



## TRACES

## Entrevista a Laura Alcoba

# «¿Para qué sirven las historias?»

**NATALIA LORENA FERRERI**

Universidad Nacional de Córdoba (IDH-CIFFyH) Celehis / Argentina

✉ [natalia.ferreri@unc.edu.ar](mailto:natalia.ferreri@unc.edu.ar)

**FRANCISCO AIELLO**

INHUS-UNMdP y CONICET / Argentina

✉ [aiellofrancisco@yahoo.fr](mailto:aiellofrancisco@yahoo.fr)

*Par la forêt* es la última novela de la escritora Laura Alcoba (La Plata, 1968), editada en Gallimard en enero de este año. Allí, la autora relata en francés una historia que roza lo inenarrable: un doble infanticidio, varios intentos de suicidio y la experiencia del exilio. Griselda, madre de tres hijos, mata a los dos más pequeños. Flavia, la hija mayor, sobrevive no solo a la muerte temprana, sino también al silencio que, por años, envuelve los hechos que no pueden ser explicados con palabras. En *Par la forêt*, una narradora en primera persona que se encuentra con los protagonistas de esta historia, los escucha, toma nota y escribe, reúne en un tiempo ulterior las palabras que acaso no pudieron ser dichas antes.

En esta entrevista, que tuvo lugar en el café Le progrès de París en julio de 2022, Laura Alcoba comparte la experiencia íntimamente humana y escritural que significó la creación de *Par la forêt*. Desde esta novela, en retrospectiva, Alcoba recorre su escritura novelística, revela su vínculo con la traducción y la lengua materna, y ofrece una mirada sobre para qué contar, para qué sirven las historias.

---

### Pour citer ce texte

Ferreri, N. L., & Aiello, F. (2022). Entrevista a Laura Alcoba: «¿Para qué sirven las historias?». *Hybrida*, (5), 186–202. [https://doi.org/10.7203/HYBRIDA.5\(12/2022\).25584](https://doi.org/10.7203/HYBRIDA.5(12/2022).25584)

*Par la forêt* es la sexta novela que la autora publica en la colección Blanche de Gallimard, a la que la preceden *Manèges. Petite histoire argentine* (2007), *Jardin blanc* (2009), *Les passagers de l'Anna C.* (2012), *Le bleu des abeilles* (2013) y *La danse de l'araignée* (2017), distinguida con el premio Marcel Pagnol. En español, su obra fue publicada por Edhasa (Argentina) y Alfaguara (España).<sup>1</sup> La traducción de *Par la forêt* estará a cargo del novelista y periodista argentino Eduardo Berti, y próximamente aparecerá en España por la editorial Alfaguara.

Natalia L. Ferreri & Francisco Aiello: ¿Cuándo surge el proyecto de escribir esta historia? ¿Qué fue lo que motivó a escribir este libro?

Laura Alcoba: Lo tenía en mente desde hacía mucho tiempo, pero de manera muy confusa. En 2010, fui a ver *La isla siniestra* de Scorsese; fue muy extraño para mí ver esa película, porque salí del cine de la Bastille con la sensación de que ya conocía la historia que contaba, era una sensación como *troublante*. Porque, claro, en el centro de la película está la locura del personaje principal, que está vinculada con el triple infanticidio cometido por la mujer. Esa imagen fue *troublante*, porque en la película son una nena y dos varones. Salí del cine y pensé: “esto ya lo oí, ya oí hablar de esta historia, ¿cómo puede ser?”. Después me di cuenta de que sí, de que había oído hablar de una historia muy similar y que, de manera extraña, yo misma la había ocultado. Es que indagué mucho mi memoria, pero trabajé más sobre elementos anteriores que recordaba. Bueno, me di cuenta de que, en efecto, mi papá me había contado una historia muy cercana y el recuerdo se reactivó cuando mi padre me contó que la persona, que en el libro se llama Flavia, había entrado en contacto con él. Ahí me volvió a contar la historia y, entonces, recordé, pude hacer *le lien*. Por ese tiempo, 2011, se lo comenté a mi editor, pero después escribí otros libros, y le dije “si un día me animo, voy a escribir una historia terrible que ocurrió en la comunidad argentina. Pero no, no sé cómo hacerlo.” Y, tiempo después, me decidí: empecé en 2018, 2019. No sé cuándo entré en contacto, fue todo muy rápido y entonces también muy *troublant* porque dije: “Bueno, voy a tratar de ver qué ocurrió exactamente, volver a acercarme a esa gente”. Tenía en mente haber estado en su casa, porque mi padre había vivido ahí cierto tiempo y después se cortaron los puentes por completo simplemente a causa del terror de la historia. Pero no sabía muy bien cómo hacerlo y fue todo muy, muy rápido, muy extraño también porque yo no sabía si estaba dispuesta a acercarme a una historia tan terrible, si es-

<sup>1</sup> Ediciones en español: *La casa de los conejos* (2008), *Jardín blanco* (2010), *Los pasajeros del Anna C.* (2012), *El azul de las abejas* (2015), y *La danza de la araña* (2018). En 2021, apareció Trilogía de la casa de los conejos (2021), cuyo prólogo estuvo a cargo de Daniel Pennac.

taba dispuesta a escuchar, a escuchar qué, qué estaba buscando, no lo tenía muy claro. Concretamente, le escribí un mail a mi padre preguntándole si recordaba a aquella gente y si tenía la posibilidad de restablecer contacto. Al día siguiente, en mi móvil, y fue muy extraña toda la sucesión, tengo un mensaje del personaje de Griselda, digamos, de la persona que se llama Griselda en la novela. Fue muy extraño porque mi padre no me dijo que iba a dar mi número de teléfono. Aparte, yo pensaba entrar en contacto con la hija, Flavia, y no con la madre. Me asusté mucho, después mi padre me dijo que él le había mandado un mail dando mi número a Flavia –digo los nombres ficcionales–, no a Griselda. Flavia se lo había dado a la madre, que me llamó al día siguiente. En ese momento tuve la impresión de que estaban esperando. Me estaban esperando. Incluso me asusté. Yo no sabía si estaba dispuesta y ya los tenía encima. Griselda quería verme. Fui a la casa de ellos, en un primer momento, y ahí estaban mis libros en la biblioteca. Me dije: “Bueno, ya está, un día lo voy a hacer, un día lo voy a hacer y, de repente, ya estaba ahí”.

N. L. F. & F. A.: ¿Cómo siguió el proceso después de ese encuentro?

L. A.: Ahí detrás estaban mis libros; me resultó muy extraño. Primero estuve en contacto con la pareja, fui a la casa de ellos, pero en ese momento no se podía hablar, porque yo lo que tenía claro era que no podía hablar con ellos dos a la vez. Ellos sabían que iba a escribir un libro, pero yo no sabía muy bien cómo abordar el tema. Entonces, empezaron a contarme de su exilio, de los dos; tomé notas, pero sabía que no era eso lo que iba a escribir. Después vi a Flavia, y ahí sentí que tenía que escribir ese libro, digamos, que yo tenía que escribirlo. Después siguieron las entrevistas con ellas dos, pero por separado, y ya no en la casa.

N. L. F. & F. A.: En el café Boucheron.

L. A.: Claro, como aparece en la novela, en el café frente a la estación de metro Saint Paul. Fue todo extraño, era como que el libro se iba escribiendo, las situaciones se iban armando. Después traté de tomar un poco de distancia, y puse la historia de Medea. Pero el libro, de alguna manera, se escribió con la gente ahí, que me lo estaban entregando en ese momento.

N. L. F. & F. A.: Al mismo tiempo, la historia era tu propia historia, surgen puntos en contacto. Un poco vemos eso en *Les passagers de l'Anna C.*, donde también está ese ejercicio: primero de conocer situaciones que no habías vivido, porque no habías nacido, y después recordar otras, evocar los recuerdos de los otros para de ahí escribir. Por eso nos preguntamos qué conexión encontrarás entre este libro y las novelas anteriores, sobre todo, en relación a *Manèges*, *Le bleu des abeilles* y *La danse de l'araignée*.

L. A.: De manera muy profunda con *Manèges*, pero no creo que solo con esta novela. *Par la forêt* es la memoria de los otros, pero al mismo tiempo hay conexiones; es como si una serie de situaciones estuviera en la historia de ellos, en un nivel de concentración dramática y de concentración casi en el sentido como los extractos, que la hace llegar a otra dimensión. Pero es verdad que hay una serie de puntos de conexión muy fuertes, por supuesto. Creo que en la reconstrucción de la historia. Sentí una proximidad con Flavia muy grande, pienso que eso se nota en el libro y que esa nena tiene que ver con la nena de *Manèges* evidentemente, aunque es otra historia.

N. L. F. & F. A.: En el caso de Flavia, hablás de la cercanía que sentiste. Por eso, en los encuentros con ella aparece la raya de diálogo que incorpora tu propia voz en el intercambio. En cambio, en cuanto a Griselda, notamos que tal instancia de diálogo está ausente: hay un monólogo ante el cual la narradora escucha, toma nota y asiente, pero no habla.

L. A.: Sí, efectivamente. Con Griselda escuché la historia, traté de escucharla y de ponerla en relato; pero hay algo que tiene que ver con el espanto, con la locura, que me dejaba afuera, digamos, pero traté de escuchar, de recibir en la medida en que podía, no sé hasta dónde lo logré. En ciertos momentos, sentí mi límite, aunque traté de respetar lo mejor posible el dolor que podía haber ahí. Hay algo, por supuesto, que tiene que ver con una experiencia extrema que me es ajena y que, sin embargo, no trataba tampoco de explicar. En cierto punto me pregunté qué estaba haciendo con esta historia, con una mujer que ahogó a sus dos hijos. ¿Cómo sigue esto? Es acercarse a ese espanto y, al mismo tiempo, indagar cómo se sobrevive a ese espanto, pero sin explicarlo, porque no se trataba de explicar. Hay algo del orden de lo inexplicable que tiene que ver con la locura, que yo no quiero poner en palabras, ni reducir. Eso creo que me ayudó a no entrar en algo que hubiese sido sumamente reductor desde mi punto de vista, como caer en una explicación de tipo “es un drama del exilio”; no quería entrar en eso. Intenté despegar. Es lo que traté de hacer con la relectura del mito de Medea, pensando que podía haber algo ahí, en la historia de Griselda (y en tantas otras historias), que remite a otra dimensión. Esa es la propuesta de lectura. Pero sin cerrarla.

N. L. F. & F. A.: Claro. Sin dar un diagnóstico.

L. A.: No, porque yo no pretendo darlo.

N. L. F. & F. A.: Además, vemos que no clausurás otros sentidos, porque también se sugieren otras lecturas o explicaciones para considerar a Griselda, incluida la relación con su madre.

L. A.: Absolutamente. Sí, hay como una serie de golpes que recibe Griselda. Se quiebra y, finalmente, se termina por romper. Es así como traté de seguir la historia, de darla a

leer; yo la veo de ese modo. Una persona que recibe golpes, desde la infancia y que, en cierto momento, como que se parte.

N. L. F. & F. A.: Es interesante el modo en que se van presentando los hechos. Al principio del libro conocemos el infanticidio, lo vemos como desprendido de todo lo que rodeaba a Griselda. Pero luego ese personaje va cobrando densidad, conocemos su vida atravesada por una serie de experiencias que hacen que cada vez que volvemos a leer el espanto, de algún modo, nos obliga a leerlo de otra manera, a darle otros sentidos.

L. A.: Sí, al mismo tiempo a mí me sorprendió mucho, al punto que me dije: “Ya está, voy a ir hasta el final”. Marqué una pausa, finalmente el libro encontró su forma. No paro de recibir mensajes de lectores super conmovidos del tipo: “No me imaginaba con una historia de este tipo que podía conmoverme así”. Constantemente, muchas devoluciones, eso es una sorpresa grata. Es lo que me llega de los lectores.

N. L. F. & F. A.: ¿Qué otras sorpresas deparó la investigación?

L. A.: Lo que fue muy sorprendente es toda la parte final. Primero, el encuentro con René y Colette, que es la maestra que salva del infanticidio a Flavia, la hermana más grande. Eso fue fundamental, me parece, para la segunda parte del libro; sin la segunda parte no lo hubiese escrito, eso lo tengo claro. El encuentro con ellos fue muy, muy fuerte y es lo que le da el título al libro, y que para mí le da todo su sentido. O sea, cómo una historia que no se puede contar a una niña de seis años, termina por existir, a pesar de todo. De algún modo, los pasos de esa pareja hacia la *forêt* hicieron, por casualidad o no, que se construyera el cuento; eso viene a llenar el vacío. Para mí, es lo más importante en el libro. Y eso lo encontré con ellos. Cuando ellos me iban contando, fue muy *troublant*. Me contaban que iban a Coye-la-forêt, que es el espacio en el que Colette y René encuentran el modo de contarle a Flavia lo ocurrido con sus hermanos. Por eso, para mí, ahí el libro toma un camino que es otro. Finalmente, el doble infanticidio está ahí, por supuesto, lo evoco en las páginas, pero no es el objeto del libro. En cambio, es importante cómo se necesita el cuento y la literatura para llenar ese vacío. Toda esa dimensión la encontré hablando con ellos y ellos mismos tomaron conciencia de lo enorme que fue ese episodio. Otro momento que también *s'est denué* -se diría en francés-, se resolvió en el andar de la investigación -y que está en el libro tal cual- es la toma de conciencia de la proximidad de Flavia y la tumba de los hermanos. Y ahí cuando ocurrió eso, el libro ya estaba escrito. O sea, que el libro se fue haciendo, fue acercándome a la historia y eso fue muy fuerte. Algo de esa misma impresión había tenido cuando escribí *Les passagers de l'Anna C*. Una vez que decidí meterme, buscando se resolvían las cosas y ocurrían las cosas que tenían sentido y daban sentido a todo.

Lo de Coye-la-forêt fue increíble, porque claro, lo que nadie le podía contar a Flavia, de cierto modo se le fue contando de ese modo simbólico. Y ahí para mí había otra dimensión que tenía que ver con “para qué sirven las historias”.

N. L. F. & F. A.: Lo que nos decís nos resuena con este fragmento de la novela, de la página 153: «Voilà qu'à l'intérieur de l'histoire j'essayais de reconstruire et de comprendre, une autre avait l'air de s'écrire toute seule.»

L. A.: Sí, dice eso. En definitiva, me despegaba de lo circunstancial del drama que, finalmente, si bien es terrible, no lo es tanto, porque lo que para mí constituye el centro del libro es la posibilidad, a través de esa historia tan terrible, de alcanzar otra forma de verdad en el sentido literal.

N. L. F. & F. A.: Es algo que también está presente en otros de tus textos. Ese interrogante sobre para qué la escritura. Siempre hay una intención que excede lo anecdótico, estrictamente hablando.

L. A.: Sí, claro. Por eso, para mí, la segunda parte del libro era necesaria, si bien fue muy fuerte escribir la primera. Terminé la primera y estaba agotada, vacía y necesitaba lo que vino después para que fuese un libro, porque si no, no habría podido quedarme en el fondo del pozo absoluto. Fue muy fuerte eso, sí. Para mí, de hecho, René et Colette son las personas más extraordinarias que conocí en mi vida; fue muy fuerte esa relación.

N. L. F. & F. A.: En relación con lo que nos comentás sobre Colette, nos llamó la atención cómo se reivindica el rol de la maestra en la novela.

L. A.: Sí. Ella supo ver, y ahí termina la pérdida; la despersonalización de Griselda termina en ese “no”, cuando Colette se niega a que Flavia sea retirada de clase antes de hora. Porque a partir de ahí, Griselda pierde el conocimiento y después empieza la reconstrucción. Finalmente el “no” de Colette es como que corta, pone el punto final a ese estado y a todo lo que supuso y al horror. Y, a partir de ahí, empieza ella misma, Griselda, a *monter à la surface*, una lenta reconstrucción.

N. L. F. & F. A.: A lo largo de la novela aparece la tarea de investigadora, y como dispositivo indispensable para ese proceso de investigación, encontramos la escritura misma, la toma de apuntes y la entrevista. Estos procedimientos nos colocan frente a dos historias: la del infanticidio, pero también la de la escritura del libro. Ya desde *Manèges*, detectamos estos procedimientos, pero en esta novela cobra mucha más presencia el proceso mismo de escritura.

L. A.: Yo tengo claro que antes de lanzarme a escribir no sé lo que voy a escribir, ni cómo va a ser, ni qué camino va a tomar. Acá tenía conciencia de que había una materia enorme, y no sabía si estaba dispuesta, si podía, si era capaz, ... y fue ir hacia eso. Luego,

efectivamente, durante el intercambio, en el andar, en el caminar las cosas, encontré la forma y las cosas empezaron a tomar sentido. Primero, los encuentros con Flavia en Café Boucheron, que elegí sencillamente porque era práctico, pese a que algunos pensaron que había alguna clave cifrada. Después vino la historia de René y Colette, y todo empezó a tomar sentido. Ya en ese momento pensé que me volvía loca; es exactamente lo que aparece en el libro, porque veía signos en todos lados, como que de repente todo significaba y yo simplemente me había puesto en esa situación. Y las personas me daban el sentido que tenían todas las cosas hasta el nombre del Boucheron, pero fue una experiencia a la vez literaria y humana, y tuve la impresión de que el libro se iba escribiendo. Y, en cierto momento, sentí que yo misma iba leyendo lo que estaba ocurriendo, interpretando lo que estaba ocurriendo. Pasó en el momento en que Flavia se puso a llorar, porque yo le decía que los hermanos estaban al lado de su casa, de lo que ella en ese momento no tenía conciencia. Entonces me dije: “El libro termina acá”. Tuvimos otro encuentro, fuimos al cementerio, lo que dio al libro una forma y un sentido. Lo escribieron los acontecimientos, pero de la manera en que tal vez yo leí los acontecimientos. Fue muy extraño porque realmente fue así como están contados, traté de transcribirlo.

N. L. F. & F. A.: Y por esa necesidad de ir escuchando, interpretando en el cuaderno, ¿no consideraste una grabadora?

L. A.: No. Grabé a una sola persona de la que no puse casi nada, Janine, la primera mujer de Claudio. La única persona que grabé. Y no utilicé lo que me contó, por muchos motivos, hay cosas que quité, yo fui interpretando y al mismo tiempo después fui puliendo. Hay toda una dimensión que había escrito y que quité. Está relacionada, pero resultaba demasiado. Tiene que ver con la historia de los hermanos, de la pareja anterior, sobre todo de Sylvain.

N. L. F. & F. A.: Vemos elementos que remiten al policial: la investigación, el crimen. A la vez, nos resuenan otros aspectos: esa investigación va de algún modo hacia una escritura autobiográfica, que nos permite vincularla con otras lecturas, por ejemplo, *Dora Bruder* de Patrick Modiano o *Texaco* de Patrick Chamoiseau, donde la entrevista es vertebrante de la propia vida. También, vemos resonancias con *Exercices de survie*, de Jorge Semprun, la novela que él estaba escribiendo cuando murió, no en el mismo tono porque no es un policial, pero sí esa puesta en escena de la escritura. Es un texto inacabado, en el que un narrador vuelve a los lugares y cuenta el momento en el que regresa de Buchenwald.

L. A.: Es muy fuerte, porque yo tengo un vínculo con esa historia. Estuve en contacto con Jorge Semprun al final de su vida. Traduje el discurso que dio en Buchenwald ante los refugiados, o los prisioneros españoles. Lo pronunció en español y lo traduje



al francés. Así que estuvimos en contacto por teléfono. Conservo en casa ese discurso, escrito a máquina con anotaciones a mano. Después, traduje un guión que él escribió, no me acuerdo si era en francés al castellano o en castellano al francés, justo en el momento en que se publicó *Manèges*, que se lo mandé. Tiempo después, el director de la Maison d'Amérique Latine me contó que Jorge Semprun le había hablado de *Manèges*; él me había agradecido, pero yo pensé que era apenas una formalidad. Al poco tiempo, supe que estaba enfermo.

N. L. F. & F. A.: En la narración, la separación temporal le sirve a Semprun como pretexto para hablar de la experiencia de la tortura: el tiempo pasado, cuando la tortura era aún algo abstracto; en el presente de la narración, cómo queda el cuerpo después de vivenciarla. Veámos similitudes en ese sentido: en *Par la forêt*, están presentes el tiempo de la historia y el tiempo de la escritura, superponiendo las mismas identidades en distintos momentos, luego de esa experiencia que, sin duda, ha invertido sus vidas. Vemos, como veníamos diciendo, cruces interesantes con el género policial, pero también con lo autobiográfico.

L. A.: Les digo, desde el principio fue la intuición de que tenía que ir hacia esa historia, pero no entendía muy bien por qué. Fui escribiendo y viviendo lo que estaba ocurriendo que entendí, porque tengo conciencia de que resuena de manera muy fuerte, por muchos motivos, pero eso lo fui entendiendo mientras lo escribía, mientras lo vivía, mientras los escuchaba. Fui entendiendo cómo resonaba algo de mi propia historia, pero tal vez no haya tomado del todo la medida de hasta qué punto era así. Pero tenía conciencia, a medida que escuchaba a las personas entrevistadas, de que había una serie de elementos que concentraban, en otro nivel, cosas que yo había vivido o habían girado en torno a la historia de mis padres.

N. L. F. & F. A.: Claro, lo que notamos en la lectura es que hay una narradora que pone su cuerpo, su propia experiencia al escuchar y escribir toda esa historia. En ese sentido decimos que aparecen estos elementos autobiográficos, no que esté tu vida está ahí, sino que estás vos como escritora, incluso nombrás en un momento a *Manèges*.

L. A.: Sí. También creo que por parte de Griselda hubo una relación de confianza que tenía que ver con que me lo decía a mí, y eso me lo dijo varias veces, aunque no está en el libro. En cierto momento, me dijo que una universitaria argentina había querido hacerle una entrevista, a la que ella se negó. Me dijo: "Te lo cuento a vos, porque sos vos". Con eso me quería decir algo así como: "Vos podés entender o vos podés escuchar". Ahí hay una relación de confianza que tenía que ver con lo compartido, no tanto por mí, sino entre Claudio y mi padre, como una herida que hace común, que hace que se pueda compartir algo tan particular.

N. L. F. & F. A.: Pero vos también formabas parte de eso compartido, porque Griselda te dice en un momento que debías de acordarte cómo era.

L. A.: En un punto yo misma había ocultado una serie de cosas. Recuerdo que esta historia mi papá no me la contó en el momento en que sucedió (él ya vivía en Barcelona), sino en el momento del juicio, cuando se enteró. Tengo una imagen borrosa de lo que me contó mi padre. Lo cierto es que los protagonistas fueron un tanto segregados dentro de la comunidad argentina de acá, por el horror de la historia, y cortó con ellos: no volvió a verlos. No solo porque mi padre estuviera en España, sino porque, en cierto modo, el horror puso distancia. Y fue lentamente, cuando Flavia fue a verlo a Barcelona, un poco ella también trataba de entender lo que había ocurrido con su madre. Mi padre reanudó un vínculo así a distancia, pero algo muy tenue. O sea, para mí ella había desaparecido—es muy sorprendente eso— por lo insoportable de la historia y con ella desaparecieron las imágenes. Algo conservaba apenas de modo muy borroso por la *gêne* que me generaba. Tiempo después, apareció en los periódicos una serie de artículos que se ocupan de parte del momento del juicio y no de los acontecimientos. Después estuve buscando los artículos; hay toda una parte que no está en el libro, porque yo quería también tener la dimensión policial, entre comillas. Conocía la fecha de los acontecimientos, había estado buscando con respecto a los acontecimientos todos los artículos. Entonces yo estuve como no sé cuánto tiempo yendo a la Bibliothèque Nationale. Después de mucha búsqueda en el lugar, supe que los artículos de *Le Monde* están digitalizados, pero tardé en darme cuenta de que, en realidad, era relativamente fácil encontrar los materiales. Entonces estuve como un montón de tiempo yendo a la hemeroteca nacional para leer. *Libération* no están digitalizados, entonces fue todo el año. En ese diario encontré un artículo muy bueno, de gran utilidad.

N. L. F. & F. A.: ¿Y esos artículos te sirvieron para la escritura?

L. A.: Yo cito uno, apenas, una frase, tomada de *Le Monde*, aunque no lo digo. Me sirvió muy poco, pero por algún motivo que no sé, necesitaba hacerlo. Quizás para tener otro *éclairage*. También escribí a los tribunales, pero no me contestaron nunca: quería tener acceso al expediente, pero no lo logré.

N. L. F. & F. A.: Y en relación a otros discursos que aparecen en la obra, notamos resonancias de antecedentes literarios vinculados con el infanticidio, y nos preguntábamos si evocaste o si tuviste en mente algún texto literario, en lo que respecta a la relación traumática entre madre e hija, que está tan presente.

L. A.: A ver, digamos, antecedentes literarios sí, volví a leer Medea, bastante la versión de Ovidio de Medea, en *Les métamorphoses*; después la de Séneca. Leí varios libros de

psicoanálisis, pero donde había ponencias, conclusiones sobre el tema. Es todo, que haya tenido presente.

N. L. F. & F. A.: Pensábamos el tema madre-hija, que es muy fuerte en novelas francesas o francófonas, de reciente publicación, como en Amélie Nothomb; *Rien ne s'oppose à la nuit* de Delphine de Vigan; también *Chanson douce*, de Leïla Slimani.

L. A.: Bueno, sí. *Rien ne s'oppose à la nuit* sí. Para mí es, de los libros de Delphine de Vigan, el que más me gustó, y sí me parece que lo tuve presente. Como una lectura que me impactó mucho. De hecho, le mandé el libro, como también se lo mandé a Annie Ernaux, que me contestó de una manera muy fuerte, inmediatamente; le gustó mucho.

N. L. F. & F. A.: Son temas también presentes en la narrativa de Agota Kristof.

L. A.: Claro, *Le grand cahier*. Sí, son libros que me impactaron mucho, así que puede ser que haya como ecos. Eso era, por ejemplo, la madre, que se niega a llamarse la madre, que tenía que ser con mayúscula. No sé si es un *souvenir de lecture* inconsciente de algo, puede ser. ¿En *Le grand cahier* no hay algo así?

N. L. F. & F. A.: En *Le grand cahier* nadie tiene nombre. En la primera obra de la trilogía son la mère, la grande-mère, pero no usa mayúsculas Kristof ahí.

L. A.: Sí, pero están las funciones. No tienen nombre, los personajes son la mère, la grande-mère, eso. Eso creo que es algo que impactó mucho de *Le grand cahier*.

N. L. F. & F. A.: Haciendo una lectura más global de toda la obra, estuvimos leyendo este libro *Una intimidación inofensiva, los que escriben con lo que hay*, de Tamara Kamenszain que nos disparó una idea. Las novelas, las seis novelas que has publicado, orbitan en torno a la historia política argentina, a la historia política latinoamericana, es decir, en relación a la dictadura, al exilio. Y en el libro de Kamenszain hay un capítulo que se llama "Políticas del testimonio inofensivo", donde ella retoma la historia de Félix Bruzzone que hizo una performance en Campo de Mayo sobre sus padres.

L. A.: Sí, esa no la vi. Lo conozco a él.

N. L. F. & F. A.: Kamenszain hace referencia a una manera de pensar el arte y la literatura que nos hizo pensar en vos aun cuando todavía no habíamos leído *Par la forêt*. Pero nos remitió a eso, te lo leemos: "Al respecto, Bruzzone alude, no sin ironía en relación con los hijos de desaparecidos que escriben a 'textos sobre memoria y política que nos piden creyendo que somos especiales para eso, que nuestra memoria es magnífica'. En ese sentido, se podría decir que *ni olvido ni perdón*, lema que sintetizó los objetivos de toda una época, quedaría ahora amansado, en ese proceso que va de lo *hater* a lo *lover*, por una especie... –y esto es lo que nos interesa– de amnesia activa que ni perdona ni deja de hacerlo, sino que busca indicios lejos de la zona de guerra, tomando un desvío

pacífico pero nada pasivo”.<sup>2</sup> Leímos esta frase y nos resuena tu literatura que toca la historia argentina, la latinoamericana; no es una literatura militante en el sentido panfletario, pero no es pasiva para nada, hace hablar sobre esos temas.

L. A.: Bueno, a ver, sí, evidentemente, yo giro alrededor, pero me sorprende lo que dicen porque yo conocí a Félix hace mucho tiempo en Alemania, cuando Argentina fue el país invitado en la feria de Frankfurt. Bueno, Félix es más joven que yo, pero recuerdo que me decía: “A nosotros, con nuestra historia particular, con lo que vivimos, somos libres de decir lo que queremos”. Recuerdo esa charla que tuve con él, me decía: “A nosotros no nos van a reprochar nada porque, como que ya nos tocó sufrir lo suficiente como para que seamos más libres con respecto a la manera de contar esta historia”. Tal vez hay algo ahí. En todo caso, es verdad que, por ejemplo, cuando me lancé a *Par la forêt* no tuve presente cómo hay que contar, qué hay que contar, hasta dónde hay que contar, hasta dónde puedo contar. Cómo resuena con toda esa historia, en cierto momento pensé, alguien podrá leerlo como “mirá lo que hace una refugiada”. Tuve miedo en ciertos momentos y después pensé que no quería reducirme o limitarme. Por supuesto resuena, y al mismo tiempo me pregunto cómo se puede contar esa historia. Trato de encontrar un sentido, pero sin que se inserte en un discurso histórico-político particular. Esto entra en eco esa charla que tuve con Félix, cuando decía “vos y yo somos más libres que los demás”. No sé si es verdad, pero en todo caso no me siento limitada en cierta manera de contar o cosas que tendría que autocensurar, censurar.

N. L. F. & F. A.: Pasando a otros planos de la escritura, nos interesa saber cómo interviene el editor en el proceso, ¿te da consejos, te orienta, cómo trabajan en un libro?

L. A.: Él no intervino directamente. En ninguno de mis libros, pero sí le comenté: “Tengo esta historia y no sé qué hacer, no sé si puedo contarla”. Más concretamente, por ejemplo, cuando él iba leyendo, me sugirió que expandiera la parte de Medea, que era más corta en una versión anterior a la definitiva. O sea, fueron cosas así, pero él no intervino de forma directa, nunca intervino el texto. De hecho, en Gallimard nunca se interviene en los libros, no se trabaja como en otras editoriales, en las que sí se interviene mucho.

N. L. F. & F. A.: ¿Cómo interviene tu tarea como traductora en la escritura? ¿Pensaste o probaste autotraducirte?

L. A.: Para mí es esencial, tengo conciencia de escribir en francés pero con una conexión muy particular con el castellano, constantemente emocional. En *Par la forêt*, todo el

---

<sup>2</sup> Kamenzain, T. (2016). *Una intimidad inofensiva. Los que escriben con lo que hay*. Eterna Cadencia, p. 102.

relato de Griselda es en castellano, yo lo escribí en francés; el intercambio con Colette y con René fue, por supuesto, en francés. O sea, tengo la impresión, a veces, de que camino sobre un hilo entre los dos idiomas, entonces para mí traducir es muy importante. Tiene que ver con trabajar algo que después a mí me va a ayudar. Y de hecho traduje varios autores mexicanos que me interesan, pero siento que se pone en juego algo muy particular cuando traduzco autores argentinos y particularmente argentinas. Traduje a Selva Almada y a Camila Sosa Villada. Fueron traducciones muy importantes para mi escritura personal, conectarme con mi lengua materna y llegar hacia mi lengua de escritura, con una forma de vitalidad de la literatura argentina actual; es algo que me nutre. Estoy muy contenta de haber tenido ocasión de traducirlas a ellas, de hecho voy a traducir otro libro de Camila Sosa Villada ahora.

N. L. F. & F. A.: *¿Soy una tonta por quererte?*

L. A.: Sí. Me lo propuso Métaillé. Acepté, así que estoy contenta de continuar. Ana Marie Métaillé es la editora para la que traduje toda la obra de Selva Almada y ahora la de Camila Sosa Villada. Me gusta mucho trabajar para esa editorial, particularmente.

N. L. F. & F. A.: *¿Y cómo recibís el hecho de que se edite como trilogía *La casa de los conejos*? Nos preguntamos esto porque, si bien es notable el nexos entre las tres obras, una misma narradora, una historia que continúa, has publicado en medio de las novelas que la conforman otras novelas, muy potentes, muy singulares, como por ejemplo *Jardin Blanc*.*

L. A.: Sí, digamos, fue como una circunstancia editorial, pero yo no lo escribí como trilogía. Lo que ocurrió simplemente es que, en efecto, hay una unidad, aunque cada libro vino en su momento de una necesidad, después resultó que se podían editar juntos. O sea, no me propuse escribir una trilogía. Resultó, a posteriori, que se podía editar como trilogía, que no es lo mismo que escribirla. Y entonces retoqué la traducción: no es la misma que la que se publicó en su momento, ni la de *La casa de los conejos*. La nueva traducción no es exactamente nueva, sigue siendo de Leopoldo Brizuela, pero la retoqué bastante. Es decir, la publicación conjunta de los tres libros se hizo después de la edición aniversario que armó Edhasa, en la que ya había hecho muchos cambios a la traducción de *La casa de los conejos*. Eso fue una experiencia particular porque habíamos hecho acá hace mucho tiempo con Clara Bauer, que es una *metteuse française* o francoargentina; argentina en realidad, pero que trabaja mucho en Francia. Habíamos hecho una lectura de *Manèges*, una lectura musical. Ella había propuesto una serie de *découpages* del texto en francés e hicimos unas representaciones, muy pocas, con un músico con el que ella suele trabajar que es Jean-Jacques Lemêtre. Fue una experiencia

muy linda, aunque no soy actriz para nada. Me invitaron a hacerlo un par de veces. Clara suele poner en escena los textos de Daniel Pennac.

N. L. F. & F. A.: Que escribió el prólogo en la Trilogía.

L. A.: Claro, después lo conocí por Clara Bauer, porque tenemos el mismo editor. Así fue como nos conocimos todos, por mi editor, que le dio a leer *Manèges* a Clara Bauer, sabiendo que ella es argentina. Entonces, se emocionó mucho con *Manèges* y quiso hacer lo que hace constantemente con los libros de Daniel Pennac, que es escritor y actor; le encanta el escenario. Yo dije “*on va essayer*”. Y lo hicimos, en francés, fue muy lindo. Después resultó que había una serie de fechas posibles en Argentina y Clara Bauer me propuso hacer el mismo montaje en Argentina, pero no en francés, sino en castellano. Ahí, Jean-Jacques Lemètre hizo toda una partitura nueva, para una cosa que no existe más ahora, se hacía hace muchos años, se llamaba El festival de la palabra, en Tecnópolis. El festival de la palabra consistía en lecturas musicales o en especies de *mises en scènes* muy livianas, algo teatral, pero literario teatral. Y empezamos a ensayar acá con el mismo *découpage* que yo había leído y no podía leer el texto en castellano. Clara me dijo: “Sí, suena diferente”. Entonces me pregunté qué hacer. Eso fue hace varios años ya, todavía vivía Leopoldo. Lo llamé a Leopoldo, porque yo sabía que había cosas con las que no estaba del todo de acuerdo en la traducción publicada. Pero al decir el texto, yo no podía encarnarlo: era mi texto y no sentía nada. Tonterías, por ejemplo, digo en francés era *mon père, ma mère*, pero eso es normal. Le había dicho a Leopoldo que pusiera *mamá y papá* en lugar de *madre y padre*, pero no estuvo de acuerdo. Entonces un poco habíamos tenido unas discusiones, incluso en cierto momento Leopoldo se había enojado. Terminé aceptando sus criterios. Sin embargo, a partir del momento en el que yo tenía que leer mis textos, no podía leer un texto que no sentía, de repente era como una voz adulta y digo *ça colle pas*. Y ahí Clara Bauer me sugirió hablar con Leopoldo para hacerle algunos retoques a la traducción de los fragmentos que iba a leer. Por suerte, Leopoldo dio su autorización; tiempo después él me dijo: “Es tu texto, hacé lo que quieras.”

N. L. F. & F. A.: Pero ¿la revisión consta en sí en la traducción?

L. A.: Les cuento cómo fue. Volví a hablar con Leopoldo y le dije: “Esto que hice para Tecnópolis sobre algunos fragmentos, me gustaría hacerlo en el libro entero”. Y me dijo que hiciera lo que quisiera. Esta historia es de 2016, 2017 y la primera edición de *La casa de los conejos* era de 2008. Entonces le dije a Fernando Fagnani, que es mi editor en Edhasa, que había que volver a editar *La casa de los conejos*, porque yo quería retocar y ya tenía el permiso de Leopoldo. Al principio, Fernando no estuvo de acuerdo: “No,

Laura, cómo vamos a decir que vendimos tantos y que está mal”. Y le expliqué que no quería dejar el texto así. Eran detalles, como *moi-je*, que en la traducción se corresponde con el pronombre *yo* por todos lados, pese a que no siempre es necesario en castellano. Algunas cosas que no iban: detalles, una palabra. Y entonces ahí fue cuando se le ocurrió a Fernando hacer una edición aniversario, que fue la que salió con el prefacio de Daniel Pennac. Todo eso fue en torno a Clara Bauer. Fernando pensó en una edición diferente, que justificaba retoques por los diez años transcurridos. Después, la edición aniversario se volvió a publicar, y volví a retocar un poquito. Todo con la autorización de Leopoldo, yo no me quería enojar con él porque le debo mucho y, además, yo sentía que él era el escritor. A veces a mí se me escapan galicismos, pero al mismo tiempo –sobre todo cuando debía decir el texto– algunas cositas no iban.

N. L. F. & F. A.: Claro, sobre todo cuando tenías que poner el cuerpo.

L. A.: Claro, poner el cuerpo y sentir que el texto no era. El texto que leí en Tecnópolis sí lo sentía mío, entonces retoqué y lo hice leer a ver si se me había escapado un galicismo o cometido algún error. Después, cuando se publicó de manera conjunta en Alfaguara, primero en España, volví a leer todo y quise hacer el trabajo de *ajustement*. Realmente lo hice sobre los tres libros. Son detallitos: de repente es puntuación, pero son cosas importantes.

N. L. F. & F. A.: Pero claro, acá es raro porque la lengua meta es en realidad la lengua materna.

L. A.: Claro, era simplemente, yo, Laura Alcoba, leo mi texto y no lo siento mío, algo no va, entonces no lo leo. Eso de ponerle el cuerpo fue como *la preuve*. Ahí sentí que algo no iba y Clara, que me había escuchado en francés, también sintió que no era igual, ella –como yo– quería que sonara igual en las dos lenguas. Y yo tenía que poder sentirlo mío, porque si no, no lo podía decir, o sea que ahí fue como la revelación de que había algo que no funcionaba. Entonces el texto es un poco diferente, pero no me siento capaz de auto traducirme; de hecho, muchas veces uso la traducción de Leopoldo, después yo hago retoques, pero hay cosas que yo pensaba: “Ay, qué bien que haya pensado en esto, qué bueno que se le ocurrió, porque no se me hubiese ocurrido a mí”.

N. L. F. & F. A.: Igualmente no es una práctica habitual, la autotraducción no es una práctica generalizada en los autores que cambian de lengua, Copi por ejemplo sí, auto tradujo alguna de sus obras, pero creo que de las cuarenta que escribió fueron dos o tres. Nancy Huston también se auto tradujo, pero no es algo frecuente.

L. A.: Para mí lo ideal es poder opinar y poder estar en diálogo con la persona que traduce. A veces Leopoldo no tomaba bien mis sugerencias.

N. L. F. & F. A.: Nos comentabas que el armado de una trilogía no constituía tu proyecto original.

L. A.: Sí, primero escribí *Manèges*. Después hubo otros dos libros. *Le bleu des abeilles* vino de una circunstancia; precisamente, Leopoldo -en la época en que publiqué *La casa de los conejos*- me dijo: “Ahora te toca escribir sobre el exilio”. Pero si escribí sobre el exilio, lo hice de manera indirecta en *Jardin blanc*. En un momento quise despegarme de la historia, de mi historia. Sin embargo, me quedó eso que Leopoldo me decía “tendrías que escribir...”. Y eso me quedó pendiente para algún día, hasta que Daniel Mordzinski (un fotógrafo argentino residente en París hace muchos años que esencialmente saca fotos de escritores) me sacó una foto en Bastille un día en que nevaba, que no es tan común. Resulta que él quería publicar un libro con fotos de una serie de escritores y me pidió algún texto sobre mi relación con París para acompañar mi foto tomada en la Bastille. Y empecé a escribir para eso, pero no me había dicho cuántas líneas; en general la gente escribió cuatro líneas, pero yo me mandé como cinco páginas. A él le dio vergüenza pedirme que abreviara y a mí me resultó raro que mi texto fuera tanto más largo que el resto. Y esa anécdota fue el principio, en el sentido de que me di cuenta de que había algo; en el texto para el libro de Daniel quedó el *germe* de lo que fue después *Le bleu des abeilles*. Él había tocado un punto donde yo tenía algo para escribir y surgió *Le bleu des abeilles*. Pensé que ahí estaba todo terminado, pero durante una presentación con estudiantes me hicieron preguntas. Salí de ese encuentro con unas chicas que estaban en el último año del liceo me parece (tenían 17, 18 años) y, por ese intercambio, me di cuenta de que no había terminado. Tomé conciencia de que había dejado al padre de la narradora en la cárcel, pese a que había una fecha en la que él había sido liberado. Entonces decidí que debía volver a escribir. Cada libro vino a su momento, lo sentí como necesario en su momento, y *Le bleu des abeilles* fue del pedido de Mordzinski y ahí dije, sentí que tenía ese libro dentro, después resultó que era una unidad.

N. L. F. & F. A.: Bueno, pensando en los intertextos, también quedaba la correspondencia del padre y la hija.

L. A.: Claro, después estuvo eso también. Había dos cosas al mismo tiempo: por un lado, el pedido de Mordzinski; y, por el otro, la pregunta de un periodista cuando salió *Les passagers de l'Anna C*. Me preguntó cómo había entrado en la escritura, a lo que respondí que no sabía, aunque de inmediato pensé que la correspondencia con mi padre había jugado un rol. Esas cartas las tengo, pero no las volví a leer nunca. Pensé, entonces esas dos cosas, tenía esas cartas y después el pedido de Mordzinski. Y así fue, volví a leer las cartas pero es verdad que el *germe* está en el libro de Daniel Mordzinski. Después, claro, se hizo trilogía, pero no lo escribí como trilogía.



N. L. F. & F. A.: Nos da curiosidad saber si estás pensando en una tetralogía, o si estás escribiendo otra cosa ahora, ¿tenés algún proyecto?

L. A.: Estoy con dos libros al mismo tiempo, pero no sé. Uno va a tener que ver sí, y otro no. Pero no sé: hasta no escribir yo no sé qué estoy haciendo. Uno podría ser un libro sobre los años 80, 90.

N. L. F. & F. A.: Quedamos expectantes entonces. Muchas gracias, Laura.

**Natalia Lorena Ferreri.** Universidad Nacional de Córdoba (UNC), Instituto de Humanidades (IDH), Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades (CIFFyH), Facultad de Filosofía y Humanidades (FFyH). Argentina.

**Francisco Aiello.** Centro de Letras Hispanoamericanas (CELEHIS), Instituto de Humanidades y Ciencias Sociales (INHUS), Universidad Nacional de Mar del Plata (UNMdP) / Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Argentina.