DIÁLOGO

LA CASA COMO EXILIO

Entrevista con

LAURA ALCOBA Y VALERIA SELINGER

LA CASA COMO EXILIO

ENTREVISTA CON LAURA ALCOBA Y VALERIA SELINGER

MATEI CHIHAIA
ANDREA LUQUIN CALVO

Publicada en 2007, la novela *Manèges. Petite histoire argentine* es el resultado del exilio de su autora, Laura Alcoba, también escritora de obras como *Le bleu des abeilles* (*El azul de las abejas*, 2013), *La danse de l'araignée* (*La danza de la araña*, 2017) —ambas publicadas junto a *Manèges* como una trilogía— y, la más reciente, *Par la forêt* (*A través del bosque*, 2022). Junto con su madre, la joven Alcoba encontró un refugio político en Francia y, con ello, un idioma en que plasmar los recuerdos de su propia infancia durante la última dictadura militar argentina. La escritura autoficcional de Laura Alcoba, recibida con entusiasmo por la crítica y el público literario, ha sido traducida a varios idiomas, entre ellos, el castellano. La traducción de Leopoldo Brizuela de *Manèges. Petite histoire argentine* consagró el título de la obra en el mundo de habla hispana como *La casa de los conejos* convirtiendo, casi de manera inmediata a esta historia —sobre una niña de ocho años que comparte sus días, con su madre y otros activistas contra la dictadura argentina, en una casa que esconde la imprenta clandestina de la histórica publicación *Evita Montonera*—, en una lectura canónica. Podemos afirmar que, junto con su referente real —la Casa Mariani-Teruggi hoy declarada monumento histórico nacional en el país sudamericano— *La casa de los conejos*, novela muy leída y comentada, constituye un lugar de memoria de la historia argentina reciente.

Desde el 2020, la directora y guionista, también de origen argentino, Valeria Selinger (*Foliesophies*, 2006; *Le Sixième*, 2002), agrega una dimensión audiovisual a este lugar de memoria con su adaptación cinematográfica a la novela de Alcoba. La película —una coproducción argentino-franco-española[1] del mismo título que el libro en su traducción a lengua castellana—, se propone resaltar el enfoque de la joven protagonista para contar, con pocas palabras, la historia de sus varios refugios. El miedo a la traición, la comunicación

encubierta, la censura, la timidez, el pudor —todos ellos vectores del silencio y el miedo que recorre el filme—, contribuyen a marcar la intensidad de la película que obtuvo varias nominaciones y premios en festivales internacionales (New York Latino Film Festival, Seattle Latino Film Festival, Festival Internacional de Cine de Guayaquil, Taormina International Film Festival).

La siguiente conversación, realizada de manera conjunta con la escritora Laura Alcoba y la directora Valeria Selinger, mediante videollamada a París, Francia —ciudad de residencia de ambas—, sirve para abordar, a partir de la reflexión generada sobre *La casa de los conejos,* no solo la compleja realización que conlleva toda adaptación cinematográfica, sino que, también, plantea el papel que juega la imagen fílmica en la creación de documentos visuales de memoria sobre la violencia y el exilio. Ambas creadoras profundizan, así, tanto sobre la forma en que dichas imágenes se construyen a partir de las posibilidades que el lenguaje cinematográfico ofrece —considerando las múltiples dimensiones que la distancia del exilio otorga, especialmente desde el recuerdo infantil—, como en las tensiones surgidas entre la necesidad y el deseo absoluto de expresión personal del/la artista y la construcción de un documento-lugar de memoria colectivo. ■

Valeria, ¿Recuerdas cuál fue la primera lectura que tuviste de *La casa de los conejos* y cuándo supiste que querías hacer una adaptación cinematográfica de la obra?

Valeria Selinger (VS): Sí, me acuerdo perfectamente. Estaba cerca de Barcelona, exactamente en Playa de Aro, un lugar en donde mi mamá tenía un piso de vacaciones. Como ella recibe libros por su trabajo, cada vez que voy le pido algún libro para leer ahí. Me dijo: «toma, esto es para vos». Agarré el libro y me fui al borde de la piscina comunitaria: lo leí en unas horas, muy rápido. Fue durante la lectura que visualicé imágenes de una posible película. Después, fui a un montón de conferencias donde Laura hablaba de sus lectores y entendí que, lo que me había pasado a mí, era prácticamente lo que les pasaba también a ellos con su libro: una gran identificación. Lo que había visto en la lectura de *La casa de los conejos*, no eran sino fragmentos de mi propia vida reflejados en la vida de esta nena, Laura.

Laura, coincidiendo con Valeria pensamos que tu libro es muy cinematográfico. Al escribir *La casa de los conejos*, ¿has tenido algún referente visual? Y, en este sentido, ¿qué papel juega la imagen en relación con la memoria? Una memoria que, podríamos decir, ¿se compone del recuerdo de las imágenes de los espacios vividos?

Laura Alcoba (LA): Es verdad que, en la primera etapa de escritura, yo no sabía muy bien qué iba a hacer con eso. Escribí el libro desde una forma de necesidad de escritura absoluta, pero tenía conciencia de que, al escribirlo, estaba rescatando las imágenes del pasado: que, en cierto modo, estaba escribiendo algo así como el álbum de fotos que no tenía. De hecho, hay todo un elemento que particularmente aparece en el libro y que Valeria retomó: se trata de la experiencia de la prohibición de sacar fotos. Es algo importante, pues si bien vivimos invadidos por imágenes, no había ninguna huella fotográfica de ese momento y tampoco un relato familiar, lo cual era muy extraño. Ni relatos, ni huellas, ni fotografías. En la primera etapa de la escritura del libro, tenía conciencia de estar rescatando muy concretamente imágenes. Lo que escribí, primero, eran como fotos mentales de las imágenes que lograba reconstruir. A partir de esas imágenes construí el libro. De hecho, no partí de un relato, sino de lo que me acordaba: de dos o tres líneas en torno a imágenes y, luego, con eso, armé el relato. Creo que esa sensación de dimensión sumamente visual del libro, que me suelen comentar muchos lectores y que notó Valeria, surge del hecho de que su materia prima haya sido exclusivamente visual.

¿En qué medida el lenguaje cinematográfico, como lenguaje de la imagen, permite encontrar formas diferentes a las literarias para hablar de la violencia, de las desapariciones o el exilio? Por poner un ejemplo, una de las escenas más significativas de la película es, precisamente, cuando la madre comunica su decisión de partir de la Argentina. Se presenta un diálogo muy interesante entre «quienes se quedan y quienes se van». ¿Existe en la imagen cinematográfica de esta película elementos capaces de ampliar, retroalimentar o de otorgar otras perspectivas o significados a esa imagen-recuerdo presentada en el libro?

LA: Sí, claramente para mí era importante que Valeria hiciera su película, que no se tratara de hacer una transcripción visual cinematográfica del libro. Creo que hay una serie de elementos en la película de Valeria que, sin traicionar el libro, vienen desde la expresión cinematográfica exclusivamente. De hecho, en torno a la escena de la partida de la madre, cuando se siente que la madre se va, hay una serie de elementos que no están exactamente en el libro, pero que aportan algo y que le dan un sentido casi más dramático o, en todo caso, más encarnado a la partida.

VS: Para mí, un libro son letras puestas arriba de una hoja, donde en realidad no hay ninguna imagen. Las imágenes son un invento del lector, son proyecciones en su mente. En cambio, en una pe-

lícula, las imágenes están proyectadas en la pantalla. Hay así una especie de «juego de espejos» entre el material narrativo, que es un libro, y el material narrativo que viene a ser la película. En este caso cuentan las dos la misma historia, pero con elementos diferentes: una con imágenes y sonidos, la otra con letras y lo que estas implican. Creo que, posiblemente en esa escena en particular, cuando la madre anuncia que se va, aparece mi propio elemento de quiebre como lectora del libro —y el que más me conecta con mi propia historia— por el hecho de que mi madre también se fue del país, aunque en otras circunstancias y en otro momento. Los detalles son diferentes, pero es el elemento que más me identifica en mí yo-adolescente, con la nena Laura. Lo que más rescaté de ese momento es la intimidad entre la madre y la hija. Quise hacer valer, en este encuadre, realizado con una cámara fija, solamente ese espacio —con dos camas y poca luz, por ser de noche— en que se mueven los personajes para comunicar lo que se dicen y lo que dejan de decirse. La niña, justamente en esta escena, dice mucho con su silencio y con sus miradas, con esa especie de rechazo hacia lo que la mamá le está compartiendo como información. A su vez, es el momento en que, para mí, la nena crece obligatoriamente, en el que deja de ser nena, porque le toca vivir una historia diferente. Dentro de la estructura de la película, esta anunciación es la escena final que nos propulsa hacia el desenlace en el libro. Es un momento importante porque, además, es uno de los pocos momentos en los cuales la madre y la niña tienen un verdadero diálogo. Hay otros diálogos más truncos entre ambas, en donde la madre está llorando o caminando a la cárcel apurada, pero esta escena es, prácticamente, el momento de mayor intimidad entre madre e hija.

En el libro, aparece una voz adulta que marca distancia con la memoria infantil que narra la historia. Esta voz, no solo aparece al final de la obra, sino en su inicio, cuando Laura escribe «voy a exponer, voy a contar todo esto». En relación con la presencia de esta voz adulta. ¿Cómo se toma la decisión de enfocar la memoria infantil como eje de la narración dentro del filme?

VS: En realidad, la película no toma la memoria infantil. Cuando uno escribe, incluso una sinopsis, se escribe siempre en tiempo presente del indicativo porque la película se desarrolla en el presente del indicativo de la proyección. La película narra desde la mirada de la niña, pero no es su memoria, porque lo que está viviendo la niña en ese momento es su presente. A mí no me gustan particularmente las voces en *off* en cine. Es algo que me provoca un cierto rechazo, salvo cuando son usadas como en las películas de Marguerite Duras, con una finalidad estética o artística particular. La primera idea, no mía, sino que me brindó el primer equipo que tuve, era una voz en *off* que contara la película: evidentemente, lo descarté. Entiendo por qué pueden estar esas voces adultas, por qué existen y tienen que escribirse en el libro. Y es muy bonito, de hecho, que se abra el libro con «hola, Diana, voy a escribirte una carta». Me parece muy intenso, pero en la película no me parece que tenían razón de ser, porque a Diana la vemos viva. Es, justamente, la diferencia entre la imagen mental que se hace el lector de un libro, y la imagen y el sonido que existe cuando uno mira una película, como espectador.

Precisamente, el libro comienza con una frase de Gerald de Nerval, «Un recuerdo, amigo mío, solo lo vivimos antes o después», y se afirma en las primeras páginas: «Si al fin hago este esfuerzo de memoria para hablar de la Argentina de los Montoneros, de la dictadura y del terror, desde la altura de la niña que fui, no es tanto por recordar como por ver si consigo, al cabo, de una vez, olvidar un poco». Queremos preguntar por esa tensión existente entre la necesidad de olvidar lo que aconteció —al sacarlo de ti, Laura, a través de la escritura—, y entre ese recuerdo que, una vez narrado, se convierte, no en olvido, sino en una presencia para otros. ¿Cómo se logra moldear la

tensión, entre la memoria de la persona que ha vivido los hechos que se cuentan —que busca con ello «cerrar» su propia historia— y la construcción de un testimonio cuya presencia sirve a otros para no olvidar, para «abrir» esta historia?

LA: Sí, de presencias. Es verdad que la voz adulta está en *La casa de los conejos*, pero aparece muy limitada, apenas al principio del libro, al final y en ese pequeño capítulo sobre la palabra «embute». Pero, tampoco en realidad, el libro está escrito desde el recuerdo. Es verdad que utilicé mi memoria, pero lo que me vino fue en presente: desde la voz infantil, desde un «es así, ahora, ya», desde un volver totalmente a la casa de los conejos, pero no con la lógica del recuerdo. El «¿de qué me acuerdo?» fue antes de ponerme a escribir, pero, a partir del momento en que me puse a hacerlo, me vino el presente y me vino la voz infantil: «La Plata, 1976», en presente, «estamos ahí». El presente en el libro está, no solo en lo que sería el preámbulo muy, muy breve, que es esa carta a Diana y en el final, sino que todo el libro está escrito desde la presencia de esa experiencia en presente, en el «estamos ahí». Eso es lo que para mí era muy importante y, tal vez, sea también lo que hace que el libro se preste de ese modo a la adaptación, o que se haya prestado a esa presencia —como dijo Valeria—, a esa inmediatez del «ahí estamos» del cine, que de cierta manera estaba ya en el libro. No se trata de recordar, no se trata de evocar, sino de estar de nuevo ahí, en ese momento.

VS: Justamente, lo que el cine también permite hacer, con este libro, es lo que, al principio, dijiste Laura: el hecho de que no hay fotos y que todas las fotos están por inventarse. El hecho de que hay muertos, hay sobrevivientes a esta historia y no hay fotos. Esto era, entonces, como una tarea a realizar, un compromiso gigante por intentarlo. A cada paso que se hacía para hacer la película, estaba el valor y el peso de ese compromiso. Se estaban haciendo las imágenes que no existían de esa historia, que estaba en la mente de algunos y que había matado a otros.

«La casa de los conejos» a la que hace referencia la obra y la película es, actualmente, reconocida como un monumento histórico en Argentina. Es un lugar de memoria nombrado como la Casa «Mariani-Teruggi» «de la memoria» o «de calle 30». En este sentido, ¿la película construye un documento capaz de «activar la memoria» para el presente? ¿es una obra construida ante esa «falta de documentos» que muestren lo que no se ha contado y es necesario hacer? Es decir, ¿en qué sentido esta película puede construirse también en un documento-archivo de memoria?

VS: Creo que sí. El cine tiene esa cualidad. Incluso en una comedia burlesca, quiero decir, cualquier tipo de género —si uno acepta que existen los géneros—, tiene una función documental. Hay algo que se llama vestuario, escenografía, que relata una época y una manera de filmar que, también, relata una especie de estilo o de época. Siempre algo filmado es, en parte, documental. Una telenovela latinoamericana también es documental, porque está mostrando cómo es la idiosincrasia de una sociedad en un momento dado, en un lugar y en una época. En esta historia en particular, por supuesto, el peso de lo que se llama «la memoria» era importante. Estaba, por un lado, la historia que narra el libro. Desde mi punto de vista el libro es precioso, la escritura de Laura es muy bella, la historia a mí me llega muchísimo, me gusta. Por otro, hay el peso del trabajo de la memoria a nivel del compromiso social, a nivel histórico. Porque es una época muy definida, una época con unas controversias muy grandes dentro de lo que es la realidad argentina.

En este marco, las imágenes documentales presentes en *La casa de los conejos* provienen de una película argentina, *Resistir* (Jorge Cedrón, 1978). ¿Cómo se tomó la decisión de incluir fragmentos de este filme en tu trabajo, Valeria? ¿Cuál es su importancia en la construcción narrativa de la película?

VS: Era difícil, primero, encontrar imágenes documentales de esta época. Esta película fue la única

que encontré que me gustaba. Es una película que está firmada con seudónimo, pues el realizador que la firma no existe en realidad. El verdadero autor de esta película es una persona que fue desaparecida y la hizo con imágenes de archivo. O sea, las imágenes que yo tomo son de la película de Jorge Cedrón, pero ni siquiera son de él en realidad. Él las encontró y a mí me dieron los derechos su hija y su sobrino, quienes nos vendieron esos fragmentos y nos contaron que, el propio autor, no sabía de dónde provenían, porque era una época muy caótica. Además, las leyes respecto al audiovisual no eran las mismas que las de ahora. La gente filmaba lo que podía, como podía, y eso iba pasando de mano en mano. No sé cómo le llegó a Cedrón este material. De hecho, hay muchas imágenes en el filme que no corresponden a esa época. Hay varias épocas en ese documental, que cuenta toda la historia de Montoneros: se ve en algunos momentos con los uniformes de los policías y militares. Yo hice un poco lo mismo: capturé los fragmentos que me venían bien, sin importarme que fueran de una u otra época.

La decisión de poner esas imágenes, justamente, fue por mostrar la idea opuesta, es decir, yo no quería por nada del mundo que la película pareciera un documental, tener que explicar «acá pasa esto», «esta es la situación», «este es el presidente». ¿Hay una explicación? Sí, con los carteles, al final. Pero, bueno, al final uno ya vio la película y si quiere los lee y, si no quiere, no los lee. Explicar era tener que retirarme de la mirada de la niña. Solo quería dar, como explicación, lo que la nena captaba. Me pareció que era bueno poder dar una antítesis, en la introducción, con un poco de imagen de lo que la nena no veía. Esas imágenes están ahí, en los títulos de crédito, aparte de la narración inicial de la película. De hecho, el cuadro [el formato] también es más pequeño, de cuatro tercios. Después, justamente, lo mezclamos con una imagen rodada por nosotros de la madre y la nena que van corriendo y, entonces, la pantalla se va abriendo para llegar al formato *scope*, al formato que tiene la película.

Continuando con estas inserciones documentales —como ya has señalado Laura—, en uno de los pasajes del libro se analiza el origen de la palabra «embute». En esas páginas cuestionas su omisión dentro del diccionario de la RAE y señalas como este término siempre aparece en relación con la Argentina, cuyo significado es conocido prácticamente de manera única por los argentinos…

LA: Menos ahora, supongo. Es una palabra que era totalmente de la jerga y que tampoco se entendía mucho, que muy poca gente entendía en Argentina. Y esa era la función de esa palabra, ¿no? El hecho de que fuese una palabra de un medio muy particular, que era el medio que se tenía para proteger y que esconder cosas…

Precisamente, dentro del exilio o los conflictos violentos, se presenta la creación constante de palabras para describir o tratar de comprender los procesos de represión o situaciones que se viven. Esta investigación-reflexión que aparece en el libro, sobre el vocablo «embute», ¿forma parte también de tu propia búsqueda por desentrañar lo vivido? Se trata de un término que representa tanto, no solo para ti, sino también para ese periodo… Y volvemos así a plantear, con esta cuestión, la relación entre lo individual y lo social…

LA: Aquí hay un elemento que, para mí, es fundamental que, de hecho, en la película no aparece —y es normal que no aparezca—, y es que yo escribí el libro en francés. La primera dificultad en la construcción verbal era esa: que la escritura mía es plenamente desde el francés. Yo estoy convencida de que no hubiese podido escribir el libro en castellano, pues mi lengua de escritura es el francés. [Al comenzar a escribir,] la primera palabra que me vino era una palabra de un castellano que, además, es un castellano encerrado, de jerga absoluta. Era una paradoja, una dificultad suplementaria, para mí, desentrañar todo esto en francés. Pero yo creo que, en realidad, me ayudó. Muchas personas que vivieron una experiencia semejante en la infancia siguen encerradas en una forma de

pacto de silencio del que es muy difícil deshacerse [, pues] siendo niño se integra —al mismo tiempo en el pacto—, la necesidad de ocultar y no decir esa realidad tan extraña. Me encontré con muchas personas de mi generación en Argentina que me dijeron, algo así como: «viví algo cercano y aún no lo puedo contar, gracias por haber escrito el libro». Yo creo que la distancia, la distancia geográfica y lingüística, me ayudó mucho a hablar de esa experiencia y de ese silencio desde otro lugar.

Si hay exilio en mi escritura es ahí, en la escritura, pero no explícitamente. No se habla, en ese primer libro mío, del exilio, pero sí está escrito desde una forma de exilio, desde una distancia, desde otra orilla. Eso en la película, forzosamente, no está, porque está plenamente en los acontecimientos [que muestra]. No hay que perder de vista que *La casa de los conejos*, tal como se lee y tal como la leyó Valeria, es una traducción del libro que yo escribí, que se llama *Manèges*, que se publicó en Gallimard. Si hay exilio, en realidad, es fundamental pero no temático, no explícito. Había una extrañeza para mí realmente muy fuerte al escribir en francés diálogos de los que tenía más o menos la memoria en castellano. En realidad, creo que eso me ayudó mucho. Si bien, como dije al principio, se está ahí dentro, se está en el setenta y seis, escribí todo eso en otro idioma. Eso me ayudó a salir del silencio y del miedo a hablar, que forma parte plenamente de esa experiencia. De hecho, Valeria, en su adaptación, dio mucho lugar, habitó plenamente, cinematográficamente, lo que es el silencio en esa nena que hace silencio. Creo que, lo que a mí me ayudó a romper el silencio fue escribir, contar esa experiencia, tan extraña, con otras palabras.

Sin lugar a duda, el silencio es una presencia plena en *La casa de los conejos*, como lo es, también, el miedo: el temor a delatar, el estar permanentemente al cuidado con lo que se dice. La obra crea todo un ambiente en el que, el silencio y el miedo, están presentados desde esa distancia que, nos señalas, permite ver otra dimensión de los acontecimientos vividos. María Zambrano afirmaba que el exilio permite, en su separación, comprender aspectos que los demás, los que se quedaron «dentro», no pueden ver o decir sobre su propia realidad. Ahora, Valeria, nuestra pregunta para ti es doble: ¿cómo se trasladan estas sensaciones al lenguaje cinematográfico?, ¿cómo hacerlo, también, dentro de tu perspectiva, desde tu propia distancia?

VS: Por un lado, creo que una de las genialidades del libro de Laura —además de que está contado en francés— es que, justamente, habla, pone en palabras el silencio. En el libro hay una palabra al lado de la otra y, lo que se está contando, es justamente ese silencio. Eso es lo que a mí me hizo ruido, lo que me gustó, lo que me atrajo de esta historia y de la historia que se cuenta, al vivir lejos —tanto en el tiempo como en el espacio de la época—. Es lo que une la historia contada por Laura a la historia que yo misma pude vivir: es como un plus, un joker. Porque, mi Argentina, la Argentina que yo conozco, es la de esa época. Se habla, se viste como en esa época, la gente piensa como en esa época. Si bien yo sigo yendo con mucha frecuencia —e, incluso, en el 2006-2007 viví un año y medio en Argentina—, esa es la Argentina que a mí me emociona. La construcción a nivel de película de época me fue, entonces, fácil, porque es lo que yo conocía. Si yo hubiera sido de otra edad, por ahí hubiera sido otra historia. De hecho, cuando los actores hablaban —el lenguaje es algo que evoluciona muy rápido y, sobre todo, el castellano de Argentina evoluciona rapidísimo—, tenían modismos, expresiones y un montón de diminutivos por acá y por allá que no correspondían a esa época. Era algo que me sacaba de la escena, que tenía la necesidad de corregir permanentemente para que intentasen hablar como se hablaba.

Respecto del silencio, una función importante la tiene la música, que aparece un poco, como se dice en francés, como «una cereza sobre la torta», porque Laura me presentó a Daniel Teruggi

—hermano de Diana Teruggi—, quien quiso hacer la música gratis. Creo que coincidió que le había dicho primero a Laura que quería una música con ruidos y, justo, la música que hace Daniel iba en el mismo sentido de lo que tenía en mente. Para mí, la música venía a llenar esos silencios de la niña. No solamente es música para decir lo que la nena no dice, también, en cierto modo, el silencio está expresado, como dije antes, en todo lo que nos explica y se habla desde la mirada de la niña. Y, justamente, si la mirada de la niña no fuera desde el silencio y de la necesidad de silenciarse, seguramente la mamá le estaría explicando: «mira, acá vamos a hacer esto, porque tal cosa». Habría todo el tiempo explicaciones, se verían escenas de cosas que pasan. Pero no es así, justamente, para exacerbar ese silencio de la niña.

Sobre la actriz que realiza el papel protagonista, ¿preguntaste, Valeria, algún dato a Laura para su elección y/o para realizar el trabajo actoral con ella? ¿Tuviste, Laura, contacto con la actriz durante la filmación o posteriormente? En otras entrevistas has señalado que tu madre vio el filme y que, incluso, le pareció que existía un parecido físico con la actriz que te interpreta. ¿Existió algún trabajo específico de preparación con la actriz o en su elección? Se suele señalar que trabajar con niños/niñas a nivel actoral es difícil…

LA: Para mí, no era importante el parecido: la niña no soy yo, no me identifico en absoluto, no era para mí algo que fuese importante. Bueno, sí, mi madre dijo eso, mi padre dijo lo contrario: la verdad, no era eso lo importante. Valeria tuvo la delicadeza de enviarme dos pequeñas pruebas sobre dos niñas posibles, a ver qué me parecían. Yo dije que me parecía que había una que era más expresiva. Me parecía eso importante, no cuál se parece más a mí o con cuál me identifico, en ningún momento lo fue. En las pruebas que me mandó Valeria yo dije «me parece que hay una que siento con más presencia». Y resultó que también era la niña que a ella le gustaba. No me encontré ni hablé con la niña antes, de ninguna manera, porque se trata de una actriz y de una película, no se trata de encontrar a un «mini yo» y decir «no era así», nada que ver. Es la niña que hace de la niña de *La casa de los conejos*, no soy yo en absoluto. Pero, después, tuve ocasión de verla y de decirle que me había emocionado su actuación.

VS: Sí, físicamente, vamos a decir, no hubo ningún preámbulo. Se hicieron dos *castings* de niñas y había rubias, pelirrojas, morenas, altas, bajas: no importaba para nada las características físicas de las nenas. Lo que importaba era otra cosa que era, sobre todo, la mirada. Y a mí, Mora —la actriz se llama Mora Iramain García—, justamente desde el *casting*, me cautivó con sus miradas y en cómo podía manejar esta cuestión de los silencios y transmitir emoción. Porque, finalmente, la película es eso, es poder transmitir emoción con sus miradas, con sus posturas, con su cuerpecito: como transmitía, sin necesidad de estar diciendo ni monólogos, ni frases, ni siquiera diálogos. La madre la trajo al *casting* por su propia historia personal, pues resulta que los abuelos son desaparecidos. Cuando me dijo esto, dije «no, esta nena no puede ser la actriz, porque se me va a quebrar, al cabo de dos escenas se va a poner a llorar, no va a poder a hacerlo». Entonces yo empujé, como se dice, fui más «bruta» en el *casting* con ella. Le dije: «bueno, ya que vos conoces la historia de los militares y tal, imaginémonos que ahí están los militares, los que llevaron y capturaron a tus abuelitos, ¿qué les dirías?». Y, entonces, ella lo hizo perfecto. Entonces dije: «ahora imaginemos que tenés que hacer lo mismo, pero sin decirles nada. ¿Qué hacés? Están ahí los militares, ¿cómo les hablas sin hablarles?». Lo hizo de una manera que, las tres mujeres que estábamos haciendo el *casting*, nos quedamos con los ojos vidriosos. De repente, Mora se levanta y dice: «hey, chicas, estoy actuando, no lloren». Ya nos conquistó desde ese momento. La verdad es que tuve una gran suerte, porque sí, a pesar de que en general rodar con niños es difícil, esta nena es excepcional y fue muy fue fácil rodar con ella.

Otra cuestión que queremos plantearos es la capacidad que tienen las obras de arte, en estos contextos, para buscar caminos de reconciliación, restitución o justicia, en una sociedad que se ve rota por los hechos históricos-violentos que vive. ¿En qué medida consideráis que vuestras obras funcionan en este sentido? Por ejemplo, se habla, tanto en la película como en el libro, de los niños y niñas robados por la dictadura militar como una cuestión no resuelta, pendiente, en la historia y sociedad argentina. Queremos preguntaros: ¿consideráis al arte como una forma de afrontar, de reconciliar o de reconstruir lo que fue roto?

VS: Creo que sí, pero no por lo que se cuenta, no porque en esta historia se hable de gente que asesinaron salvajemente y de chicos robados, sino porque la forma escrituraria del aura es muy profunda. Yo intenté desde la película narrar, justamente, con pocos elementos y con un tipo de narratividad fílmica que, a mí, me permite intentar salir de una cierta banalidad de discurso. No sé si lo logré o no, pero, desde mí, la parte política de toda obra artística pasa más por la forma que por el fondo. Evidentemente hay un eje temático en esta historia que se cuenta desde el libro de Laura —como obra primera— y esta película —como adaptación—, que tiene un enlace político fuerte, con una ideología relativamente puesta y clara. Pero me parece que, si una película o un libro pueden ayudar a debatir ideas y a cambiar una realidad, sea cual fuere, luchar por lo que es justo, o a encontrar a los hijos desaparecidos, no es tanto por lo que cuenta, sino por cómo cuenta eso que cuenta. Por el modo en que se decide contar aquello que se está contando. Una cosa sin la otra, me parece, no funcionaría. Después, hay espectadores de otro tipo de películas que funcionaron exitosamente, muy bien, con respecto a estos temas: películas argentinas y de otros países, que hablan de temas similares y que son películas que también ayudan. Laura, ¿qué piensas?

LA: Yo siempre tengo mucho cuidado con el tema que toca un momento de la historia argentina que, evidente y forzosamente, abre una serie de preguntas y de temas políticos. De hecho, le tengo mucho miedo y no me gusta el arte dogmático. Creo que el hecho de tomar la mirada de una niña para contar ese momento hace que [el libro] no se encierre en algo dogmático. La nena está ahí, porque está ahí, no se está justificando una posición militante. Ni los Montoneros estaban bien, no «estaban bien estos y estos no», o «aquel movimiento y el otro». Escribir desde ese lugar se me impuso casi en la escritura. Me parece que abre preguntas más sutiles, más complejas, múltiples. Y eso es lo bueno, que la película respetó absolutamente el punto de vista infantil con su complejidad. La nena está ahí sin haberlo querido, esto es muy importante y también está en la película. Está ahí por la violencia de la situación, por una violencia exterior, pero no está justificando ningún tipo de posición. Está ahí y es, aún, más violento por eso. Todo eso está, como preguntas que se abren, sin ninguna respuesta armada: no hay ningún punto de vista dogmático. En todo caso, en mi libro nunca lo hubo. Creo que, por supuesto, en la película se abren un montón de preguntas, pues toca un momento muy doloroso de la memoria argentina. Yo no escribí un libro militante y creo que la película tampoco es militante, porque lo militante siempre es más chato.

VS: Claro, eso es lo que quise decir con la profundidad. Hay una conexión evidente con las abuelas de Plaza de Mayo, con lo que son los niños robados. A mí me gustaba que, además de contar una historia muy bella, muy intensa y bien escrita, se tuviera una conexión con esa parte de la historia argentina que, a mí, personal y particularmente, me emociona. Si tanto el libro de Laura como la película pueden contribuir a que los que faltan por encontrar se encuentren, genial, pero no es el objetivo desde el que uno que hace esto. Porque, si no, sería también posicionarse un poco como Dios: ¿quién es uno para pretender que, con lo que uno hace, se van a encontrar los que no se pudieron encontrar hasta ahora? La película y el libro

hablan de la historia de un modo determinado, pero, en cualquier caso, hablan de historia con «H» grande. Y, desde ese aspecto, como se habla de historia, sí hay un compromiso.

Para finalizar, precisamente, ambas habláis de la importancia de contar la Historia desde la pequeña historia, que es también el subtítulo del libro (*Manèges. Petite histoire argentine*). Es decir, la historia atraviesa a las personas y, en ese proceso de narración, acontece un fenómeno de habla-escucha de la memoria de la segunda o tercera generación del exilio que se confronta con el destierro o la represión que, como señaláis, abre más preguntas sobre lo ocurrido y sobre el propio lugar que se ocupa en los sucesos mostrados. Teniendo en cuenta, además, esa distancia múltiple que habéis señalado, ¿para quién está escrita y para quién está filmada *La casa de los conejos*?

LA: Yo puedo referirme simplemente a la complejidad o, más que todo, la particularidad que evoqué al principio: el saber que yo escribí en francés, en París. Creo que en el momento en que estaba escribiendo empezó a aparecer una forma de relato que, para mí, era contar ese momento a alguien que ignoraba todo de él, o sea, que era para todo el mundo, no era un discurso dirigido. Por ejemplo, cuando el libro luego se tradujo y se presentó en Argentina, me hacían un montón de preguntas: «¿cómo me situaba yo generacionalmente?». Y yo decía: «pero yo no estoy, no formo parte de ninguna generación, escribí desde otro lugar». No me sentía identificada con una manera de posicionarme en un discurso argentino, en absoluto. Ni siquiera sabía que el libro se iba a traducir. Para mí, era decir y rescatar algo del silencio absoluto, de esa experiencia tan grande, tan extraña. Entonces no era un lector particular, no pensé específicamente en un lector argentino, ni en un lector hispanoamericano. Era rescatar algo de ese mar, de ese océano de silencio, acerca de esa experiencia tan particular, que en algún lugar de la mente y del cuerpo, de hecho, aún tenía. Luego, Valeria dirá tal vez otra cosa, pero realmente yo lo escribí de ese modo.

VS: Ya de por sí escribir un libro, escribir, aunque no sea un libro, es algo inmenso y muy potente que necesita un montón de concentración, de trabajo, un montón de cosas. Hacer una película, además, moviliza un equipo técnico: cámaras, luces, un equipo humano, un montón de gente que está ahí trabajando, un equipo financiero. Se necesitan muchísimos recursos. Desde todo esto creo que, básicamente, una película se hace siempre desde el deseo de la persona que la inicia. Lo que moviliza es el deseo. El deseo y la necesidad, es casi lo mismo en este aspecto, como algo que no se puede dejar de hacer, una necesidad imperiosa. Hay como una urgencia interior que ni siquiera uno sabe explicar. Ahora, años después, me es imposible explicar en qué se basaba ese deseo, esa necesidad imperiosa. Pero era así. Creo que hay un momento en la escritura, sea de lo que sea, cuando uno crea algo, que es como que si el barco empezara realmente a ir por el agua profunda y empieza a navegar adentro de eso que está haciendo. Y, para que eso suceda, tiene que existir ese deseo profundo que permite estar durante horas y horas y horas reviendo ese mismo texto, o esa misma escena, lo que sea que uno esté haciendo. Tal vez por ahí mezclo con la pregunta anterior, porque me parece que esto no surgió, tanto para mí como para Laura, como un acto de reivindicación. Tal vez las palabras «voy a ver si puedo ahora empezar a olvidar» son un poco el libro de Laura y mi puesta en escena… Esta historia es un acto más de resistencia que de reivindicación. Resistir es, entonces, cómo hacer con esta historia para seguir existiendo. Eso une esta necesidad vital, que es la de transitar esta historia, con hacer que esta historia exista. ■

NOTAS

1 Estreno próximo en Filmin. Para organizar proyecciones puntuales, contáctese con valesel@aol.com.

LA CASA COMO EXILIO: ENTREVISTA CON LAURA ALCOBA Y VALERIA SELINGER

Resumen
La novela *Manèges. Petite histoire argentine* (2007), de la escritora Laura Alcoba, basada en la memoria de su infancia durante la última dictadura militar argentina, y su adaptación cinematográfica, realizada por la cineasta Valeria Selinger (*La casa de los conejos*, 2020), sirven de marco para este diálogo con ambas creadoras. La entrevista no solo aborda la compleja realización que conlleva toda adaptación cinematográfica, sino que también plantea las posibilidades de expresión que poseen la imagen y el lenguaje cinematográficos para la creación de documentos visuales de memorias sobre la violencia y el exilio, tanto personales como colectivos.

Palabras clave
La casa de los conejos; Última dictadura argentina; Adaptación cinematográfica; Memoria; Exilio; Violencia.

Autores
Matei Chihaia es catedrático de Literatura Románica en la Bergische Universität Wuppertal desde 2010. Ha sido profesor visitante en la Universidad Andina Simón Bolívar, sede de Quito, y en la Universidad Nacional de La Plata, entre otras. Desde 2011 es coeditor de *Diegesis: Interdisziplinäres E-Journal für Erzählforschung/Diegesis: Interdisciplinary E-Journal for Narrative Research* y, de 2020 a 2024, fue codirector de la red internacional de investigación «El legado literario y filosófico del exilio español en México», apoyada por la Fundación Alemana para la Investigación (DFG). Asimismo, es autor del libro colectivo *Caminos cruzados. Filosofía y literatura del exilio español en América Latina* (Iberoamericana, 2023). Contacto: chihaia@uni-wuppertal.de

Andrea Luquin Calvo es doctora en filosofía por la Universitat de València. Acreditada como Profesora Titular por la Agencia Nacional de Evaluación de la Calidad y Acreditación (ANECA), fue ganadora del II Premio «Presen Sáez de Descatllar» y de la X Beca-Premio «Hablo como Hombre» de la Fundación Max Aub. Ha sido beneficiaria del DAAD (Deutscher Akademischer Austauschdienst) en su programa de estancias de investigación (Bergische Universität Wuppertal, 2024) y del programa BEST de la Generalitat Valenciana (2022). Autora del libro *Remedios Varo: el espacio y el exilio* (Universidad de Alicante, 2009), es también secretaria de la Red Internacional de Estudios sobre el Exilio Filosófico e Intelectual Español (RIEFE). Actualmente, es profesora en la Universidad Internacional de Valencia (VIU). Contacto: andrea.luquin@professor.universidadviu.com

Referencia de este artículo
Chihaia, M., Luquin Calvo, A. (2025). La casa como exilio: entrevista con Laura Alcoba y Valeria Selinger. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 39, 129-142.

THE HOUSE AS EXILE: AN INTERVIEW WITH LAURA ALCOBA AND VALERIA SELINGER

Abstract
Laura Alcoba's novel *Manèges. Petite histoire argentine* (2007), based on the memory of her childhood during Argentina's last military dictatorship, and its film adaptation by the filmmaker Valeria Selinger (*The Rabbits' House*, 2020) serve as a framework for this dialogue with these two creators. The interview explores the complexities in the production of any film adaptation, while also considering the expressive potential of the film image and cinematic language for the creation of visual documents of memories related to violence and exile, both personal and collective.

Key words
The Rabbits' House; Argentine military dictatorship; Film adaptation; Memory; Exile; Violence.

Authors
Matei Chihaia has been the Chair of Romance Literature at Bergische Universität Wuppertal since 2010. He has also been a visiting professor at various universities, including Universidad Andina Simón Bolívar in Quito, Ecuador, and Universidad Nacional de La Plata in Argentina. Since 2011, he has been co-editor of *Diegesis: Interdisziplinäres E-Journal für Erzählforschung/Diegesis: Interdisciplinary E-Journal for Narrative Research*. From 2020 to 2024, he co-directed the international research network "The Literary and Philosophical Legacy of Spanish Exile in Mexico", supported by the German Research Foundation (DFG). He is also one of the editors of the collective book *Caminos Cruzados. Filosofía y literatura del exilio español en América Latina* (Iberoamericana, 2023). Contact: chihaia@uni-wuppertal.de

Andrea Luquin Calvo is a Senior Lecturer accredited by the Spanish National Agency for Quality Assessment and Accreditation (ANECA). She holds a PhD in Philosophy and won the Second Presen Sáez de Descatllar Award and the Max Aub Foundation's Tenth "Hablo como Hombre" Scholarship-Prize. She is the recipient of grants from the DAAD (German Academic Exchange Service) research stay program (Bergische Universität Wuppertal, 2024) and the Valencian government's BEST program (2022). She is the author of the book *Remedios Varo: el espacio y el exilio* (Universidad de Alicante, 2009) and also serves as secretary of the International Network for Studies on Spanish Philosophical and Intellectual Exile (RIEFE). She currently lectures at Universidad Internacional de Valencia (VIU)Contact: andrea.luquin@professor.universidadviu.com

Article reference
Chihaia, M., Luquin Calvo, A. (2025). The House as Exile: An Interview with Laura Alcoba and Valeria Selinger. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 39, 129-142.

Edita / Published by
associació cineforum L'ATALANTE
EL CAMAROTE DE PERE JULES

Licencia / License
creative commons
SOME RIGHTS RESERVED

ISSN 1885-3730 (print) /2340-6992 (digital) **DL** V-5340-2003 **WEB** www.revistaatalante.com **MAIL** info@revistaatalante.com