

## IV Congreso Internacional Cuestiones Críticas

Rosario | 30 de septiembre, 1 y 2 de octubre de 2015

Centro de Estudios de Literatura Argentina | Centro de Estudios en Teoría y Crítica Literaria  
Maestría en Literatura Argentina / Facultad de Humanidades y Artes - Universidad Nacional de Rosario



### **Diálogos con los ausentes: la prosopopeya en *La casa de los conejos* (2007) de Laura Alcoba y *Pequeños combatientes* de Raquel Robles (2013)**

Geneviève Orssaud<sup>1</sup>  
UBA – CONICET  
[adorso@gmail.com](mailto:adorso@gmail.com)

**Resumen:** En estas dos novelas, las escritoras, que crecieron en la Argentina de los años 1970 con padres militantes, rehabilitan la voz de la niña que fueron para contar su infancia. Varias cuestiones surgen de estas escrituras, principalmente la de saber si se pueden considerar como autobiográficas, ya que el mero hecho de adoptar la voz de niñas para la narración introduce la ficción en sus textos. Qué nos dan a leer las escritoras entonces: ¿una reconstitución del escenario de su infancia tal como lo vivieron? o ¿tal como lo entendieron con el pasar de los años, adquiriendo una mirada adulta sobre una historia que se empezó a escribir? Sin dudas, las dos miradas se mezclan en la escritura, agregándose al nudo entre autobiografía y ficción.

Proponemos estudiar estas tensiones en las dos novelas, usando como eje central la figura de la prosopopeya que permite revivir no sólo a los muertos, pero también a la época, y a la niña que fueron las escritoras.

**Palabras clave:** Militancia – Memoria – Ficción – Autobiografía – Representación

**Abstract:** These two novels approach the subject of growing up in Argentina in the 1970s with militant parents. Both writers rehabilitate the voice of the girl they once were, in order to reconstruct their childhoods. Several issues emerge from these writings; notably, whether they can be considered as autobiographical, since the mere fact of adopting a child's voice in a narration introduces a fictioal dimension to the texts. What are these writers offering, then? A reconstruction of the scene of their childhoods just as they lived it? Or do they reconstruct that distant time from the perspective of historical distance, and from an adult's point of view? Undoubtedly, these two perspectives are interwoven in the writing, tightening the knot binding autobiography and fiction.

We propose to study these tensions in these two novels, using the central figure of the prosopopeia who allows not only to revive the dead, but also the epoch, and the girls who the writers once were.

**Keywords:** Militancy – Memory – Fiction – Autobiography – Representation

---

<sup>1</sup> **Geneviève Orssaud.** Doctorada de Literatura General y Comparada por la Universidad Paris III Sorbonne-Nouvelle (Francia) con una tesis sobre historia y ficción en la literatura argentina contemporánea. Actualmente se encuentra realizando un posdoctorado en la UBA con una beca del CONICET.

## IV Congreso Internacional Cuestiones Críticas

Rosario | 30 de septiembre, 1 y 2 de octubre de 2015

Centro de Estudios de Literatura Argentina | Centro de Estudios en Teoría y Crítica Literaria  
Maestría en Literatura Argentina / Facultad de Humanidades y Artes - Universidad Nacional de Rosario



Raquel Robles y Laura Alcoba son hijas de militantes de la agrupación Montoneros. Los padres de la primera fueron desaparecidos mientras que los de la segunda sobrevivieron – el padre permaneció en cárcel durante toda la última dictadura y la madre se exilió en Francia con Laura. Las dos escritoras escriben un relato de infancia en tiempos de guerra, en primera persona. Pero hay muchas diferencias entre las dos novelas. *Manèges, petite histoire argentine* (2007), de Laura Alcoba, traducida del francés como *La casa de los conejos*, empieza y termina con una voz autobiográfica adulta. Lo demás está narrado en presente por una niña. *Pequeños combatientes* (2013) de Raquel Robles, en cambio, está escrita en pasado y narrada por la niña desde la primera página hasta la última. Los dos relatos respetan la construcción clásica de una novela, con una unidad narrativa y una progresión entre el principio y el final. En el caso de Alcoba el relato de infancia empieza con el pasaje a la vida clandestina de los padres de la pequeña Laura, y termina cuando la niña y su madre parten para el exilio. En el caso de Robles, el relato empieza después de la desaparición de los padres de la niña narradora (momento denominado “Lo Peor” en la novela) y va hasta el momento en que acepta su probable muerte y deja de esperar su regreso. Como podemos ver, ninguna de las dos historias empieza al principio de la dictadura ni se organiza estructuralmente alrededor de la dictadura, lo cual deja claro que esta no es su objeto principal. El grado de ficcionalización es mayor en el caso de *Pequeños combatientes* ya que el relato no tiene introducción y ninguno de sus personajes lleva nombre. Esto hace que no se pueda “comprobar” nada de lo que diga la novela, cuando en el relato de Alcoba sí se puede, hay datos verificables: la casa operativa en la que transcurre el relato existe y es ahora un museo.

Las otras diferencias tienen que ver con la vivencia que tienen las niñas de la militancia armada de sus padres y de la clandestinidad. La narradora de *Pequeños combatientes* se presenta como una revolucionaria disciplinada, quien después de la desaparición de sus padres decide mantener un entrenamiento revolucionario mientras espera mensajes de compañeros para saber qué misión tiene que cumplir; la niña de *La casa de los conejos*, al

## IV Congreso Internacional Cuestiones Críticas

Rosario | 30 de septiembre, 1 y 2 de octubre de 2015

Centro de Estudios de Literatura Argentina | Centro de Estudios en Teoría y Crítica Literaria  
Maestría en Literatura Argentina / Facultad de Humanidades y Artes - Universidad Nacional de Rosario



contrario, padece la clandestinidad y la irrupción del miedo en su mundo. Esta última sueña con una casa con techo rojo y una mamá con tacos, cuando la otra comparte plenamente los sueños revolucionarios de sus padres. Esta disimilitud puede explicarse por el hecho de que la niña de *La casa de los conejos* está viviendo la clandestinidad en el relato que leemos, mientras que la niña de *Pequeños combatientes* perdió a sus padres y cultiva el espíritu revolucionario a la espera de que vuelvan, cultivando así el vínculo que la ata a ellos a la vez que significa su ausencia.

Las dos escritoras establecen una relación con su pasado en su novela, y es lo que me va a interesar hoy. Los dos relatos se fundamentan en hechos vividos. Laura Alcoba lo aclara en las páginas que abren y cierran el relato, y Robles confirma lo que el lector presiente en los agradecimientos que siguen el relato, donde agradece a todos los que le prestaron sus historias. La ficción se hace imprescindible para darle voz a una niña que creció hace mucho. “Darle voz” a una ausencia: esta es la prosopopeya, que creo que las dos escritoras usan para ponerse a ellas y a nosotros, sus lectores, en diálogo con su pasado. Junto con su infancia reviven los miedos e ideologías que la conformaron, pero el presente persiste en la lectura y en la escritura a través de las voces niñas que se complementan con las voces adultas, para formular todo lo que en esta época no se pudo decir.

Para desarrollar estos temas, empezaré por interesarme a las formas en qué el pasado, el presente y la memoria se plantean y se relacionan en cada una de las dos novelas, antes de interesarme al por qué de las novelas, y a los juicios que formulan sobre el pasado. La prosopopeya me servirá como hilo conductor para una lectura de los diálogos con el pasado y de sus consecuencias éticas, alrededor de los cuales desarrollaré mi presentación.

### **I Entre el ayer y el hoy**

#### **A Miradas sobre el pasado**

En *La casa de los conejos*, la distinción entre el presente y el pasado parece bastante nítida. La narradora, que identificamos con la autora, nos

## IV Congreso Internacional Cuestiones Críticas

Rosario | 30 de septiembre, 1 y 2 de octubre de 2015

Centro de Estudios de Literatura Argentina | Centro de Estudios en Teoría y Crítica Literaria  
Maestría en Literatura Argentina / Facultad de Humanidades y Artes - Universidad Nacional de Rosario



indica que va a contar un episodio de su infancia. No pretende contarnos la historia argentina, como lo indica el subtítulo original, “petite histoire argentine”, cuyas variaciones encontramos en las primeras páginas<sup>2</sup>, dejando claro que esta “pequeña historia” es un episodio que se encuentra en el cruce entre su vida de pequeña y la gran historia. Esta forma de definirla también la clausura, tanto en el espacio (se trata de una historia que pasó en la Argentina, un país lejano para el lector francés), como en el tiempo (con su mención en la tapa, ya sabemos que esta historia cabe en el libro, que está terminada, o sea, pasada). La traducción castellana del título no contraría esta voluntad, ya que al evocar la casa que fue derruida, matando a siete personas, es el nombre de una tumba. Tumba que hoy es un museo, celebrando una historia pasada. Las páginas en las que se expresa la narradora adulta, escritas en presente, no tienen título, ni numeración de capítulo, se encuentran fuera del relato; lo introducen y lo concluyen. Los comentarios que aportan sobre el relato no tienen que ver con lo que está contado por la niña, sino más bien con las recaídas en el presente de lo que pasó en el pasado, inscribiéndose en ese sentido fuera de la “pequeña historia”. Si en un principio parece que las páginas introductoras y conclusivas están para presentar el relato, también podría ser que las páginas centrales ilustren las primeras y últimas páginas, entregando información al lector: es lo que hay que saber para entender el proyecto presente de la escritora. Y este proyecto trata justamente de mostrar como la historia personal de una niña se encontró, por el juego del azar, envuelta en los grandes eventos del país.

Dentro del relato, sin embargo, los límites entre presente y pasado no son tan claros y los dos tiempos se mezclan en la voz de la niña. El relato de la niña también está escrito en tiempo presente, o sea que no se trata de un relato autobiográfico en el que la adulta Laura escribiría en pasado lo que le pasó muchos años antes. Al contrario, nos habla directamente la niña, en presente, como si estuviéramos presenciando su historia, y viviendo con ella sus emociones. En este aspecto, se destaca la prosopopeya, ya que la niña creció

---

<sup>2</sup> “esta historia”, “ese breve retazo de infancia argentina”, “aquella locura argentina”, “esta pequeña historia” (6)

## IV Congreso Internacional Cuestiones Críticas

Rosario | 30 de septiembre, 1 y 2 de octubre de 2015

Centro de Estudios de Literatura Argentina | Centro de Estudios en Teoría y Crítica Literaria  
Maestría en Literatura Argentina / Facultad de Humanidades y Artes - Universidad Nacional de Rosario



y es mujer hoy en día. Todo lo que nos cuenta quedó en el pasado y muchos de los personajes, que hablan acá, murieron. Prosopopeya anunciada desde la primera frase<sup>3</sup>, donde la narradora adulta se dirige directamente a Diana, que, como nos enteraremos leyendo el libro, murió asesinada en la casa de los conejos. El lector que abre por primera vez el libro no puede advertirlo desde el principio, y la voz que el relato otorga a los muertos se va desvelando, activada por la lectura en presente, cosa de la cual está consciente la escritora, quien explicó en una entrevista:

“Me acuerdo de una frase de Philippe Hamon acerca del texto literario (...): “un texto literario es un cruce de ausencias”. ¡Cuánta verdad!

Que el lector sea, a pesar de todo, al fin del camino, que algo de ese intento de comunicación tan frágil, tan aleatorio, en el que apuesta el texto literario pueda concretarse, que llegue a fin de cuentas a alguien, esto es algo que me parece milagroso. Sin el lector, sin su experiencia, queda, en efecto, nada más que ausencia.” (Hacen)

La prosopopeya también actúa en la lectura. Como lo dice muy bien Alcoba, con su lectura el lector cumple el acto de comunicación que es el libro. Leyéndolo lo re-significa y le da vida a los ausentes cuyas trayectorias relata el texto.

El trabajo de Raquel Robles es muy distinto. Todo el texto está escrito en pasado, como una historia que contaría una adulta sobre su infancia. Una adulta, sin embargo, que no tiene nombre ni se manifiesta en el texto. La escasez de elementos del presente hace difícil la identificación de la narradora con la escritora. La voz es una rara mezcla de madurez, de discurso analítico de las situaciones narradas, con un vocabulario y un sistema de referencias de niña. A pesar de que esté en pasado, la voz narradora parece más bien la de una niña que los acontecimientos hicieron crecer rápido. Esta voz ambigua es

---

<sup>3</sup> “Es cierto que la prosopopeya está presente en mis dos novelas. *La casa de los conejos* se puede leer como una larga carta dirigida a una muerta, una mujer que tuvo mucha importancia para mí: Diana Teruggi” (Hacen) En realidad, la prosopopeya no yace tanto en esta primera frase, donde la muerta no habla, sino en las páginas que siguen, donde renacen los habitantes de la casa. Pero esta primera frase es la que da inicio a esta magia, la que entabla el diálogo y lo hace posible. En este sentido, podemos considerar de que se trata de la primera demostración de prosopopeya en el texto de Laura Alcoba, tal como ella lo afirma.

## IV Congreso Internacional Cuestiones Críticas

Rosario | 30 de septiembre, 1 y 2 de octubre de 2015

Centro de Estudios de Literatura Argentina | Centro de Estudios en Teoría y Crítica Literaria  
Maestría en Literatura Argentina / Facultad de Humanidades y Artes - Universidad Nacional de Rosario



fruto de la ficción, que permite que un eterno niño comente desde un futuro algo que le pasó.

Ningún elemento interno de la narrativa permite relacionar esta narración con una historia personal real. Podemos reconocer la época del terrorismo de Estado, la narradora lo aclara, evitándose a la vez todo cliché al respecto, incluso el vocabulario que se suele usar para referirse a esta época, gracias al uso de un vocabulario infantil. Ningún personaje lleva nombre, ni siquiera la niña que nos habla (por lo cual no tenemos datos para suponer que se llama Raquel), a pesar de que, al contrario de Alcoba, la mayoría del texto se desarrolle en el círculo familiar e íntimo. Tampoco los padres tienen nombre, y nos es imposible vincular esta historia con los rostros y la historia de militancia y de desaparición de una pareja, lo cual, entre las obras de hijos de desaparecidos es bastante poco común<sup>4</sup>. Podemos entonces entrever de que no se trata de un relato acerca de la dictadura o de la militancia de los padres, pero de la de una infancia que entró en contacto con la historia.

Varias cosas nos lo señalan, entre las cuales el paratexto con las dedicatorias, los epígrafes y agradecimientos, tenues líneas al margen del texto escritas de la mano de la novelista, que son un vínculo entre ficción y realidad. En las dedicatorias, antes del relato, hace referencia a su infancia en guerra, y dedica la novela a la memoria de sus padres y tíos, lo cual nos permite pensar que si este relato no es directamente la historia de la infancia de la escritora, algo de su infancia yace en sus páginas. Los epígrafes tienen que ver con la infancia, la revolución y la memoria, tres temas extensamente desarrollados en el relato. En los agradecimientos, ubicados al final del libro, hay una nueva referencia a su infancia en tiempos de guerra, y un agradecimiento “A todos los que fueron niños durante la dictadura y sabiéndolo o no me prestaron sus historias para construir este libro.” Tenemos la confirmación de que el libro no habla de su historia personal, pero sí de experiencias de la infancia en tiempos de guerra, incluyendo la suya.

---

4 Los padres de la pequeña Laura tampoco se nombra en *La casa de los conejos*. Pero no están desaparecidos. En cambio, Diana Teruggi falleció en aquella casa, y su hija se sigue buscando, y de ellas sí tenemos los nombres.

## IV Congreso Internacional Cuestiones Críticas

Rosario | 30 de septiembre, 1 y 2 de octubre de 2015

Centro de Estudios de Literatura Argentina | Centro de Estudios en Teoría y Crítica Literaria  
Maestría en Literatura Argentina / Facultad de Humanidades y Artes - Universidad Nacional de Rosario



De hecho, al nivel diegético, la niña se inspira en las experiencias que lee en libros de historia, novelas, o que ve en dibujitos animados, ella que, por ser niña, tiene muy poca. Se podría decir que todos los relatos que lee y ve son la escuela de la vida para la niña que ya no tiene los aportes de sus padres. En este sistema de voces ficcionales que son el entorno moral y afectivo de la niña es donde se puede, a mi juicio, ver la prosopopeya funcionar. Los ausentes que hablan, dirigiéndose a la niña, no son los padres desaparecidos que ella espera a lo largo de toda la novela; son los personajes de los relatos que escucha y lee, relatos que tejen la trama de *Pequeños combatientes*, y que le van dando un sentido a la niña para organizar el mundo.

### **B Memorias**

En *Pequeños combatientes*, si bien todo está escrito en pasado, hay una fecha que se aleja a medida que el relato avanza, el momento en que Lo Peor sucedió. Surge entonces el tema de la memoria, introducido por la narradora como un remedio al olvido. En efecto, la niña se da cuenta, con el paso del tiempo, que está olvidando a sus padres. Decide actuar contra este olvido:

“Me gustaba sentarme en la cama antes de dormir (...) y recordar algunos momentos. Los pasaba como si estuviera mirando un álbum de fotos, y cuando me parecía que ya tenía bastante, abría los ojos y pensaba en otra cosa. A veces me desesperaba darme cuenta de que las caras se me iban borroneando y las voces se me confundían en la memoria. Por eso trataba de no pasar más de un día sin repasar mis recuerdos, para no olvidarme de ellos.” (Robles 70)

Estos recuerdos que cultiva, con una disciplina digna de su entrenamiento revolucionario, son una forma de mantenerse lejos de la ausencia, una ausencia marcada no sólo por la desaparición de sus padres, sino también por una carencia material, ya que los niños tuvieron que dejar la casa precipitadamente, sin llevar si quisiera fotos de familia. La niña entonces sólo cuenta con su memoria. Esto sin embargo no lo hace solamente contra el olvido, sino también para conservar un vínculo con sus padres hasta que vuelvan, ya que, hasta bastante avanzada la novela, la niña se aferra a esta

## IV Congreso Internacional Cuestiones Críticas

Rosario | 30 de septiembre, 1 y 2 de octubre de 2015

Centro de Estudios de Literatura Argentina | Centro de Estudios en Teoría y Crítica Literaria  
Maestría en Literatura Argentina / Facultad de Humanidades y Artes - Universidad Nacional de Rosario



convicción. De esta manera también aleja de sus pensamientos una escena faltante, un momento que no se encuentra entre sus recuerdos. El libro se abre con este momento, y la narradora vuelve a mencionarlo en el relato: cuando sus padres fueron llevados de la casa por los militares, la niña dormía y no se enteró hasta el día siguiente. Esta ausencia en presencia le hace sentir mucha culpa, culpa que se acrecienta cuando se da cuenta, mucho más tarde, que no sabe qué ropa llevaban puesta sus padres en este momento. ¿Cómo acordarse de ellos, entonces? Esta pregunta es central y dice mucho acerca de la desesperación provocada por la desaparición. ¿Cómo representar un momento del que no se tiene imagen? La niña reacciona acordándose de escenas familiares, hasta que, eventualmente, vuelvan y puedan reanudar esta vida familiar sin que importe más la ropa que llevaban puesta el día en que Lo Peor sucedió.

Pero a esta memoria disciplinada se opone otra memoria que se manifiesta sin anunciarse, bajo la forma de un recuerdo que irrumpe en cualquier momento y prevalece sobre la realidad. Es lo que cuenta la narradora, cuando, estando en un cumpleaños, un globo violeta le trae la imagen de otro globo violeta. En su recuerdo se le niega una salida al circo, porque hay otra fiesta más importante para sus padres, el Día de los Trabajadores. “Le trae”: esto no es preciso, porque justamente, lo problemático de este recuerdo, que surge sin haber sido invitado, es que atrae a la niña *dentro* del recuerdo, sustrayéndola al mundo real: “Fue como si me hubiera tirado de un empujón hacia el centro de mi recuerdo” (70). Por más que se encuentre con sus padres en el recuerdo, este no es agradable, porque no lo controla ella y, sobre todo, por esa sensación de secuestro que le provoca:

“yo me prometía no volver a dejarme sorprender por un recuerdo. Pero los recuerdos son jodidos, hacen lo que quieren. Cuando querés acordarte de algo, por más que intentes toda la noche no pasa nada, y cuando estás en cualquier otra cosa, ¡zas!, aparece uno y es como si un desconocido te pegara un cachetazo en plena calle sin ningún motivo.” (Robles 72)



## IV Congreso Internacional Cuestiones Críticas

Rosario | 30 de septiembre, 1 y 2 de octubre de 2015

Centro de Estudios de Literatura Argentina | Centro de Estudios en Teoría y Crítica Literaria  
Maestría en Literatura Argentina / Facultad de Humanidades y Artes - Universidad Nacional de Rosario



A pesar de sus intentos de disciplinar su memoria, y por ende sus recuerdos, esta no se deja domar. En este punto se puede avistar otra forma de prosopopeya: sus padres salen del olvido, renacen de la muerte, el tiempo de una escena, que contiene un mensaje revolucionario – y esto probablemente no sea casual. Se podría decir que aparecen para que su hija no se aparte del camino revolucionario. Tampoco es casual que en este recuerdo indeseado se niegue un placer a la niña, lo cual deja entrever que ella tal vez seleccione las fotos de su álbum mental.

En *La casa de los conejos*, la reflexión sobre la memoria viene por otro lado. Está inscrita en el proyecto mismo del libro, cuando en las páginas que preceden el relato, dirigiéndose a la difunta Diana, habla de cómo volvieron sus recuerdos de su vida en la casa de los conejos. Como en el caso de la narradora de *Pequeños combatientes*, parece que volvieron sin avisar, durante un viaje a la Argentina con su hija, en el cual volvió a la ciudad de la Plata donde había ocurrido todo lo que cuenta en el libro. Al ver la casa, convertida entonces en museo, al ver a su hija, una niña, en este lugar, recordó. Como en el recuerdo-asalto de Robles, tuvo que ver elementos de su pasado para que este reapareciera, por más que en este caso, ella haya llamado al recuerdo: “En los mismos lugares, yo investigué, encontré gente. Empecé a recordar con mucha más precisión que antes, cuando sólo contaba con la ayuda del pasado.” (Alcoba 6) Y al acordarse, al invitar su memoria a manifestarse, se da cuenta de que había empezado a olvidar, y que el tiempo de contar su historia había llegado. Lo más sorprendente es que esta urgencia de contar antes de que los recuerdos se borren tiene como objetivo confesado el olvido. La narradora, entonces, quiere olvidar, pero olvidar bien, olvidar la historia correcta, tal como fue, y teniéndola registrada en algún lado, como un álbum de fotos que se puede abrir cuando uno quiere. Su historia, de hecho, no se dirige a los muertos, sino a los que sobrevivieron. Es importante escribir ahora para ellos, antes de que ellos también sean parte de los muertos anónimos de la historia. En este punto vemos como Alcoba juega con la prosopopeya, dirigiéndose a una muerta en un libro dedicado a los vivos. Hay un doble

## IV Congreso Internacional Cuestiones Críticas

Rosario | 30 de septiembre, 1 y 2 de octubre de 2015

Centro de Estudios de Literatura Argentina | Centro de Estudios en Teoría y Crítica Literaria  
Maestría en Literatura Argentina / Facultad de Humanidades y Artes - Universidad Nacional de Rosario



movimiento en la narración, que va por un lado de la narradora adulta a la muerta y por otro de la niña al lector, doble movimiento que responde al vaivén entre memoria y olvido.

Hay otro pasaje dedicado a este vaivén entre memoria y olvido. Pienso en el sexto capítulo (49-52), escrito en voz de la narradora del presente, que identificamos con la escritora. En el medio de la novela, este capítulo gira en torno a la definición de la palabra “embute”, palabra desconocida tanto por el lector francés como por el argentino, que ella rescata del pasado, y no cualquiera, el pasado de los 1970 y de la lucha armada. El hecho de que el capítulo tenga por único objeto una palabra (y no la cosa que designa), ubica en el centro de la novela una crisis de representación. La pregunta podría ser esta: ¿cómo contar el pasado, si las palabras que lo definían dejaron de existir? Y más aún: ¿cómo contar este pasado, si yo misma no entiendo las palabras que lo definen? Porque lo que nos cuenta la narradora es que se acordaba de la palabra, pero no de su definición exacta, y que, buscándola, acordándose lo suficiente como para descartar las acepciones que no correspondían<sup>5</sup>, se dio cuenta de que esta palabra había totalmente desaparecido en su acepción guerrillera. Así encuentra la prueba de lo que ya afirma su novela, que este pasado ya no existe; la palabra *embute* es un resto de un pasado cerrado. En este sentido también es un término puro, que se opone al uso perpetuado en los testimonios de toda una terminología de la represión, como “caer”, “cantar”, “desaparecer”. En la novela de Laura Alcoba, quien, al igual que Raquel Robles, no usa ninguna de estas palabras, en su caso en parte gracias al uso del francés, la única mención de la desaparición concierne la palabra *embute*. Los seres, ellos, fueron “arrebataados por la violencia” (Alcoba 6).

Podemos constatar por lo tanto que en las dos novelas, memoria y olvido se completan, tal como Paul Ricœur lo describe en sus escritos sobre el recuerdo latente y el olvido de reserva: “en efecto, es a este tesoro de olvido donde recurro cuando me viene el placer de acordarme” (Ricœur 535). Esto explica que, en cuanto a una experiencia pasada, la cuestión de la narración

---

<sup>5</sup> Leyendo una de las definiciones que encuentra: “Ahora bien, en mi memoria, no se trata de nada parecido.” (30)

# IV Congreso Internacional Cuestiones Críticas

Rosario | 30 de septiembre, 1 y 2 de octubre de 2015

Centro de Estudios de Literatura Argentina | Centro de Estudios en Teoría y Crítica Literaria  
Maestría en Literatura Argentina / Facultad de Humanidades y Artes - Universidad Nacional de Rosario



este intrincadamente ligada a las del olvido y de la representación. En las dos obras, se hace la pregunta de saber cómo contar algo que ya no existe, cuyos significados están en parte olvidados.

## II Prosopopeya

### A La niña en el pasado

En el pasado reconstruido por la ficción, la voz de la niña conlleva una intervención de la adulta que la ayuda a formularse, o a construir el relato. Dentro del relato entonces, se podría decir que las niñas vuelven a visitar su pasado, en una suerte de segunda oportunidad, con un punto de vista que no se puede desprender del todo de lo que se aprendió desde ese entonces. Esto no puede no penetrar dentro de la ficción, aunque sea para seleccionar lo que se cuenta, lo cual le da complejidad a la mirada sobre el pasado. ¿Cómo interviene, entonces, la voz narrativa en este pasado que, si bien no lo quiere modificar, sí lo puede comentar, transformar para presentar lo que quiere mostrar?

Laura Alcoba, dirigiéndose a una muerta en las primeras páginas de la novela, instaura un diálogo con su pasado que la ficción la ayuda a renacer. Como el relato se divide entre dos modalidades, nos podemos preguntar quién le habla a Diana ¿la escritora que ahora encara su pasado, o la niña que tanto la quería? Las dos se mezclan probablemente en esta voz de narración. Es una visión de la infancia deslizada de la realidad, aumentada por su mirada de adulta sobre los eventos y la infancia. Pero algo muy importante se logra: escribiendo desde su punto de vista de niña, Laura Alcoba rompe el pacto de silencio que le impusieron entonces. Podemos pensar en el primer relato de infancia francés, que Laura Alcoba, viviendo en Francia, conoce sin duda, *L'Enfant* de Jules Vallès publicado en 1878 por primera vez. En el tono de humor que Vallès le da al niño se siente una revancha sobre los adultos que lo maltrataron, abusando de su posición de autoridad sobre él. Philippe Lejeune, en una lectura muy detallada de la novela (que no considera como autobiografía por la voz del niño), formula la hipótesis de que Vallès se haya

## IV Congreso Internacional Cuestiones Críticas

Rosario | 30 de septiembre, 1 y 2 de octubre de 2015

Centro de Estudios de Literatura Argentina | Centro de Estudios en Teoría y Crítica Literaria  
Maestría en Literatura Argentina / Facultad de Humanidades y Artes - Universidad Nacional de Rosario



aprovechado de su relato para decir todo lo que no pudo decir en ese momento. Lejeune recalca así la diferencia cuantitativa de la presencia de la voz infantil entre el discurso directo y el discurso indirecto libre y señala que el niño que casi no se expresa en los diálogos, es muy presente “al estilo indirecto libre que representa lo que el niño piensa sin poder decirlo, al mismo tiempo que refleja los juicios de valor del adulto. Acallada otrora, la voz del narrador-personaje desborda hoy en una subconversación burlona por la cual se venga de la opresión, y se redime de la sumisión que fue la suya.” (Lejeune 65). Si bien las historias de los dos escritores son muy diferentes, se puede hacer la misma constatación en *La casa de los conejos*. Laura Alcoba afirmó en varias entrevistas<sup>6</sup> que había adoptado el francés, no solamente porque es su idioma de adulta, pero sobre todo porque no era su idioma de niña, lo que le permite escribir todo lo que no tenía derecho de contar so pena de muerte cuando niña. En este punto también hay una revancha, si pensamos que la novela entera es un secreto que la escritora tuvo que guardar durante muchos años. Por eso también, como ya lo vimos, la escritora necesita dar este período histórico como cerrado. Aún así, como lo dice en las últimas páginas: “En verdad, nos cuesta mucho hablar de todo aquello.” (80)

Este relato de su infancia le permite justificarse. Vemos en varias ocasiones como la niña está en aprietos, y no puede explicarse con los adultos que la presionan. En la novela, la narradora explica por qué se equivocó, y explicándolo también muestra como la presión ejercitada sobre ella era demasiado fuerte para un niña. Hay dos escenas sobre todo que lo ilustran: cuando no puede decir su apellido a la vecina que se lo pregunta, y cuando el Ingeniero se da cuenta de que el saco que lleva puesto en el colegio tiene escrito el nombre real de su tío. En la primera escena, la vecina, con quien se lleva bien, le pregunta su nombre, y luego su apellido. La niña, quien sabe que

---

6 Se puede leer por ejemplo en Silvina Fiera, « El idioma francés me permitió explorar mi pasado argentino », *Página/12*, 13/10/2014, Web, consultado por última vez el 04/11/2015; Alejandra Rodríguez Ballester, « Laura Alcoba cuenta el exilio de los 70, sin glamour y con los ojos de una niña », *Clarín*, 16/10/14, Web, consultado por última vez el 04/11/2015; Myriam Chaplain-Riou, « Laura Alcoba: contar de otra forma la dictadura argentina », *El Nacional* (República Dominicana), 21/03/2014, Web, consultado por última vez el 04/11/2015.

## IV Congreso Internacional Cuestiones Críticas

Rosario | 30 de septiembre, 1 y 2 de octubre de 2015

Centro de Estudios de Literatura Argentina | Centro de Estudios en Teoría y Crítica Literaria  
Maestría en Literatura Argentina / Facultad de Humanidades y Artes - Universidad Nacional de Rosario



no puede decir su apellido real, y que su madre está esperando los documentos falsos, sencillamente no tiene respuesta para esta pregunta... y dice que no tiene apellido. Obviamente, la vecina se lo comenta a los adultos de la casa. La ira recae sobre la niña. Pero en verdad, ¿qué hubiera podido decir la nena? Con el saco, la situación es aún más extrema, porque el Ingeniero descubre el apellido escrito en la prenda antes de que lo vean en el colegio, y en un acceso de furia, pone a prueba a la niña exigiéndole la explicación que hubiera podido dar si esto hubiese sucedido. Bajo los gritos de este hombre del cual además está enamorada, la niña no encuentra ninguna explicación, y deja de ir al colegio. Pero, en el fondo, ¿quién es responsable de que la niña vaya al colegio con este saco? Todo el texto está recorrido por un movimiento de oscilación en la consideración de la niña por parte de los adultos. La niña es a veces responsable de su propia cobertura clandestina, y a veces considerada como incapaz de respetar las reglas. Ella misma se confunde, sufriendo de este voto de confianza que se le da para retirárselo, y que altera su confianza en los adultos. Finalmente, está sola; de hecho los dos padres, que no tienen nombre en la novela, están prácticamente ausentes de la novela, el padre estando en cárcel, mientras que la madre hace funcionar la rotativa sin parar en el famoso embute. La narradora no formula ningún reproche contra los adultos que la tuvieron a cargo, y no creo que sea el objetivo del libro. Sí toma revancha de la Historia en la cual se encontró envuelta, y contra la cual, durante este período que cuenta, no se sintió protegida. Esto aparece en un estudio semántico. En efecto, llama la atención la frecuencia del uso de la palabra "*petit*". En francés, probablemente porque no existe el diminutivo -ito/-ita, cuando se usa la palabra "*petit*" es bastante fuerte. Además, ahí donde es normal (por ejemplo "*le petit garçon*", el niño), Alcoba lo resalta ("*le tout petit garçon*", traducido "un niño muy pequeño"). En ese sentido, es llamativa también la descripción de la virgen de Luján en el colectivo: "esa diminuta señora apenas visible bajo su manto celeste con arabescos de oro, aplastada por una corona de piedras preciosas, ensartada por los gruesos rayos que emite su propio cuerpo glorioso." (9). Acá hay una

## IV Congreso Internacional Cuestiones Críticas

Rosario | 30 de septiembre, 1 y 2 de octubre de 2015

Centro de Estudios de Literatura Argentina | Centro de Estudios en Teoría y Crítica Literaria  
Maestría en Literatura Argentina / Facultad de Humanidades y Artes - Universidad Nacional de Rosario



clave de lectura, que indica que el cuerpo pequeño, el de la virgen o el del niño, es frágil y oprimido, pero no por eso menos importante, no por eso menos atravesado por los eventos, no por eso menos víctima. En este aspecto creo que Alcoba delata a qué punto y de qué manera los niños son víctimas de la Historia<sup>7</sup>.

Raquel Robles probablemente se sumaría a este llamado, aunque trate el tema de la infancia en un modo muy distinto al de Laura Alcoba. Como ya lo dijimos, si bien sabemos que existe en el texto, es difícil identificar lo autobiográfico. De hecho, lo que se cuenta no es tan específico históricamente como lo que vemos en *La casa de los conejos*. *Pequeños combatientes* se centra más en la vida cotidiana de la niña, tema que se aborda muy poco en la novela de Alcoba. La niña de Robles casi no infringe las reglas, y cuando lo hace, en vez de represalia se la lleva al psicólogo; esto es porque la niña de *Pequeños combatientes* no vive en una casa operativa. Igualmente, está anotada en el colegio sin documentos, para que no la encuentren los servicios sociales y, podemos suponer, para que no se los identifique a sus tíos y abuelas como familiares de Montoneros. Pero la niña se mueve en un mundo donde hay lugares para niños a quienes les pasó Lo Peor (como el colegio que la acepta sin documentos, o la colonia a donde va), y cuando se encuentra con gente del Enemigo, ellos mismos tratan de no frecuentarla (como pasa con su profesora de inglés, cuyo marido, policía, le exige que no le de más clases). La mayor diferencia entre los universos de las dos escritoras es que estos secretos no le pesan a la pequeña combatiente, sino que al contrario le permiten sentirse atada a sus padres a pesar de su ausencia. Más aún, para ella, ser “combatiente” es un poder, gracias a esto se siente superior a otras personas. Por lo cual, en esta voz no se siente revancha. Sí leemos muchas cosas que la niña no puede decir, pero escribe. Igualmente, al carecer de aspecto autobiográfico, esto tampoco nos da la sensación de que se desahogue. Pero si nos distanciamos de lo autobiográfico para adentrarnos en

---

7 Es notable ver acá otro punto de encuentro con el texto de Jules Vallès, quién dice en su novela haber escrito su libro como una reivindicación de los derechos del niño: “Je défendrai les Droits de l'enfant, comme d'autres les droits de l'homme.” (Vallès 301).

## IV Congreso Internacional Cuestiones Críticas

Rosario | 30 de septiembre, 1 y 2 de octubre de 2015

Centro de Estudios de Literatura Argentina | Centro de Estudios en Teoría y Crítica Literaria  
Maestría en Literatura Argentina / Facultad de Humanidades y Artes - Universidad Nacional de Rosario



la ficción, al nivel diegético, la niña, al contar esta infancia, expone su entrenamiento secreto. En este aspecto, al igual que la niña de *La casa de los conejos*, la pequeña combatiente rompe el pacto de secreto que protege su vida en ese entonces.

Otro diálogo atraviesa toda la novela, el diálogo entre todas las historias que la niña colecta y nos enseña. La niña adopta un elemento o saca una conclusión de cada historia, poniendo en pie un mosaico de vivencias de niños. Tantos son estos relatos, que su historia y la de su hermano parecen ser unos relatos más en este conjunto. Los agradecimientos a todos los que fueron niños en la dictadura nos confirman nuestra lectura. La novela es una construcción – como lo dice la escritora – de vivencias de niños en tiempos de guerra. El conjunto los muestra actores de la historia, a veces asfixiados por el peso de los eventos como la pequeña Laura, pero más a menudo combatientes, resistentes, llenos de voluntad y de coraje. Estas historias, pequeños capítulos, relatos enmarcados, son para su mayoría tomadas de otro contexto histórico: los niños del gueto de Varsovia, la huérfana que se salva del orfanato, el niño que viaja para encontrar a su madre al principio del siglo XX... La pequeña combatiente, ella, está sola en su guerra con su hermanito. Sabe que la hay, que hay otros combatientes, pero no los frecuenta, y los espera en secreto. Si bien sigue en pie la guerrilla, se podría decir que se inventa una guerra para poder seguir luchando, para estar en estado de resistencia. Su verdadera lucha, en realidad, no es la revolución, sino la aceptación de la ausencia de sus padres. La novela empieza con la entrada en la lucha clandestina de la niña: ella misma explica el hecho de que los militares se hayan llevado a sus padres mientras ella dormía como una táctica de simulacro, que decide adoptar a su vez. No entiende que sus padres no hayan luchado, no quiere aceptar que tal vez fue para protegerla, ella, una combatiente. Gracias al simulacro, justifica a la vez su resistencia y el silencio de la desaparición. Entonces, estas historias de luchas infantiles, en contraste con su vida doble, entre clandestinidad y colectividad, serían en realidad una reivindicación de un lugar en la Historia para los niños: para no vivirla como un peso, hay que darles un rol en ella.

## IV Congreso Internacional Cuestiones Críticas

Rosario | 30 de septiembre, 1 y 2 de octubre de 2015

Centro de Estudios de Literatura Argentina | Centro de Estudios en Teoría y Crítica Literaria  
Maestría en Literatura Argentina / Facultad de Humanidades y Artes - Universidad Nacional de Rosario



### **B Cuando la ausencia habla**

La figura de la prosopopeya señala la voz de un muerto o de un ser u objeto inanimado, de una entidad abstracta en fin, que interviene en el discurso: “Discurso en un discurso. Palabra contenida, englobada, incluida en un discurso más amplio, cuyo auditor (el lector) siempre espera que en algún momento retome su curso que supuestamente solo fue interrumpido.” (Clément “Foucault et compagnie” 54-55) En su uso retórico, se asimila a un elemento extraño y el auditor espera que el discurso se reanude. Este es el uso clásico de la figura, que permite darle importancia a la voz. En cambio, en un texto de ficción, estas voces pueden provocar una reacción, una respuesta. Lo importante entonces es fijarse en los diálogos que se establecen en la novela, dándole voz a lo inanimado, o a lo muerto: a la ausencia.

La pregunta sería entonces ¿por qué habla la voz del pasado, de lo ausente que la ficción trata de reanimar? ¿De qué se hace la herramienta? Bruno Clément, que ya citamos, rescata su aspecto ético. Es también la interpretación de Ángel G. Loureiro, basándose en la lectura de Quintiliano. Si la ausencia habla (que sea un muerte, una entidad o, por así decirlo, la voz de la propia conciencia), es para emitir un juicio moral, y pedir reparación, al igual que el padre de Hamlet, en la famosa obra de William Shakespeare. Ya lo vimos, así funciona el complejo diálogo entre los relatos que se establece en *Pequeños combatientes*. Gracias a estos, la niña tiene puntos de referencia, y sabe lo que es bueno, malo, lo que releva de la ignorancia, cómo es una historia que termina bien, a pesar de que haya empezado mal. Lo interesante en su texto, no son solamente los relatos en sí, pero el hecho de que interactuen; en esta interacción, en este diálogo, es que se construye el sentido para la niña. Esto es porque la niña se identifica con cada relato, y es en esto que se manifiesta la prosopopeya: al integrarse al relato que lee a través de la identificación, participa en él, y entra en diálogo. Esto funciona para la niña, pero también funciona para el lector que lee la novela de Robles.



## IV Congreso Internacional Cuestiones Críticas

Rosario | 30 de septiembre, 1 y 2 de octubre de 2015

Centro de Estudios de Literatura Argentina | Centro de Estudios en Teoría y Crítica Literaria  
Maestría en Literatura Argentina / Facultad de Humanidades y Artes - Universidad Nacional de Rosario



Podemos constatar que en reconstrucción del pasado, hay un elemento que las dos escritoras deciden dejar fuera del texto: la violencia. En los dos textos, esta ocupa el menor lugar posible, como si las novelas le fuesen impermeables. En *La casa de los conejos*, sabemos que todo el miedo está provocado por la violencia, y el cerco se va haciendo cada vez más chico. El lector vive en el mismo cerco que la niña: está dentro del miedo, no mirándolo desde afuera, sino, como ella, acechado por una violencia que no ve pero que sabe existir. Es llamativo, igualmente, que cada momento en que la violencia irrumpe en el texto, sean muy pocas líneas, como al pasar, y la narración la evacua lo más rápido que pueda. Podemos leer, por ejemplo, al final de un capítulo acerca de la nueva escuela de Laura: “Hoy es el día en que se limpian las armas. Yo trato de encontrar un pequeño sitio limpio en la mesa atestada de hisopos y cepillos empapados en aceite. No quiero ensuciar mi rodaja de pan untada con dulce de leche.” (52) En esta fugitiva descripción, logra que la violencia siga siendo en su texto un elemento extraño, inoportuno, que se rechaza, lo que el uso del verbo ensuciar pone en adelante, y más aún el verbo francés *souiller*: este verbo tiene una fuerte connotación moral, y se entiende que lo que no tienen que manchar las armas no es la merienda en sí, pero la rutina de la merienda, ritual de la infancia, y a través de ella, a la niña. La niña se guarda de la violencia, y la adulta escritora también, al dejarle tan poco lugar en su texto. En el texto de Robles, se puede hacer una lectura similar. La violencia aparece varias veces en referencias cortas como algo positivo, a través, por ejemplo, de la historia de los niños del gueto de Varsovia que van a buscar las armas para el levantamiento. Es violencia positiva porque preserva la dignidad. Igualmente, estas referencias son muy cortas. En cuanto a la violencia actual, la violencia del Enemigo, no aparece directamente, o está como desactivada. Es lo que pasa en primer lugar con la desaparición de los padres, Lo Peor, que sucede en el silencio de la noche sin siquiera despertar a los niños. Es lo que pasa cuando un hombre la apunta a la niña con un arma, por ser judía, sin apretar el gatillo – el ruido del tiro está reemplazado por una onomatopeya de historieta, “pum”. Es lo que pasa también cuando los militares

## IV Congreso Internacional Cuestiones Críticas

Rosario | 30 de septiembre, 1 y 2 de octubre de 2015

Centro de Estudios de Literatura Argentina | Centro de Estudios en Teoría y Crítica Literaria  
Maestría en Literatura Argentina / Facultad de Humanidades y Artes - Universidad Nacional de Rosario



vienen a llevarse a la familia de enfrente, y, tras escuchar la justificación del padre de la familia, reconocen su inocencia y se retiran sin llevárselos. Estas escenas absurdas o milagrosas preservan el texto de toda violencia mortífera. Toda la novela es una construcción de sentido organizada por la niña, y ella no acepta la violencia del Enemigo, no acepta la muerte; en realidad, no acepta la muerte de sus padres. Todo este sistema de violencia positiva opuesta a la violencia ineficiente del Enemigo, es, sin duda, lo que la protege de la muerte de sus padres.

En esta ausencia de la violencia en los dos textos, vemos como funciona la prosopopeya en su sentido ético en los diálogos elaborados por las escritoras. Echándola fuera de sus textos, las dos escritoras condenan la violencia – toda violencia en el caso de Alcoba, mientras que Robles sigue celebrando la violencia de los resistentes, necesaria para salvar la dignidad, más importante que la vida misma<sup>8</sup>.

Pero al final de la novela la niña combatiente de Robles termina aceptando la muerte de sus padres; “Yo le dije que seguramente habían vivido cosas horribles, pero que ahora estaban – y entonces la palabra fantasma fue dicha – muertos.” (151) Este bien podría ser el objetivo oculto de la novela. Sabemos lo difícil que puede resultar reconocer la muerte de alguien cuyo cadáver no se ha visto. El reconocimiento formulado por la misma niña al final de la novela tiene una importancia mayor. Y tal vez sea lo que realmente permite la prosopopeya. Al darle voz al pasado con la prosopopeya, se da voz a ella también dentro de su pasado, permitiéndose dialogar con este. Renaciendo el pasado en su reconstitución de una infancia en tiempos de guerra, hace que la declaración de muerte, de alguna manera, se haga en el pasado también: hace que sus padres no sigan en el limbo de los desaparecidos, sin cuerpo, sin lugar ni fecha de muerte, o tal vez sobrevivientes sin memoria o fugitivos en otro país (una fantasía inconfesable que es difícil no tener). Y como los padres de la niña de la novela no tienen

---

<sup>8</sup> “A veces las guerras son muy largas y hay que perder una batalla para que otros, en otro tiempo, puedan ganarla. Lo grave no es perder una batalla, lo grave es perder la dignidad.” La dignidad. Eso era claramente más importante que la vida.” (22-23)

## IV Congreso Internacional Cuestiones Críticas

Rosario | 30 de septiembre, 1 y 2 de octubre de 2015

Centro de Estudios de Literatura Argentina | Centro de Estudios en Teoría y Crítica Literaria  
Maestría en Literatura Argentina / Facultad de Humanidades y Artes - Universidad Nacional de Rosario



nombre, no tienen rasgo particular, esta declaración de muerte tal vez se aplique virtualmente a todos los desaparecidos. Es un respiro para los niños crecidos. Hay algo de dignidad que se rescata acá, de homenaje al ser querido, de darle reposo en la memoria de todos, de dejar de imaginarle sufrimientos que nunca tienen fin. Y también, para los que quedan, algo de paz con el pasado.

Esta paz, Alcoba también la alcanza con la ayuda de la ficción. Dijimos que la prosopopeya se manifestaba principalmente en el hecho de que la narradora se dirigía a Diana, quien murió en la casa de los conejos, abriendo un diálogo con el pasado. Pero también resulta que el pasado interviene en el presente, como lo podemos ver en las últimas páginas. Ahí, la narradora cuenta que, por coincidencia, se encontró con Chachi, la suegra de Diana. Chachi busca activamente a su nieta, se ocupa del museo que es hoy la casa de los conejos, y gracias a estas actividades, sabe más que Laura sobre lo que pasó después de que se haya exiliado. La pregunta que surge frente a estos pedazos de pasado que irrumpen immaculados en el presente de Laura, totalmente ignorados hasta el momento, es la de la traición. En estas últimas páginas de conclusión y de explicación, Alcoba va hasta reproducir diálogos con Chicha acerca de este “nuevo” pasado – reproducciones que traen la ficción a la parte más documental del libro. Laura no pronuncia la palabra traición ni traidor, pero Chicha lo formula para ella<sup>9</sup>. De esta traición, la narradora no perdona nada, el traidor no es “solo” un traidor, sino que es un arma para perpetrar una masacre, que, además, pone en ridículo todas las reglas de seguridad de la casa operativa. El juicio moral es irrefutable, y lo pronuncia la narradora en el presente frente a nuevos datos del pasado, en una suerte de inversión de la prosopopeya. Si bien, en este pasaje, la voz es de manera inconfundible la de la adulta, también hay que pensar que está personalmente afectada por la identidad del probable traidor, el Ingeniero, de quien ella estaba enamorada de niña. Asimismo está afectada por el estratagema, ya que el traidor habría aplicado un juego detallado por E. A. Poe

---

<sup>9</sup> “¿Vos querés saber quién los traicionó?” (82)

## IV Congreso Internacional Cuestiones Críticas

Rosario | 30 de septiembre, 1 y 2 de octubre de 2015

Centro de Estudios de Literatura Argentina | Centro de Estudios en Teoría y Crítica Literaria  
Maestría en Literatura Argentina / Facultad de Humanidades y Artes - Universidad Nacional de Rosario



en uno de sus cuentos, que como todo texto literario no tendría que ser un arma de guerra: “Pero no, no puede ser posible que un cuento de Poe haya servido de arma en la guerra sucia. No es posible que tanta sutileza e inteligencia haya sido utilizada para masacrar gente. Y si alguien lo hizo, en todo caso, no tenía derecho.” (85) La narradora condena al Ingeniero, y decide creer que el azar lo llevó a inspirarse del cuento de Poe<sup>10</sup>.

En estas últimas páginas, donde agradece a los que ayudaron a su madre a salir del país, el juicio moral se persigue. En la descripción en el texto original de los ladrones que frecuenta su abuelo abogado, entre los cuales uno va a ser el que ayuda a la madre a salir del país, se puede notar algo interesante: “petits malfrats”, “petits trafiquants”, “petites frappes” (19) (“pequeños tráfugas” (11)). Notamos acá también el adjetivo pequeño, en este caso para designar lo poco importante que son esos hombres, chorros sin ambición, que sólo juegan con las reglas de la sociedad para pequeños robos y estafas. Estos “pequeños” sin embargo, son los que las ayudan, es gracias a ellos que ya no viven en la casa de los conejos cuando es destruida por los militares. En cambio, el culto Ingeniero es quien es responsable de la muerte de siete personas. Por suerte (otra forma del azar), los niños que estaban viviendo ahí en este momento se salvaron. Así vemos, en estas últimas páginas, que concluyen varias formas de diálogos entre el pasado y el presente, oponerse, a favor de los primeros, el pequeño al grande y el azar al respeto de las reglas. En su revivencia del pasado, favorecida por la prosopopeya, la niña-adulta puede elegir en qué bando quiere estar, el bando en el cual hubiera querido estar de saber todo lo que iba a pasar. La niña en su momento no tuvo ninguna elección. Ahora que cuenta su pasado, elige a los pequeños, a las víctimas, a los que juegan con las reglas en vez de aplicarlas, a los que aceptan el azar, que ayudan y no traicionan.

---

10 Esta creencia en el azar rehabilita la referencia a Poe y lo hace compañero de los “buenos”, ya que el azar tiene mucho protagonismo en sus cuentos. Por ejemplo en *El escarabajo de oro* y en *La incomparable aventura de un tal Hans Pfaall* donde es gracias a él (y los personajes lo subrayan) que se encuentran los elementos para descubrir un tesoro, o para organizar un viaje a la luna.

## IV Congreso Internacional Cuestiones Críticas

Rosario | 30 de septiembre, 1 y 2 de octubre de 2015

Centro de Estudios de Literatura Argentina | Centro de Estudios en Teoría y Crítica Literaria  
Maestría en Literatura Argentina / Facultad de Humanidades y Artes - Universidad Nacional de Rosario



Como podemos ver en esta lectura de *La casa de los conejos* y *Pequeños combatientes*, la prosopopeya es para las dos escritoras la ocasión de dirigirse a su pasado, inscribiendo en él lo que no pudieron decir, ver o hacer cuando niñas. Los muertos solo pueden repetir lo que ya dijeron, pero ellas introducen una variación en su propio papel, prosopopeico de alguna manera porque la niña que fueron ya no existe. Así es como pueden quedar en paz con el pasado. En este sentido, la prosopopeya se opone al “hacer memoria” que acepta el paso del tiempo cuando la prosopopeya reactiva el pasado. De hecho, si bien los muertos figuran en las dedicatorias, ninguna de las dos escribe en homenaje a los muertos. Alcoba dice expresamente escribir para los que sobrevivieron, y la novela de Robles es un largo homenaje a los niños.

Al elegir el punto de vista del niño, se inscriben en una visión dinámica del pasado, por más que lo den como cerrado (y si no fuera cerrado, los muertos no podrían hablar).

En esta oposición al “hacer memoria” es también donde se ubican sus preguntas sobre la representabilidad del pasado: ¿con qué palabras hablar del pasado?, ¿con palabras actuales que no le pertenecen o con palabras de este entonces cuyo sentido ya no existe?

Igualmente, las dos novelas terminan con un llamado al futuro. La última frase de Alcoba es para la hija de Diana, Clara Anahí, beba apropiada por los militares que se sigue buscando. La de Robles es para la revolución que, a diferencia de sus padres, se puede resucitar. Las dos escritoras, al escribir su infancia, la incorporan en su trayectoria y aceptan su legado.

### Bibliografía

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

## IV Congreso Internacional Cuestiones Críticas

Rosario | 30 de septiembre, 1 y 2 de octubre de 2015

Centro de Estudios de Literatura Argentina | Centro de Estudios en Teoría y Crítica Literaria  
Maestría en Literatura Argentina / Facultad de Humanidades y Artes - Universidad Nacional de Rosario



Clément, Bruno. « Foucault et compagnie ». *Rue Descartes*. 2005/4 (n° 50), p. 47-57.

----- *La voix verticale*. Paris: éd. Belin, 2013.

Hacen, Aymen. "Sans le lecteur, sans son expérience, il ne reste, en effet, que l'absence". *AllAfrica.com*, La Presse de Tunisie. 10/02/2010. Web. Consultado por última vez el 4/11/2015.

Lejeune, Philippe, "Techniques de narration dans le récit d'enfance". *Actes du Colloque Jules Vallès* (1975). Lyon: Presses de l'Université de Lyon, 1976, p. 51-74.

Loureiro, Ángel G. "Autobiografía: el rehén singular y la oreja invisible". *Anales de Literatura Española*. Núm. 14, 2001, pp. 134-149.

Poe, Edgar Allan. *Cuentos completos*. Buenos Aires: Augur Libros, 2008.

Traducción de Julio Cortázar.

Ricœur, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*. México: Fondo de Cultura Económica, 2008. Traducción de Agustín Neira.

Robles, Raquel, *Pequeños combatientes*. Buenos Aires: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, 2013.

Vallès, Jules. *L'Enfant*, Paris: Livre de Poche, 1985.