

## **La memoria insatisfecha en *La casa de los conejos* de Laura Alcoba**

Anna Forné \*

Universidad de Gotemburgo, Suecia

### **Resumen**

El objetivo de este trabajo es proponer una lectura de *La casa de los conejos* de Laura Alcoba a partir de la hipótesis de que en esta obra la autora reelabora las memorias insatisfechas de la infancia. En la brecha entre el tiempo de la vivencia y el tiempo de la escritura, y a caballo entre el documento y la ficción se plasma un relato que se acerca a los sentidos del pasado de una manera creativa e imaginativa más allá del protocolo del relato de los hechos.

64 65

### **Palabras clave:**

· memoria · relato · infancia · dictadura · Argentina

### **Abstract**

The aim of this article is to propose a reading of *The Rabbit House*, by Laura Alcoba, as a reelaboration of unsatisfied childhood memories. Halfway between the time of living and the time of writing and between document and fiction, this story approaches the meanings of the past in a creative and imaginative way, moving beyond the received forms of factual narrative.

### **Keywords:**

· memory · story · infancy · dictatorship · Argentina

\* Se doctoró en la Universidad de Lund, Suecia, en el 2001 con una tesis sobre la reescritura hipertextual en *Son vacas somos puercos* de Carmen Boulosa. Actualmente tiene un cargo de posdoctorado en la Universidad de Gotemburgo, Suecia, financiado por La Real Academia de Letras, Historia y Antigüedades. Es Investigadora de la misma institución. Su proyecto actual trata de la inscripción literaria de las memorias de la dictadura en el Cono Sur.

### Las formas narrativas de la memoria

Uno de los ejes temáticos más importantes de la narrativa argentina contemporánea son las memorias de la última dictadura militar. Desde los primeros acercamientos coetáneos con la transición a la democracia a las más recientes expresiones, la configuración narrativa de las memorias de la dictadura ha sido objeto de una transformación importante. En términos generales el cambio puede describirse como un abandono del formato descriptivo de carácter reivindicativo hacia una exploración de otras posibilidades de nombrar los sentidos del pasado. Si bien siguen y seguirán publicándose relatos que respetan los formatos canónicos del testimonio, paralelamente se puede apreciar la aparición de relatos que de una forma u otra desafían los límites de lo decible. A lo largo de las tres décadas que han transcurrido desde la caída de la dictadura, las formas narrativas de la memoria se han diversificado con la aparición de relatos que se plasman desde la subjetividad y la ficcionalidad como un desafío al formato de narrar las memorias de la dictadura establecido por una serie de textos emblemáticos en la escena política y cultural posdictatorial argentina. En este panorama no se puede subestimar la influencia masiva en la configuración de las formas narrativas de la memoria y los sentidos del pasado de publicaciones tempranas como por ejemplo el *Nunca más* o *Recuerdo de la muerte* de Miguel Bonasso, ambas publicadas en 1984. Es a contrapelo de esa serie de textos reivindicativos desde la colectividad, formulados a partir de una concepción de la memoria personal e íntima como irrelevante desde un punto de vista político, inmencionable desde un punto de vista jurídico e inenarrable tanto desde el punto de vista ético como del estético, que se articulan los relatos testimoniales de índole autoficcional.

El objetivo de este trabajo es pensar las formas narrativas de la memoria que en forma de un acercamiento personal, creativo e imaginativo instalan una ruptura con el formato testimonial canónico, sin por eso renunciar del todo la significación reivindicatoria y colectiva, medular de las narraciones de las memorias de la represión. Propondré una lectura de *La casa de los conejos* (2007) desarrollada a partir de la hipótesis de que en esta novela, Laura Alcoba intenta reinterpretar y reelaborar los sentidos del pasado y configurar narrativamente las memorias insatisfechas de la infancia en un espacio donde se intersectan la referencia y la imaginación, la verificabilidad y la creatividad.

El concepto de *memoria insatisfecha* se lo debo a Nelly Richard quien en *Residuos y metáforas* (2001:29-30) así denomina el proceso de resignificación que desestabiliza el acervo de las memorias oficiales y sedimentadas por medio de un proceso creativo afín a la “salida de visita” de la imaginación, adelantada hace unos años por Beatriz Sarlo como remedio contra la irreflexividad narrativa y la carencia de intensidad experiencial del testimonio canónico (2005:53-54).

### Las modalidades y las temporalidades del yo narrado(r)

Sostiene Leonor Arfuch que para entender las escrituras articuladas en un *espacio biográfico* es esencial no perder de vista la relación entre el tiempo de la vivencia y el tiempo de la escritura, lo que en términos bajtinianos serían los dos momentos de la totalidad artística (2002:52). Me parece que es en la brecha entre estas dos temporalidades que es posible percibir la expresión de las memorias insatisfechas, articuladas en un proceso de reinterpretación de los sentidos del pasado que se despliega de manera ambigua respecto a los indicios referenciales constitutivos del relato de los hechos. Por un lado es posible advertir un distanciamiento de la convención de identidad entre la realidad y el referente así como entre el narrador homodiegético y el protagonista. Por otro lado, la narración simultáneamente se dispone como un movimiento inverso de acercamiento a las huellas materiales del pasado con el fin de enmendar la identidad rota del narrador-personaje. Este retorno al pasado en búsqueda de la propia identidad se realiza por medio de una indagación heurística del pasado desde el presente, una labor de la memoria emprendida a partir las evidencias del archivo histórico y completada por medio de la imaginación. Estas tensiones entre el pasado y el presente y entre lo real y lo imaginario se producen por medio de un proceso de ficcionalización tanto del sujeto que narra su propia historia como de los materiales reciclados de recuerdos resucitados en la frontera entre la realidad y la ficción. Lo que se propone representar ya no es (únicamente) lo dado, lo conocido, lo fijo —los recuerdos nítidos o los acontecimientos documentados— sino que se emprende un viaje intelectual de búsqueda por medio del poder creativo de la palabra que, no obstante, arranca del material documental. Con respecto a eso Laurent Jenny (2003) sostiene que ciertas expresiones dentro de la serie literaria denominada autoficción responden a una intención heurística, que a fin de cuentas conlleva una atenuación de los vínculos referenciales del discurso.

66 67

Si bien Manuel Alberca menciona la identidad nominal de autor, narrador y personaje como la primera característica de la autoficción, llega a enfatizar que esta correspondencia referencial no es de índole esencial sino que se produce a nivel discursivo como un resultado de la transfiguración literaria del enunciado del autor en enunciación del protagonista (2007:31). Al respecto, Alberca sostiene que la ambigüedad autoficcional se despliega como una propuesta narrativa según la cual “ese personaje es y no es el autor” (2007:32); una peculiaridad que se puede asociar con los momentos de la totalidad artística propuestos por Bajtín y retomados por Arfuch como característicos del espacio biográfico. En esta brecha discursiva entre el pasado y el presente, la imaginación llega a jugar un papel importante, tal como afirma Alberca en línea con lo sugerido por Richard y Sarlo con respecto a la importancia de ésta en la articulación de la memoria insatisfecha. Dice Alberca:

Hay, pues, aquí un campo para los relatos que, bien por su constitución mixta, es decir, autobiográfica y novelesca, bien por sus dispositivos narrativos, hacen de las posibles dudas e indecisiones interpretativas un argumento central. Las lagunas o agujeros negros de la vida, la penumbra de los secretos familiares o íntimos, los claroscuros de la experiencia, en donde lo vivido se mezcla y confunde con lo imaginado, con lo soñado, con los mitos personales o con los mitos literarios, el universo caprichoso y frágil de la memoria, también lo olvidado, lo que no llegó a ocurrir pero pudo haber ocurrido, son algunos de los contenidos que, por estar en los intersticios de lo biográfico y de lo ficticio, se perfilan como los más específicos de la autoficción. (Alberca, 2007:49)

En *La casa de los conejos*, se cumplen los parámetros básicos de la autoficción: la identidad nominal de la autora y la narradora-personaje de la novela, se especifica (68); asimismo se presentan algunos detalles referenciales comprobables como por ejemplo la referencia al testimonio *Los del '73. Memoria montonera*, que incluye una nota de *La Gaceta* sobre el enfrentamiento armado en La Plata, en el lugar donde residió Alcoba en clandestinidad con su madre en 1976 o la referencia a la actual función de la misma casa, en la que desde 1998 reside la Asociación Anahí, fundada por Chicha Mariani.<sup>1</sup>

Cabe mencionar también que los *paratextos* de la novela inicialmente parecen condicionar una lectura referencial de la obra, que seguidamente se subvierte por medio de un trastorno de los usos convencionales de las marcas referenciales. Así, los *peritextos* que acompañan el texto en forma de dedicatoria, prólogo y categorización genérica instalan un espacio de transición y transacción entre el texto y el extra-texto (Genette, 2001:7), cuyos efectos de guías de lector se desestabilizan en *La casa de los conejos* debido al estatuto genérico contradictorio que llegan a señalar. Mientras que la edición francesa de Gallimard tiene el subtítulo de “*une petite histoire*”, la tapa de la edición argentina solamente señala que se trata de una novela. En el contexto francófono, el subtítulo de “una pequeña historia” claramente hace referencia a la distinción establecida por los escritores y teóricos poscoloniales francófonos entre historia con minúscula e Historia con mayúscula, de las que la “pequeña historia” corresponde a una versión no oficial en contraposición a la Historia Oficial. Tal vez los lectores argentinos, en su mayoría familiarizados con la historia reciente, no necesitan tales aclaraciones ya que la variedad de *epitextos*<sup>2</sup> disponibles *a priori* condicionan sus lecturas en una dirección historiográfica-documental, en clara contradicción con la categorización genérica propuesta por la editorial/la autora, es decir, novela. La historia del secuestro de Clara Anahí Mariani de tres meses de edad, contigua a la contada por Laura Alcoba en *La casa de los conejos*, y la búsqueda de la abuela paterna “Chicha” Chorobik de Mariani,<sup>3</sup> es ampliamente difundida y conocida en Argentina.<sup>4</sup>

Asimismo en el prólogo se establece un contrato de lectura ambiguo cuando la voz narrativa de *La casa de los conejos* señala la brecha temporal entre el tiempo de la vivencia y el tiempo de la escritura al indicar que se acercará a los acontecimientos narrados “desde la altura de la niña que fui” (Alcoba, 2008:12), en contraste con los recuerdos resucitados en el presente a la hora de volver al lugar de los hechos treinta años más tarde. Alcoba dedica el libro a Diana E. Teruggi, la madre de Clara Anahí, y también se dirige a ella en el prólogo al aclarar las razones de haber tardado tanto tiempo en narrar la historia. De hecho, el prólogo señala el contenido biográfico del texto al mismo tiempo que siembra el terreno para que sea posible contar la

historia propia desde la perspectiva de los dos momentos de la totalidad artística. Es al volver sobre los pasos del tiempo, acompañada del futuro, personificado por la propia hija de la autora, que las memorias pasadas se vuelven presentes con más nitidez: “(e)mpecé a recordar con mucha más precisión que antes, cuando sólo contaba con la ayuda del pasado. Y el tiempo terminó por hacer su obra más rápidamente de lo que yo había imaginado jamás” (2008:12).

Es la voz infantil del tiempo de la vivencia, al contrastar con la voz del tiempo de la escritura, que deja una impronta ficcional en el relato de Alcoba. Esta huella a su vez instala un cuestionamiento de la comprensión convencional de los materiales referenciales al confiar en la voz del pasado que además, por pertenecer a una niña de siete años, desafía la voz autorial —en doble sentido— de los testimonios canónicos. Es decir, esta marca de ficcionalidad se genera a causa de la situación comunicativa que, al crear esta brecha temporal, subvierte el pacto narrativo referencial. Comenta Margarita Merbilhaá al respecto: “(a)l inventar un mundo desde una perspectiva extrañada que se sustrae precisamente a las explicaciones, el vacío de sentidos que se instaura es proyectado entonces hacia un espacio situado fuera de la novela y se traslada, así, al lector” (2008). Además, el relato no circula en torno a los actos heroicos, sino habla de la cotidianeidad trastornada de una niña que acompaña a su madre que milita en Montoneros. Alcoba escribe su historia de la represión desde los márgenes; por un lado evoca las memorias de la infancia en la voz del pasado, por otra parte reconstruye los recuerdos en francés desde el exilio en París, treinta años más tarde y después de haber revisitado el lugar de los hechos.

68 69

El código lingüístico del habla militante argentina de las décadas del sesenta y setenta es uno de los puntos de partida de la narradora de *La casa de los conejos* a la hora de empezar a intentar evocar y ordenar los recuerdos fragmentarios de la infancia en una casa clandestina de La Plata. De la misma manera que, por ejemplo, María Inés Roqué en *Papá Iván* incluye rótulos que explican el significado de palabras clave en el discurso sobre la militancia y la represión como “levantar”, “quebrar” o “marcar” (Quílez Esteve, 2007:78), Laura Alcoba se esfuerza en dar sentido a la palabra “embute”, central de su historia personal de los años de represión y catapulta de su regreso al pasado:

Desde el mismo instante en que empecé a hurgar en el pasado —sólo en mi mente al principio, tratando de encontrar una cronología todavía confusa, poniendo en palabras las imágenes, los momentos y los retazos de conversación que habían quedado en mí— fue esa palabra el primer elemento sobre el que me sentí compelida a investigar. Ese término tantas veces dicho y escuchado, tan indisolublemente ligado a esos fragmentos de infancia argentina que me esforzaba por reencontrar y restituir, y que nunca había encontrado en ningún otro contexto. (Alcoba, 2008:47)

Como resalta Quílez Esteve con respecto a los procedimientos empleados por Roqué en *Papá Iván* al reconstruir la historia de su padre, se trata de un “aprendizaje forzado” (2007:78) explicitado narrativamente con el fin de resaltar la diferencia generacional. En fin, se trata de armar un rompecabezas de los fragmentos de la infancia, y en el caso de Alcoba es el embute donde funcionaba la imprenta de *Evita Montonera*, manejada por su madre, que constituye la pieza fundamental cuando inicia el trayecto de verbalizar las imágenes de la memoria de la infancia en la casa de los conejos.

A la manera de un *puzzle* también funciona el crucigrama confeccionado por la niña Laura, en la que se funden la vida de afuera y la vida de adentro, combinando palabras relacionadas con la situación política en el cuaderno comprado anteriormente para usar en el colegio de monjas a la que asistió por un tiempo Laura. En el crucigrama aparecen los nombres de Videla e Isabel cruzados con la palabra muerte sacada de la consigna montonera. Vocablo central en el relato, fruto de coincidencias lingüísticas y en un principio mal escrito, es *azar*. Mientras que la explicación de Laura es que “(a)zar: la segunda palabra vertical era, al mismo tiempo, la más adecuada ya que se había formado sola, por azar.” (2008:116), implícitamente se entiende que asimismo es la más apropiada por denominar la instancia que rige la vida de los que rodean a Laura, y la de ella misma, hasta en los detalles mínimos y diarios como un juego de palabras en la mesa de cocina de la casa de los conejos.

### Las calesitas del relato

El título original de la edición francesa de *La casa de los conejos* es *Manèges*. El significado literal de esta palabra es calesita, mientras que el sentido figurado es estratagema, maniobra o manipulación.<sup>5</sup> En la novela, la calesita mencionada en el título original aparece en diferentes planos del texto, por un lado a nivel del relato en relación con los juegos visuales de Laura en la plaza mirando la calesita, que implícitamente hacen referencia a las limitaciones perceptuales que condicionan nuestras vidas más allá de las evidencias tangibles de la realidad. Por otra parte, la calesita remite a las ideas emitidas por el personaje del Ingeniero sobre la desatención ocular, fundamentales al proyectar el embute. El título francés, por lo tanto, asocia desde varias perspectivas con la visualidad mientras que el de la traducción al español alude directamente a la materialidad del espacio de la acción de la novela, un embute camuflado por un mecanismo sutil y con un criadero de conejos. Además, el título francés evoca indirectamente la faceta intertextual de la obra; sobre la base de una referencia a “La carta robada” de Poe se sugieren unas líneas de interpretación que se instalan al nivel del relato en tanto sugieren una respuesta al enigma siempre presente en las narraciones sobre la represión y desaparición: ¿quién traicionó? A nivel de la configuración narrativa estas huellas intertextuales además implican un cuestionamiento de los fundamentos de la poética testimonial canónica, como corolario de las ideas presentadas en el cuento de Poe en torno a la evidencia excesiva, retomadas por el Ingeniero.

Aparte de las casas donde Laura vive en clandestinidad con su madre, uno de los espacios más significativos del relato es el de la plaza. Es el lugar de encuentro de los contactos de los militantes clandestinos. Es en el espacio público de la plaza donde es más fácil pasar desapercibido, y es asimismo en el lugar de la plaza, observando las calesitas, que Laura experimenta con las posibilidades y limitaciones de la percepción visual: “(l)o 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” (2008:30). Esta evocación voluntaria de la percepción borrosa parece ser un juego que metaforiza la desintegración de los contornos de la realidad que vive Laura día a día. Por medio del juego con la luz y las imágenes Laura crea un mundo propio, en el que ella constituye el punto central, a diferencia de lo que es el caso en su vida real: “yo me encuentro en medio de imágenes planas, como pegadas a una lámina de luz” (2008:30). Al respecto, Margarita Merbilháa señala que es por medio de la mirada infantil “extrañada y a la vez implicada” (2008) que lo imaginario del mundo de la infancia llega a predominar sobre el relato referencial en *La casa de los conejos*. La ilusión evocada por el juego con la luz y las imágenes, sin embargo, es efímera. Al fin y al cabo incluso este juego opone resistencia y el mundo imaginario visual se materializa y toma cuerpo. Desde este momento, tampoco la luz está del lado de la protagonista: “(p)ero también parece que la calesita, los árboles, mi abuelo y hasta las campanitas hubieran ganado en resistencia. A pesar de la violencia con que los he visto estrellarse, ahora vuelven a inflarse más rápidamente y con más vigor que antes. Yo abandono por el momento la partida” (Alcoba, 2008:30).

70 71

Si bien la percepción no puede abarcar la totalidad de las evidencias, y la desatención ocular en combinación con los juegos de luz tienen el efecto de mermar el relato de los hechos a favor de lo imaginario, esta atenuación momentánea de la referencialidad no conlleva una renuncia a la veracidad de lo narrado. Ésta solamente se instala en otra dimensión de la narratividad que es el caso del relato de los hechos. En este relato, la verdad está más cercana a un imaginario personal e íntimo que a la referencia verificable y exterior.

Igualmente se cuestionan los fundamentos del relato de los hechos por medio de la figura del Ingeniero y la referencia intertextual al cuento de Poe que este personaje central suministra al explicarle a la niña Laura su teoría sobre la desatención ocular y la evidencia excesiva, prestada de C. Auguste Dupin, protagonista de “La carta robada”. Comenta la narradora, en la brecha entre las dos temporalidades, sobre la estrategia de camuflar el mecanismo de apertura del embute, inventada por el Ingeniero: “(e)sto último, de una astucia inimaginable, sin duda es lo que a él más le enorgullece. Un dispositivo técnico complejo protegido por supuestas muestras de negligencia y de torpeza, todo perfectamente previsto.” (2008:56). Esta “astucia inimaginable” es la segunda acepción que llega a tener el título original, es decir, maniobra o artimaña. Este uso manipulador de la evidencia excesiva, sin embargo, resultará también en otras implicaciones nefastas, descubiertas por la protagonista-narradora a la hora de ordenar los fragmentos de memoria de la infancia argentina a través de las lecturas adultas de Poe. Por medio del trabajo heurístico llevado a cabo a cubierto de la ficción con el objetivo de compensar su memoria insatisfecha, se da cuenta de que el desenlace de la historia también se puede explicar a partir de la idea de la evidencia excesiva. Es Chicha Mariani que le da la pista de quién puede haber sido el traidor de la casa de los conejos al contarle a Laura que los militares habían sobrevolado La Plata en helicóptero con el fin de que el Ingeniero reconociera el lugar puesto que tenía el mapa de la ciudad en la cabeza. Al volver a París, la autora relee “La carta robada” y cierra su relato con la duda acerca de que si realmente las estrategias de Dupin narradas en el cuento de Poe pueden haberle servido al Ingeniero como arma de guerra. Prefiere

pensar que no fue así, y que todo dependió del azar, palabra clave de las palabras cruzadas inventadas en la mesa de cocina junto con Diana Teruggi, víctima del ataque a la casa de los conejos.

Me parece que esta apuesta por el azar es trasladable al nivel de la narración en tanto que plantea un cuestionamiento de los fundamentos del relato testimonial canónico que presupone una coincidencia entre la realidad y la narración y una identidad inquebrantada entre el autor y el narrador, desconsiderando los efectos posibles de la brecha temporal y las dificultades de la configuración narrativa de la memoria traumática. De la misma manera que la evidencia excesiva despista a los observadores atentos, y en cierto sentido esconde más de lo que revela, en el relato de los hechos la inflación de certezas y detalles referenciales puede encubrir u ocultar facetas esenciales de la historia. Esta puesta en duda en clave autoficcional de las bases narrativas del testimonio se presenta en *La casa de los conejos* desde el nivel paratextual al metaficcional, reemplazando o complementando lo que está ausente por medio de una inversión imaginativa y creativa pero nunca asertiva.

### Palabras finales

A primera vista, *La casa de los conejos* parece ser un relato sencillo, hecho que tiene el mérito de haber atraído a muchos lectores. No obstante, en esta obra Laura Alcoba logra reordenar y reinventar los sentidos del pasado y configurar las memorias insatisfechas de su infancia en la intersección entre lo documental y lo ficcional, más allá de las versiones y los formatos asentados de los relatos de los hechos. La novela despliega un proceso creativo de búsqueda que toma lugar entre el tiempo de la vivencia y el tiempo de la escritura, a partir de lo depositado del archivo para llegar a encontrar y configurar una historia propia. Desde los márgenes de los significados residuales Laura Alcoba se acerca a los recuerdos de la infancia, encuentra el significado de palabras clave y verbaliza las imágenes de la niñez, dejando abierto el relato al apostar por la importancia del azar.

### Notas

<sup>1</sup> Ver en <http://asociacionanahi.org.ar/>

<sup>2</sup> Los mensajes situados al exterior del texto, muchas veces de índole mediática (GENETTE, 2001:10).

<sup>3</sup> Fundadora y segunda presidenta de la Asociación Abuelas de Plaza de Mayo. En 1989 fundó la Asociación Anahí.

<sup>4</sup> Otro epitexto interesante es el resumen de una charla que Laura Alcoba dio en un simposio sobre autoficción en Bremen, Alemania en febrero de 2009, en el que plantea una serie de pistas de lectura de su novela. En esencia señala que es im-



posible colocarla en una casilla genérica fija y que, por tanto, “la ambigüedad genérica es el corazón mismo” de la obra. No solamente la indefinición taxonómica caracterizaría este texto, sino que también la expresión inicial en lengua francesa de unas memorias guardadas en el idioma de la infancia, el castellano, incluiría una porción de “extrañeza”. Asimismo Alcoba menciona el subtítulo francés como esencial en el sentido de que juega con los límites entre realidad y ficción o, si se quiere, historia e Historia (ALCOBA, 2009).

<sup>5</sup> Lo comenta la autora misma en una entrevista. Disponible en [http://www.dailymotion.com/video/x1dk29\\_laura-alcoba](http://www.dailymotion.com/video/x1dk29_laura-alcoba)

### Bibliografía

ALBERCA, M.: (2007) *El pacto ambiguo: de la novela autobiográfica a la autoficción*. Biblioteca Nueva, Madrid.

ALCOBA, L.: (2007) Entrevista. Disponible en [http://www.dailymotion.com/video/x1dk29\\_laura-alcoba](http://www.dailymotion.com/video/x1dk29_laura-alcoba)

(2008) *La casa de los conejos*. Edhasa, Buenos Aires. [Trad. por BRIZUELA, L.]

(2009) “Manèges (La casa de los conejos), o la elección de una postura híbrida”. Disponible en <http://www.fb10.uni-bremen.de/autofiktion/abstracts.aspx>

ARFUCH, L.: (2002) *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. FCE, Buenos Aires.

GENETTE, G.: (2001) *Umbrales*. Siglo XXI, México.

JENNY, L.: (2003) *L'autofiction. Méthodes et problèmes*. Dpto. de francés moderno, Ginebra. Disponible en <http://www.unige.ch/lettres/framod/enseignements/methodes/autofiction/>

MAIZTEGUI, M.: (2009) *Una lectura sobre “La casa de los conejos”*. Indymedia Argentina, Centro de Medios Independientes. Disponible en <http://argentina.indymedia.org/news/2009/03/660694.php>

MERBILHAÁ, M.: 2008 *Alcoba, Laura, La casa de los conejos*. Boletín del Núcleo Memoria, N° 14. Disponible en [http://www.comunikas.com.ar/nucleo/news\\_detalle.htm#com4](http://www.comunikas.com.ar/nucleo/news_detalle.htm#com4)

POE, E.A.: (1975-1977) “La carta robada” en *Cuentos/I*. Alianza, Madrid, 2000. [Trad. por CORTÁZAR, J.]

QUÍLEZ ESTEVE, L.: (2007) “Autobiografía y ficción en el documental contemporáneo argentino. *Los rubios* de Albertina Carri: un caso paradigmático” en *El cine argentino de hoy, entre el arte y la política*. VIVIANA RANGIL (ed.). Biblos, Buenos Aires, 71-85.

RICHARD, N.: (2001) *Residuos y metáforas: ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la Transición*. Cuarto Propio, Santiago.

SARLO, B.: (2005) *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Siglo XXI, Buenos Aires.

**Forné, Anna**

"La memoria insatisfecha en *La casa de los conejos* de Laura Alcoba", en: *El hilo de la fábula*, Revista anual del Centro de Estudios Comparados, N° Diez. Santa Fe, Argentina, edicionesUNL, 2010, pp. 65-74.