pero, la novela comienza con este marco ficcional; más bien, con un relato reportado por la abogada de Griselda y expuesto por la narradora. A esto, le sigue la narración de los encuentros con Griselda, con Flavia, con su maestra y con su marido, en donde el yo que investiga —para luego transformar lo escuchado en historia— lo controla todo. El “yo” filtra las palabras de los personajes, los recuerdos de sus vidas, el pasado en Argentina, el doble delito y sus consecuencias e incluso el presente de las entrevistas. Idas y vueltas diacrónicas y diatópicas que el yo de Alcoba ordena y propone al lector. Esta característica del control que ejerce el yo sobre las demás voces implicadas en la diégesis remite a una de las primeras novelas de Galdós, en la que los diferentes enfoques de la historia, aportados por múltiples narradores, ocupan un nivel subalterno en la construcción de la narración, porque lo que le confiere *auctoritas* es la voz dominante del narrador de primer grado. Aquí, las reflexiones de Ana H. Fernández Sein sobre la obra de Galdós —que presentan una doble narración o, mejor dicho, doble narrador— pueden aplicarse a la investigación de Alcoba sobre este hecho de crónica negra que tanto le ocupa y que, al final, pide su ayuda para ser narrado:

Gradualmente su investigación se transforma en una exploración de las relaciones entre “la realidad” y “la ficción”—incluso la posible presencia de la ficción en la realidad— y la naturaleza de la imaginación—o artística que pueda captarlas, comprenderlas y, finalmente, enunciarlas. [...] Conduce la investigación un narrador curioso y metódico, atento a proveer información al lector siguiendo un orden lógico acerca del personaje que le intriga. (Fernández-Sein 71)

Como he dicho, la “voz” del yo participa autónomamente en las diferentes fases de elaboración de la historia, argumentando y comentando cuánto ha



escuchado durante las largas entrevistas, como un contrapunto autoral a las demás voces que cuentan de sí mismas. Al terminar la historia, el yo se apodera totalmente de la narración para reflexionar sobre ella y declarar las razones que la empujaron a ocuparse durante años de lo que había ocurrido aquella mañana de diciembre de 1984:

Flavia

Infeliz amor. *Lo que el amor ha salvado*

Flavia me fascina.

La mujer en la que se ha convertido. La serena confianza con que se expresa.

Me gustaría decir que es fuerte, pero no encuentro palabras suficientemente grandes para describir su fuerza. No hay palabras a su altura.

Flavia.

Ella posee una fuerza y una valentía que yo no pensaba que pudieran existir.

Lo sé desde el primer momento: es para ella que escribo este libro.

Escribo para la niña que fue y para la que sigue siendo.

Escribo para la niña que, desde hace más de treinta años, conserva cuatro imágenes de ese día. Y que las compartió conmigo en la mesa de un café.

En nuestra primera cita en *Le Bûcheron*, Flavia me habló de la clase de madre que Griselda fue para ella durante todos estos años.

—Presente, amorosa. Muy Afectuosa. (*A través* 154)

Quizá la ósmosis emotiva que se instaura entre Flavia y la narradora depende de una especie de espejismo, al reconocerse la narradora en aquella niña que tuvo que crecer demasiado pronto, ya cargada del peso de acontecimientos que

le habían cambiado la vida. Quizá la pequeña Laura, escondida en la casa de los conejos, se había reconocido en la pequeña Flavia por su infancia robada.

De la experiencia vivida por unos a memoria colectiva: la historia de Griselda, de Flavia y el valor terapéutico de la escritura para la elaboración del trauma

Por lo expuesto hasta acá, es evidente que lo que le interesa a Alcoba, lo que la empuja a dedicar años a este proyecto editorial –desde 2018–, no es la historia del doble infanticidio de una mujer argentina, casada con un exiliado en París, madre de tres hijos, con quien comparte un pequeño departamento de un liceo de escuela secundaria privada de París, por ser sus conserjes y reparadores. El hecho de la crónica negra podría reconstruirse fácilmente a partir de los periódicos de aquellos años, desde el delito hasta el juicio penal. Lo que le interesa a Alcoba es entender las razones que llevaron a Griselda a cometer aquel gesto horroroso, remontando, en su larga entrevista a la mujer, a los años vividos en Argentina, a su aversión hacia su madre, que nunca la quiso, al encuentro con Claudio en una librería de La Plata, a su historia de amor, aunque él estuviese casado. Desde la elección de dejar la Argentina para seguir a Claudio en su destierro, hasta la separación de su mujer y la convivencia en pareja, en aquel lugar donde luego nacieron sus hijos. Flavia, la mayor, y los dos pequeños que fueron ahogados en la bañera de su casa por su madre, en un frío día de diciembre de 1984. Asimismo, con lo ocurrido con los tres sobrevivientes de la familia: la relación de Griselda con su marido y, sobre todo, con su hija, quien sobrevivió a aquel día porque su maestra impidió que Griselda se la llevara a casa antes del horario de salida de clase. Pero, existen otras voluntades que se unen a las de la autora: por un lado, la de Flavia, que necesita entender lo que ocurrió para poder liberarse de aquel pasado y, por otro, la de Griselda, para ir hacia adelante y superar su pasado. Por todo esto, Alcoba se convierte en la persona perfecta para narrarlo todo, ya sea por su

experiencia personal o por su capacidad de ser una voz externa que puede ordenarlo todo.

En el paratexto del libro, encontramos otras importantes huellas para entender el complejo involucramiento de la autora a la materia que colecciona y luego ordena a través de la escritura. Al principio encontramos una cita de Nerval:

*... algo así como esos círculos del purgatorio
de Dante, inmovilizados en un único recuerdo
y donde los actos de la vida pasada se rehacen
en un centro más estrecho.*

Gérard de Nerval, “Chantilly”, *Paseos y recuerdos (A través 7)*

Esta cita corrobora lo afirmado acerca de la obsesión del recuerdo, aún más, cuando el recuerdo es traumático, como sucede en el caso de Alcoba y de sus personajes. La misma autora contesta a una pregunta sobre el significado del título en francés de su primera novela, *Manège*, es decir, “calesita”, más allá de una referencia anecdótica presente en la historia:

Por otro lado la calesita evocaba la manera obsesiva en que mis recuerdos giraban sobre sí mismos sin parar. Laurie Laufen dice en su libro, *L'énigme du deuil*, que el tiempo traumático funciona como un disco rayado. El movimiento circular y la manera en que ciertos recuerdos giraban sobre sí mismos están representados en esa calesita. Y por último el apretar los párpados de la nena es para tener un efecto sobre las cosas y no estar solo en el padecer. Es la manera que tiene de apartar la realidad que la rodea, aunque a pesar de todo, esa realidad vuelva. (Saban 251)

El deseo de romper con estos círculos concéntricos de la experiencia traumática, que se enrollan entre sí, como si fueran un infierno dantesco, habría

llevado a Alcoba a la escritura, como bien afirma en el prefacio de *La casa de los conejos*: esta obra nace como homenaje a quien allí murió, pero, sobre todo, se entiende como un intento de olvido.

La misma necesidad de Alcoba se intuye en las vidas de Flavia y Griselda: volver a aquel pasado doloroso, querer contarlo para luego convertirlo –o, más bien, dejar que alguien que puede entenderlo– en cuento, en escritura, en literatura y así poder entregarlo al lector y traspasarlo de la experiencia individual a la colectiva. Al final de la novela, encontramos estas palabras: Este libro se inspira en hechos reales. Las identidades fueron cambiadas de manera voluntaria, al igual que ciertas circunstancias, para preservar la vida actual de las personas involucradas en esta historia (183). Y enseguida después, en el apartado de los agradecimientos, se puede leer:

Agradecimientos

A las personas reales que inspiraron los personajes de Flavia, Griselda, René, Colette, Janine y la abogada. Gracias por el tiempo que me dedicaron, por la confianza y el coraje con que compartieron conmigo tantos recuerdos personales. (*A través* 185)

Incluso al terminar la novela, la autora quiere subrayar la imposibilidad de fijar los límites entre la experiencia realmente vivida y su trasposición en cuento, narración, autobiografía/autoficción, donde la historia personal se convierte en la historia de muchos –de todos– gracias al poder catártico, ordenador y universalizador de la escritura. Personas de carne y hueso se convierten en personajes, como la propia Alcoba, calada en la realidad ficticia que reconstruye a través del lenguaje y de la literatura.

Lugares reales y simbólicos en la novela: el poder mágico del narrar

Si el tiempo de la escucha de los protagonistas de la historia que Alcoba decidió contar se desarrolla a lo largo de unos meses y se triplica en un pasado remoto –la adolescencia y los años juveniles de Griselda en Argentina– y un pasado próximo –la vida en París de la pareja, el asesinato de los niños y lo que sucedió después–, el lugar de las entrevistas es único, el café *Le Bûcheron* de la calle Rivoli:

Le Bûcheron está casi frente al metro, “si uno baja en Saint-Paul, basta con cruzar la calle y caminar unos pasos hacia la torre Saint-Jacques”, suelo explicar. Así de simple. Hasta los turistas conocen la calle Rivoli. Pero a mí me gusta la otra entrada, la puerta pequeña en la calle *Du Roi-de-Sicile*. Porque suelo ir caminando desde la zona del Marais donde vivo, pero también porque me agrada la idea de una entrada oculta. La de los clientes asiduos, la entrada clandestina, el acceso secreto que solo conocen quienes acuden con frecuencia al *Bûcheron*. La entrada que no se corresponde con la dirección oficial del café y que, ante todo, a pesar de la agitación y del ruido, me hace sentir que espero a mis invitados en un territorio propio. (*A través* 150)

Un lugar secreto, como secreto, oscuro y nunca plenamente aclarado, es la historia que Alcoba intenta ordenar, a través de la escritura, narrativizándola. Al final de la investigación, es la misma autora quien comienza a atar cabos:

De pronto, vi señales por todas partes.

Castillo, *loge*, lago, *bûcheron*, Bosque, *marais*, jardín.

En el fondo, todo eso no significaba gran cosa y yo lo sabía. Una simple coincidencia de nombres y de lugares. [...] Suele haber leñadores en los cuentos infantiles. A veces, los leñadores se aventuran por el bosque y



rescatan del peligro a una persona. Otras veces, ellos mismos presentan una amenaza.

En el seno de la historia que yo intentaba reconstruir y entender, otra historia parecía escribirse sola.

Otra historia a la que también tenía que prestarle atención. Porque cuando los hechos se ofrecen a los lectores bajo la forma de cuento, se los puede visitar varias veces con el fin de desentrañar el misterio que encierran.

(*A través* 147)

El bosque se entiende como una referencia real de la Flavia niña que iba con Colette y René al lago, pero, que remite, al mismo tiempo, a los cuentos de hadas como un lugar de peligro para los niños y guarda, también, una connotación simbólica de la imposibilidad de entender las motivaciones profundas del quehacer humano y, en última instancia, de la imposibilidad de entender las razones por las que Griselda hizo lo que hizo. Pareciera que la historia se entrelazara con otra, hasta adquirir vida propia; el orden que la escritura impone a la diégesis se manifiesta al revelar coincidencias y señales. Es el poder mágico de la narración, que convierte elementos sin aparente relación en una red coherente de significados secretamente unidos el uno al otro. Al final, el cuento, la historia, pareciera escribirse por sí solo, como si la narradora fuera una mera mediadora.

El mito de Medea y su trasposición en el personaje de Griselda

Queda un último aspecto por analizar: la referencia explícita que hace Alcoba al mito de Medea. El paralelismo entre el personaje mítico y Griselda es casi una perogrullada si no denotara algo mucho más profundo, que tiene que ver con el estatus de exiliadas de ambas y con el intento de universalizar la historia personal de la infanticida: “introducir el mito de Medea me ayudaba a despegarlo de la historia argentina”, afirma Alcoba en una entrevista (Klein 4).



En primer lugar, para establecer un paralelismo con Griselda, la elección del personaje de Medea se debe a la complejidad que encierra esta heroína clásica. Como ocurre con algunos entes de ficción literarios, que escapan de la cristalización a la que podrían ser sometidos por su autor, sobreviviendo e independizándose a través de reescrituras a lo largo del tiempo y de las naciones –un ejemplo para todos es don Juan–, Medea se va transformando en el periodo clásico, mencionada por primera vez por Hesíodo, luego, en la obra de Eurípides, Séneca y Ovidio, se relaciona con la historia de los Argonautas y su búsqueda del vellocino de oro. Cada matiz añadido al personaje contribuye a hacerlo más complejo, y esta opacidad interpretativa hace que se borre la visión unívoca o maniquea de él; no obstante, el juicio moral unánime condena su horroroso doble delito. El amor absoluto por Jasón lleva a Medea –hija del rey de Cólquide– a protegerlo y a utilizar sus dotes de hechicera para que su amado consiga el vellocino de oro. Es este mismo amor el que la empuja a dejar su reino para seguir a su esposo, sufriendo un exilio que la convierte en una apátrida en tierra extranjera; la sucesiva traición de su amado, que la abandona para casarse con la hija del rey Creonte, desencadena en ella la violencia y la sed de venganza que la llevarán a matar a los hijos que tuvo con Jasón. El parecido con la historia de Griselda es tajante; además, la novela de Alcoba incluye una referencia intertextual al mito de Medea que refuerza la necesidad de recurrir a dicho mito en la obra. Después del trágico asesinato de sus hermanos, Flavia, aún niña de seis años, se va a vivir a casa de la exesposa de su padre y su hermanastro, Sylvain, decide leerle una historia para distraerla:

Tomó el libro preferido de Flavia, el que ella había dejado en la pequeña mesa junto a la cama, para tenerlo siempre a la mano, su libro ilustrado sobre los dioses y la mitología de Grecia. De la Grecia antigua. Y ese día, en el que estaban los dos sentados en el suelo, sobre el parquet, Sylvain le leyó la historia de Medea. (*A través* 119)

Flavia es la única hija sobreviviente de Griselda y Claudio, y escuchar la historia de Medea es la reiteración del trauma sufrido, pero estructurado por la escritura, narrativizado y, por eso mismo, universal y aplicable a su experiencia personal: “Así acaba la historia de Medea en el libro de Flavia” (126), escribe Alcoba poco después. Otra vez, es el poder mágico de la escritura el que permite universalizar toda experiencia humana.

La historia de Griselda sería una “refundición” del mito de Medea y, al mismo tiempo, su superación hacia la salvación. Escribe Guillermo Aprile sobre ese punto:

La narradora, entonces, reelabora una última vez el relato mítico, tras haberlo construido a través de un complejo proceso de alusiones a los mitemas del mundo clásico y de focalizaciones múltiples que transmiten la impresión de una narración colectiva. Si la primera parte de la novela parece destinada a convencernos de que Griselda es Medea, hacia el final el mito es revertido, desactivado, para demostrar cómo aquello que en las versiones antiguas funciona como fuerzas destructivas (la maternidad, el amor, etc.) pueden transformarse para que, en un contexto similar de locura, muerte y exilio, puedan romper con la cadena infinita de desgracias que construyen a la tragedia. El amor que arruinó a Medea ha sido convertido en la redención de Griselda. (229)

Una redención es posible a través de dos acciones: una real, a partir del comportamiento de Griselda con la única hija que le quedaba, Flavia, como madre presente, cariñosa y amorosa. La otra acción consiste en la elaboración de la manera en que se juzga a Griselda, lo cual es posible solo a través del poder transformador de la escritura, mediante la intervención de la narradora. Emblemáticas son las últimas palabras que propongo de la novela, como conclusión de este análisis:

Pronto se cumplirán tres años del comienzo de mis pesquisas. He tomado muchos apuntes, los cuadernos y las libretas se apilan. He preguntado, he leído, he escuchado. He buscado historias que tienen puntos en común con la de Griselda. Historias muy antiguas, a menudo. He leído y releído *Medea*, la obra de Séneca y la obra de Eurípides. Y lo que dice sobre ella Ovidio en *Las metamorfosis*. He pensado en cuando Flavia escuchó esta misma historia, sentada en silencio junto a Sylvain. Esta historia de pasión, de locura, de violencia y de muerte. Historia de exilio, también. [...] Pero Griselda no es Medea. Y la razón principal de sus diferencias es la existencia de Flavia.

Yo sé muy bien por qué este libro que escribo me resulta tan importante: por lo que el amor ha salvado. Por la niña que ese día se salvó, por la niña a quien el amor acompañó e hizo crecer. Por lo que Flavia es hoy. (Alcoba 155)

A través del bosque es una novela que convierte la historia personal de una familia argentina en París en una historia colectiva: “es un drama del exilio” (Ferrerri y Aiello 191). Es otra historia más sobre los efectos traumáticos de la violencia y el destierro, gracias al poder que la escritura tiene para realizar la imposible tarea de objetivar la experiencia individual, recreándola como historia de todos y para todos en la realidad ficticia de la literatura.

Bibliografía

- Alcoba, Laura. *A través del bosque*. Penguin Random House, 2023.
- _____. *El azul de las abejas*. Edhasa Ed., 2014.
- _____. *La casa de los conejos*. Edhasa, 2007.
- _____. *La danza de la araña*. Edhasa, 2018.
- _____. *Los pasajeros del Anna C*. Edhasa, 2012.
- _____. *Trilogía de la casa de los conejos*. Penguin Random House, 2021.
- Aprile, Guillermo. “Historias de amor, locura y muerte: el mito de Medea en *A través del bosque*, de Laura Alcoba”. *452°F: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, n.º 33, 2025, pp. 215–31.
- Argañaraz, María Eugenia. “‘Familia revolucionaria’ e infancia: el testimonio como desplazamiento en *La casa de los conejos* e *Infancia clandestina*”. *Mitologías Hoy. Revista de pensamiento, crítica y estudios literarios latinoamericanos*, vol. 23, jun. 2021, pp. 55–70.
- Bal, Mieke. *Teoría de la narrativa (una introducción a la narratología)*. Cátedra, 1999.
- Basile, Teresa. “Infancia educada: el niño nuevo”. *Badebec*, vol. 7, no. 13, 2017, pp. 155–79.
- Casas, Ana, editora. “El simulacro del yo: la autoficción en la narrativa actual”. *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Arco/Libros, 2012, pp. 9–42.
- Cobas Carral, Andrea. “Identidad y militancia. Figuras de hijos de víctimas de la violencia de Estado en la narrativa argentina actual”. *Recordar para pensar Memoria para la Democracia*. Böll Cono Sur, 2010, pp. 90–94.
- Daona, Victoria. “Había una vez una casa de los conejos. Una lectura sobre la novela de Laura Alcoba”. *Aletheia*, vol. 3, no. 6, jun. 2013, pp. 1–17.
- _____. “Mujeres, escritura y terrorismo de Estado en Argentina: una serie de relatos testimoniales”. *Moderna språk, Romanska och klassiska institutionen – Stockholms universitet*, vol. 107, no. 2, 2013, pp. 56–73.
- Dobrovsky, Serge. “Autobiografía/verdad/psicoanálisis”. *La autoficción. Reflexiones teóricas*, editado por Ana Casas, Arco/Libros, 2012, pp. 45–64.
- Fernández-Sein, Ana H. “Los narradores en *La sombra*: apuntes sobre el ‘pícaro arte’ de Galdós joven”. *Revista de Estudios Hispánicos*, vol. 9, 1982, pp. 71–79.
- Ferreri, Natalia Lorena y Francisco Aiello. “Entrevista a Laura Alcoba. «¿Para qué sirven las historias?»”. *Hybrida*, no. 5, 2022, pp. 186–202.
- Giovannini, Maria Alessandra. “Lengua de la militancia, lengua del recuerdo: memorias autobiográficas de una hija de Montoneros, *La casa de los*

conejos de Laura Alcoba”. *Lenguajes de la política. Más allá de las palabras*, editado por María Alessandra Giovannini y Francesca De Cesare, Francesca, UniorPress, 2019, pp. 253–67.

_____. “Memoria propia y memoria heredada en las novelas de Laura Alcoba: las diferentes facetas del testimonio en *La casa de los conejos* y *Los pasajeros del Anna C.*». «*El trabajo me pone alas*”. *Scritti in omaggio a Rosa Maria Grillo*, vol. 1, editado por Daniele Crivellari, Giulia Nuzzo y Valentina Ripa. Officine Pindariche, 2023, pp. 687–700.

Klein, Paula. “Un relato para acercarse a lo indecible. Entrevista a Laura Alcoba sobre su novela *A través del bosque* (Alfaguara 2023)”. *Cuadernos LIRICO*, no. 26, 2024, pp. 1–5.

Peller, Mariela “Experiencias de la herencia. La militancia armada de los setenta en las voces de la generación de las hijas y los hijos”. *Afuera*, no. 12, junio 2012, pp. 1–18.

_____. “Figuraciones estéticas de la experiencia argentina reciente”. *Figuraciones estéticas de la experiencia argentina reciente*, editado por Roberto Pittaluga et al., 2016, pp. 115–41.

Reati, Fernando. “Entre el amor y el reclamo: la literatura de los hijos de militantes en la postdictadura argentina”. *Alter/Nativas*, no. 5, 2015, pp. 1–45.

Saban, Karen. “Un carrusel de recuerdos: conversación con la escritora argentina Laura Alcoba”. *Iberoamericana*, vol. 10, no. 19, 2010, pp. 246–51.

Sarlo, Beatriz. *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Siglo XXI Editores, 2005.

Venturini, María Ximena. “Buscando el padre: autobiografía y autoficción en la literatura argentina contemporánea”. *The Latin Americanist*, vol. 63, n. 1, mar. 2019, pp. 119–33.



Pitt Open
Library
Publishing

New articles in this journal are licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 United States License.

This journal is published by [Pitt Open Library Publishing](http://pittopenlibrarypublishing.org).

