

## **TRADUCCIÓN INTERSEMIÓTICA, MEMORIA Y SUBJETIVIDAD EN LA REPRESENTACIÓN IMAGÉTICA DE LA DICTADURA ARGENTINA: LA ADAPTACIÓN CINEMATOGRÁFICA DE LA CASA DE LOS CONEJOS, DE LAURA ALCoba, DIRIGIDA POR VALERIA SELINGER**

**TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA, MEMÓRIA E SUBJETIVIDADE NA REPRESENTAÇÃO IMAGÉTICA DA DITADURA ARGENTINA: A ADAPTAÇÃO CINEMATOGRÁFICA DE LA CASA DE LOS CONEJOS, DE LAURA ALCoba, DIRIGIDA POR VALERIA SELINGER**

**INTERSEMIOTIC TRANSLATION, MEMORY, AND SUBJECTIVITY IN THE IMAGETIC REPRESENTATION OF THE ARGENTINE DICTATORSHIP: THE CINEMATIC ADAPTATION OF LA CASA DE LOS CONEJOS, BY LAURA ALCoba, DIRECTED BY VALERIA SELINGER**



<https://doi.org/10.56238/edimpacto2025.083-007>

**Eduardo dos Anjos Maia Dias<sup>1</sup>**

---

### **RESUMEN**

El presente artículo examina la relación entre traducción intersemiótica, memoria y autoficción, adoptando la noción de adaptación como “repetición con variación” (Hutcheon) y entendiendo, con Ricoeur, que la memoria traduce lo vivido en nuevos signos. Asimismo, dialoga con la crítica de Beatriz Sarlo al “giro subjetivo”, que valora la experiencia individual en la construcción del conocimiento histórico. En este contexto, *La casa de los conejos* (Alcoba, 2008) y su adaptación cinematográfica (Selinger, 2021) se abordan como procesos de traducción intersemiótica, en los cuales el pasaje del relato literario al lenguaje audiovisual implica la reconfiguración expresiva del testimonio. El libro articula rememoración, ficción y testimonio para reconstruir la infancia bajo la dictadura argentina, mientras que la película dramatiza directamente esos acontecimientos, convirtiendo el material memorialístico en acción escenificada. Así, ambas obras, por vías distintas, traducen y reinscriben experiencias traumáticas en el espacio público, renovando las representaciones históricas y proponiendo, aunque de manera indirecta, una reflexión crítica sobre las demandas de justicia y la búsqueda de los desaparecidos que persisten en el posdictadura hasta la actualidad.

**Palabras clave:** Adaptación. Análisis Comparativo. Autoficción. Censura. Cine. Dictadura en Argentina. Dictaduras Latinoamericanas. Estudios Culturales. Literatura. Luto. Memoria. Narrativas Autobiográficas. Rememoración. Representación Histórica. Trauma. Traducción Intersemiótica.

---

<sup>1</sup> Estudiante de doctorado en Literatura y Cultura. Instituto de Letras. Universidade Federal da Bahía.  
Correo electrónico: [edu\\_diaz73@hotmail.com](mailto:edu_diaz73@hotmail.com)

## RESUMO

O presente artigo examina a relação entre tradução intersemiótica, memória e autoficção, adotando a noção de adaptação como “repetição com variação” (Hutcheon) e entendendo, com Ricoeur, que a memória traduz o vivido em novos signos. Também dialoga com a crítica de Beatriz Sarlo à “guinada subjetiva”, que valoriza a experiência individual na construção do conhecimento histórico. Nesse contexto, *La casa de los conejos* (Alcoba, 2008) e sua adaptação cinematográfica (Selinger, 2021) são abordadas como processos de tradução intersemiótica, nos quais a passagem do relato literário para a linguagem audiovisual implica a reconfiguração expressiva do testemunho. O livro articula rememoração, ficção e testemunho para reconstruir a infância sob a ditadura argentina, enquanto o filme dramatiza diretamente esses acontecimentos, convertendo o material memorialístico em ação encenada. Assim, ambas as obras, por caminhos distintos, traduzem e reinscrevem experiências traumáticas no espaço público, renovando as representações históricas e propondo, mesmo que indiretamente, uma reflexão crítica sobre as demandas por justiça e a busca pelos desaparecidos que persistem no pós-ditadura até os dias atuais.

**Palavras-chave:** Adaptação. Análise Comparativa. Autoficção. Censura. Cinema. Ditadura na Argentina. Ditaduras Latino-Americanas. Estudos Culturais. Literatura. Luto. Memória. Narrativas Autobiográficas. Rememoração. Representação Histórica. Trauma. Tradução Intersemiótica.

## ABSTRACT

This article examines the relationship between intersemiotic translation, memory, and autofiction, adopting the notion of adaptation as “repetition with variation” (Hutcheon) and understanding, following Ricoeur, that memory translates lived experience into new signs. It also engages with Beatriz Sarlo’s critique of the “subjective turn,” which values individual experience in the construction of historical knowledge. In this context, *La casa de los conejos* (Alcoba, 2008) and its cinematic adaptation (Selinger, 2021) are approached as processes of intersemiotic translation, in which the passage from literary narrative to audiovisual language entails an expressive reconfiguration of testimony. The book articulates remembrance, fiction, and testimony to reconstruct childhood under the Argentine dictatorship, while the film directly dramatizes these events, transforming memorial material into staged action. Thus, both works, through distinct paths, translate and reinscribe traumatic experiences in the public sphere, renewing historical representations and proposing, even if indirectly, a critical reflection on the demands for justice and the search for the disappeared that persist in the post-dictatorship period to the present day.

**Keywords:** Adaptation. Comparative Analysis. Autofiction. Censorship. Cinema. Argentine Dictatorship. Latin American Dictatorships. Cultural Studies. Literature. Mourning. Memory. Autobiographical Narratives. Remembrance. Historical Representation. Trauma. Intersemiotic Translation.



## 1 INTRODUCCIÓN

El análisis de una obra memorialista y su adaptación requiere atención no solo al texto y las imágenes que la constituyen, sino también a los elementos paratextuales que moldean su recepción. Entre estos elementos, el prefacio ocupa un lugar central, ya que en él el autor suele explicar intenciones, marcos éticos y directrices interpretativas que guían al lector. En el caso de relatos que tratan experiencias traumáticas, especialmente aquellas marcadas por la violencia estatal, el prefacio se vuelve aún más relevante, funcionando como un espacio de acuerdo entre la memoria individual, la responsabilidad histórica y la necesidad de testimonio. Es en este sentido que se justifica la lectura cuidadosa del prefacio de *La casa de los conejos*, cuya función va más allá de una mera introducción, proporcionando claves esenciales para comprender el gesto de recordar y su conversión en una narrativa literaria y cinematográfica.

Por estas razones, tan importante como la narrativa del relato corto *La Casa de Los Conejos*, de Laura Alcoba, o su transposición al cine de Valéria Selinguer, es el prefacio que aborda las motivaciones de la autora para la construcción de la obra que contiene sus recuerdos de infancia en el periodo de la dictadura cívico-militar en Argentina. La traducción de este periodo a través de la memoria implica sacrificios que van más allá del simple hecho de transcribir experiencias pasadas. Requiere un compromiso arduo entre el escritor y la colectividad, además del compromiso con uno mismo.

Evocaré, por fin, toda esa locura argentina, todos esos seres arrastrados por la violencia. Decidí hacerlo porque a menudo pienso en los muertos, pero también porque ahora sé que no debemos olvidar a los vivos. Aún más: estoy convencido de que es esencial pensar en ellos. Esfuérzate por darles también un lugar.

Por eso tardé demasiado en entenderlo, Diana. Sin duda, por eso tardé tanto.

Pero antes de comenzar esta pequeña historia, me gustaría haceros una última confesión: que, si por fin hago este esfuerzo de memoria por hablar de la Argentina de los Montoneros, la dictadura y el terror, desde la perspectiva del niño que era, no es tanto para recordar, sino para ver si puedo, finalmente, de una vez por todas, olvida un poco"<sup>2</sup> (Alcoba, 2008, pp. 6-7) Traducción propia, de.

La evocación de la *locura argentina* y los ciudadanos *arrastrados por la violencia* No solo pretende construir un rescate conmemorativo, sino también un intento de destacar, en

<sup>2</sup> Voy a evocar al fin toda aquella locura argentina, todos esos seres cautivados por la violencia. Yo, decidí, porque muy bien en la oscuridad, pero también porque ahora no existe tal cosa como olvidar a los vivos. Más aún: estoy convencida de que es imperresistible pensar en ellos. Esforzarse por hacerles, también a ellos, un lugar. Esto es lo que tanto tardó en entender, Diana. Sin duda por eso he demorado tanto.

Pero antes de empezar esta pequeña historia, quería hacer una última confesión: que si he perdido este esfuerzo de memoria por hablar de la Argentina de los Montoneros, de la dictadura y del terror, desde la época del niño al que me fui, no soy tanto para recordar como para verme contigo, Al final, en una sola ocasión, olvida un pozo.



el presente, tanto a los muertos como a los vivos que atravesaron este periodo traumático. Al afirmar que le llevó mucho tiempo comprender la necesidad de *que Strive les diera un lugar*, el autor reconoce la complejidad de la obra de la memoria, que no se limita al recuerdo de los ausentes, ya que también existe la necesidad que involucra a quienes permanecieron: los supervivientes que llevan el dolor del duelo o la cruel búsqueda de los desaparecidos.

Además, Laura confiesa, una vez más, que el esfuerzo por narrar la Argentina de los *Montoneros*, la dictadura y el terror, desde la perspectiva de los niños, no tiene como principal motivación el acto de recordar, sino el deseo paradójico de olvidar, quizá atenuar el peso de esos recuerdos.

A partir de esta concepción del acto de narrar, es posible establecer una relación directa entre la experiencia memorialista del autor y el proceso de traducción de esa realidad histórica, desde el desplazamiento temporal hasta un espacio afectivo y traumático. El concepto de traducción intersemiótica, entendido como la transposición de significados entre diferentes sistemas simbólicos, se desarrolla en la construcción de la narrativa considerando que el acto de recordar no consiste en reproducir linealmente eventos históricos pasados, sino en traducir experiencias personales y subjetivas en otras formas de expresión, reorganizándolas en una nueva atmósfera de inteligibilidad. Esta concepción también implica reconocer que, en este tipo de escritura, la fidelidad al academicismo histórico se vuelve prescindible, es decir, el requisito de rigor cronológico, objetividad documental y neutralidad interpretativa, porque el objetivo no es reconstruir el pasado según los parámetros de la historiografía tradicional, sino producir significados basados en lo que ha permanecido vivo y perturbador en la experiencia. Memoria; en estos dos casos: literatura y cine; Funciona menos como un archivo y más como una traducción inventiva, que opera desplazamientos, condensaciones y vacíos para hacer visible lo que el registro documental no puede abarcar: el impacto afectivo, los silencios, la permanencia del trauma, la vulnerabilidad, la sensación de impotencia, el duelo.

Tradicionalmente, las teorías de la traducción se han centrado en la equivalencia entre el texto original y el texto traducido, asumiendo la fidelidad como criterio de validez, basándose en el principio de que la traducción en un intento de promover una adaptación del "original" sería algo inferior. Sin embargo, como señala Linda Hutcheon (2011), esta obsesión por la fidelidad es anacrónica, especialmente en el campo de las adaptaciones contemporáneas, donde se reconoce la importancia del gesto creativo y la reformulación. Para Hutcheon, adaptarse es repetir con variación: el placer está en la reinterpretación de lo conocido con un toque de novedad. Según el autor, las adaptaciones están presentes en todos los ámbitos de la vida cotidiana, desde la adaptación de una obra literaria a una



película, a un parque temático o videojuego, además de ser estadísticamente responsables de numerosos premios en televisión y cine.

Las adaptaciones están por todas partes hoy en día: en pantallas de televisión y cine, en los escenarios de musicales y teatro dramático, en internet, en novelas y cómics, en salas recreativas y también en los parques temáticos más cercanos.

(...)

Si las adaptaciones son, por definición, creaciones tan inferiores y secundarias, ¿por qué están tan presentes en nuestra cultura y, de hecho, en un número creciente? ¿Por qué, según las estadísticas de 1992, el 85% de todos los ganadores de mejor película en las adaptaciones de los Oscar? ¿Por qué las adaptaciones suman el 95% de todas las miniseries y el 70% de las películas hechas para televisión que ganan premios Emmy? (Hutcheon, 2011, pp. 22-24)

Aplicando esta lógica de repetición por variación al campo de las narrativas memorialistas y en el campo de las transposiciones, como en el relato corto de Alcoba para el cine de Selinger, y considerando la subjetividad narrada o escenificada en la reinterpretación de un hecho histórico presente en el discurso; se puede afirmar con seguridad que el proceso de recuerdo, por tanto, constituye una especie de traducción intersemiótica. Paul Ricoeur (2003) afirma que la memoria es el intento de reapropiarse de un pasado ausente, que regresa en forma de una imagen presente, paradójicamente marcada por la ausencia y la anterioridad. De este modo, al recordar, el pasado no se revive como fue, sino que lo que se vivió o transmitió se traduce en nuevos signos, en narrativas que reorganizan el pasado, basadas en las necesidades y condiciones del presente y las idiosincrasias del protagonista-narrador, por esta razón, estas narrativas, especialmente aquellas que evocan el exilio y la represión durante las dictaduras militares latinoamericanas, Potencialmente traer otro lado de la historia "descuidado" por la historia que se refiere al hecho en sí y no a su repercusión afectiva y traumática. La repetición de temas: trauma, ausencia, silencio, duelo; ocurre en una variación subjetiva, donde el testimonio personal adquiere contornos ficcionalizados y afectivos. Relatos como el de este tipo, como la película *Sigo aquí* (2024), dirigida por Walter Salles y adaptada del libro homónimo de Marcelo Rubens Paiva, ejemplifican cómo el discurso de la primera persona puede funcionar como mecanismo para reinventar el pasado, resistencia, catarsis y rescatar la memoria personal y colectiva, todo ello enriquecido a través de la adaptación cinematográfica que también apropiá la repetición con variedad, incluyendo la subjetividad de la obra literaria.

Este movimiento es señalado por Beatriz Sarlo (2007) como el "giro subjetivo": una tendencia contemporánea a promover un cambio del foco de los grandes discursos históricos hacia la centralidad de la experiencia individual, la memoria y la identidad. Sin embargo, la



autora enfatiza en su discurso la validez e importancia de los historiadores y su investigación para una mejor comprensión de los hechos históricos.

Tomando estas innovaciones juntas, la actual tendencia académica y el mercado de bienes simbólicos que propone reconstituir la textura de la vida y la verdad resguardada en el recuerdo de la experiencia, la revaloración de la primera persona como punto de vista, la reivindicación de una dimensión subjetiva, que hoy amplía los estudios del pasado y los estudios culturales del presente, no son sorprendentes. Estos son pasos en un programa que se vuelve explícito, porque existen condiciones ideológicas que lo sostienen. "Contemporáneo a lo que en los años 70 y 80 se llamó el 'giro lingüístico', o a menudo acompañándolo como su sombra, se impuso el giro subjetivo" (p.18, énfasis añadido). Este cambio subjetivo también acompaña a las recientes renovaciones en el campo de la sociología, en las que la identidad de los sujetos ha vuelto a ocupar el lugar que ocupan las estructuras. "Se restauró la razón del sujeto, que durante décadas fue una mera 'ideología' o 'falsa conciencia'" (p.19, énfasis añadido). En consecuencia, la historia oral y el testimonio han restaurado la confianza en esta primera persona que relata su vida para preservar la memoria o reparar una identidad herida. (Sarlo, 2007, p. 03)

Es en este horizonte donde se configuran las narrativas textuales *La Casa de los Conejos* (2008), de Laura Alcoba, así como la narrativa fílmica *La Casa de los Conejos* (2021) de Valéria Selinger, como ejercicios de traducción intersemiótica de los recuerdos de la dictadura argentina presenciados por sus protagonistas. Aunque en ambos hay la presencia llamativa de la protagonista infantil y sus impresiones, en el libro es evidente un regreso a través de la memoria, ya que la narradora adulta reconstituye su pasado; mientras que en la película el personaje infantil no recuerda, sino que vive el tiempo en tiempo real, considerando el tiempo real en la atmósfera ficticia. En el relato corto, el punto de partida es el recuerdo de experiencias infantiles, que más tarde se reafirma con la voz del narrador como adulto, que reelabora el pasado a la luz de la distancia temporal, el repertorio de la vida que adquirió a lo largo de los años y la conciencia crítica.

El autor, aún niño durante la experiencia de la represión, relata años después, recordando ya de adulto episodios que mezclan la experiencia directa con relatos colectivos y familiares, creando una narrativa híbrida que articula la memoria individual, la memoria heredada y la ficción. Como afirman Heller, Vecchi y Marcondes de Mello en su artículo *Entre el discurso y la experiencia: La Casa de Los Conejos*, de Laura Alcoba (2019), este escrito configura una "memoria híbrida", que transita entre el testimonio y la elaboración literaria. En el fragmento de abajo, hay un pensamiento manifiesto en el libro de que supuestamente la chica Laura tendría, tras negarse a responder cuál era su apellido a su vecina, porque sería denunciar la subversión de sus padres, sin embargo, el silencio y la negación también son un riesgo, al igual que el acto de hablar, de comunicarse. Recrear, quizás, otra vida con otros



apellidos y moverse entre ellos en la delgada línea de la blancura, llevando consigo el peso de la responsabilidad sobre sus hombros infantiles, sería la solución. ¿Quién sabe?

¿Pero podría haber dicho que era hija de un militar? No, imposible. En ese caso no sería yo. ¿Podría haber sido hija de López Rega la Bruja? No, y mucho menos, por supuesto que no, este hombre es un asesino cínico y malvado, todo el mundo lo sabe, y solo podría generar monstruos. Y no creo que sea un monstruo, no. ¿Pero qué podía responder entonces? Al fin y al cabo, ¿cuál es mi apellido? <sup>3</sup>(Alcoba, 2008, p. 49) – Traducción.

Se observa en el personaje autora la dificultad de encontrar una solución inmediata a la condición de clandestinidad, evidenciada en el momento en que su vecina le pregunta sobre su apellido. Por ser un niño, la asimilación de un concepto político heredado en relación con López Rega, la llamada "bruja", se hace evidente, así como su negativa a adoptar tal apellido, incluso ante la posibilidad de protección o supervivencia. Esta configuración mental del personaje, tensa entre lo que se puede decir, lo que debe silenciarse y el conocimiento previo, aunque fragmentario, sobre los acontecimientos históricos y sus protagonistas, revela la construcción de una narrativa constituida por una memoria híbrida. Es un recuerdo forjado bajo la presión de las circunstancias experimentadas, que funciona como una reelaboración subjetiva del hecho histórico. En la película este pensamiento no ocurre, sino la presión que la niña sufre cuando su madre se le acerca gritando, insistiendo en preguntarle qué le ha dicho al vecino. Su expresión inicialmente denota inocencia ante la situación, pero poco a poco es reemplazada por la expresión de miedo, angustia y culpa cuando percibe la intensidad y la entonación en el enfoque desesperado y aterrorizado de su madre.

Volviendo al pensamiento de Hutcheon, mencionado al comienzo del artículo, el autor señala dos factores centrales para el auge de las adaptaciones. La primera se refiere a la aparición de nuevos medios de comunicación masiva (GROENSTEEN, 1998b, p. 9) y a los canales posibles gracias a tecnologías contemporáneas, como internet, que han ampliado significativamente el repertorio de narrativas en circulación. La segunda está relacionada con el concepto de "repetición con variación", que presupone una predisposición del público a interesarse por narrativas que reconoce como parte de su memoria, mientras al mismo tiempo busca el efecto de la sorpresa. Es en esta articulación entre familiaridad y novedad

<sup>3</sup> "¿Pero podría haber sido yo la hija de un militar? No, imposible. En ese caso yo sería muy distinta. ¿Podría haber sido en cambio la hija de López Rega, el Brujo? No, less aún, por supuesto que no, ese hombre es un asesino cynic y perverse, todo el mundo lo sabe, y sólo podría engender monstruos. Y yo no creo ser un monstruo, no. ¿Pero qué podría responder, thens? ¿Cuál es, al fin y al cabo, mi nombre? (ALCOBA, Laura. La casa de los conejos. 1<sup>a</sup> edición, Barcelona: España. Edhsa, 2008).



donde se constituye el éxito de las adaptaciones. En el caso del libro *La Casa de los Conejos*, la Dictadura Militar Argentina de los años 70 es un tema que ya está ampliamente difundido en el ámbito historiográfico, despertando el interés del público porque forma parte de la memoria colectiva. Sin embargo, el relato de Alcoba surge como un elemento innovador, al ofrecer una perspectiva íntima y singular, un factor que contribuye decisivamente al éxito tanto del libro como de su adaptación cinematográfica, que incluye la propia novedad, la perspectiva íntima, dentro de otra novedad que es la transposición de lo literario al cinematográfico.

Parte de la respuesta tiene ciertamente que ver con la constante aparición de nuevos medios y canales de difusión masiva. Sin duda, esto ha alimentado una gran demanda de diferentes tipos de historias. A pesar de ello, debe de haber algo especialmente atractivo en adaptaciones como las adaptaciones. Yo diría que parte de este placer proviene simplemente de la repetición con variación, del consuelo del ritual combinado con la atracción de la sorpresa. El reconocimiento y el recuerdo forman parte del placer (y el riesgo) de experimentar una adaptación; Lo mismo ocurre con el cambio. (Hutcheon, 2011, p.25)

Otro factor de suma importancia en la obra de Alcoba es la alternancia entre épocas: el presente de la escritura y el pasado de la infancia vivido bajo represión política. Esta alternancia no establece una hegemonía del presente sobre lo ocurrido, sino que establece un juego de capas temporales que se entrelazan y se traducen mutuamente. Una relectura continua de llenar lagunas y reelaborar la narrativa. Es en este sentido que la obra de Alcoba no busca reconstruir una sola verdad sobre el periodo, sino ofrecer una perspectiva marcada por una sensibilidad que mezcla la visión ingenua de una Laura infantil con la necesidad de confrontación para despegarse de lo que experimenta la Laura adulta a través de su narrativa; la película homónima dirigida por Valeria Selinger funciona como una traducción filmica del recuerdo narrado por Alcoba. Al adaptar la obra al cine, Selinger enfatiza el silencio como un elemento esencial de la infancia bajo vigilancia: *crecer respetando los silencios*, enfatizando la importancia del silencio como método de supervivencia y de superar la infancia: (...) es dar un salto de la infancia a la adultez, saltándose la etapa de la inocencia (Selinger, 2023). El silencio, en este caso, es también una señal, un lenguaje que traduce opresión y miedo. El director recrea la narrativa con recursos visuales y sonoros, operando una nueva lectura que, aunque distinta de la obra original, se mantiene fiel a la esencia emocional y política de la historia.

Según Pollak (1989), la memoria colectiva está atravesada por disputas y tensiones, ya que siempre hay una negociación entre lo que se recuerda y lo que se silencia. Esta tensión también se manifiesta en la adaptación, que elige qué mostrar y cómo representar.



Por tanto, *La casa de los conejos* se muestra como una traducción de la traducción: la película traduce la narrativa de Alcoba, que a su vez traduce el periodo histórico, basándose en sus idiosincrasias y en los recuerdos de su infancia.

Para mí era extremadamente importante que la película fuera una visión femenina y no una exposición de los trágicos acontecimientos de la última dictadura. La elección era no entrar en ningún discurso militante ni mostrar mucho de lo que ocurría fuera. La chica vive en esa casa y la historia se cuenta desde dentro de la casa y desde dentro de esa chica. Sus silencios contribuyen a esta mirada. La decisión no fue sobreexplicar las pruebas, ni ignorar las conversaciones explicativas. Todo lo que se cuenta se basa en lo que la chica entiende o interpreta. Por eso es una película entrecortada y fragmentaria, con una cámara descuidada y muchos silencios, cortes no dichos.<sup>4</sup> (Selinger, 2003, p.12)

Como se señala en la película, la censura dictatorial reprimió a periodistas, editores, cineastas, dramaturgos, políticos, estudiantes; cualquiera que se pronunciara cuestionando el sistema era tratado como enemigo del mismo. La película *La Noche de Los Lápises*, por ejemplo, revela cómo se trató a los estudiantes de secundaria por cuestionar los precios de las entradas colectivas y por luchar por el pase gratis estudiantil: tortura, muerte y desaparición. El miedo y el silenciamiento eran una forma estratégica de represión para mantenerse en el poder y liderarlo durante años. La tesis *Cine y censura en las dictaduras militares brasileñas y argentinas* (2019), que recibió una mención honorífica en el Premio Capes, escrita por la profesora Ana Marília Carneiro, describe en detalle el proceso **de institucionalización de la censura cinematográfica en Argentina, centrándose en el periodo de la última dictadura militar (1976-1983), pero contextualizándolo desde los años 60**. La película de Selinger, **Aunque realizado tras la dictadura, retoma temáticamente este periodo de agitación política, denunciando, a través del comportamiento de personajes militantes, toda la estructura emprendida para reprimir actividades intelectuales, artísticas, ideológicas y de contestación; Sin embargo, como mencionó el director, no hay intencionalidad de folletos. Cada narrativa está dispuesta a centrar las acciones, interpretaciones y expresiones del niño dentro de ese contexto de censura y persecución. Cabe mencionar que la casa era un lugar**

<sup>4</sup> "Para mí era extremadamente importante que la película fuera la imagen de un niño y no una exhibición de los trágicos acontecimientos de la última dictadura. Las elecciones no pretendían entrar en ningún discurso militante ni mostrar demasiado de lo ocurrido. La niña vive en esa casa y la historia se narra desde dentro de la casa y desde dentro del interior de esa nena. Sus silencios contribuyen a esta mirada. La decisión fue no sobreexplicar evidencias, pasar por alto conversaciones explicativas. Todo lo que se cuenta es desde lo que la nena entiende o interpreta. Así que es una película rota, fragmentaria, con una cámara que no es fácil y muy silenciosa, cosas no dichas, recortes".

<https://www.pagina12.com.ar/375557-valeria-selinger-para-mi-era-esencial-que-la-pelicula-fuera->



**donde se producía un periódico clandestino que se distribuía al amanecer envuelto en papel de regalo, todo para eludir las agencias de censura.**

La tesis mencionada cita al **Ente de Calificación Cinematográfica (E.C.C)** como el órgano central de este sistema de censura. **Creada en 1968**, durante el gobierno de Juan Carlos Onganía y apoyada por la Ley N° 18.019/1969, conocida como la "ley de censura", dotó al Ente de mecanismos represivos sin precedentes que limitaban el acceso público e impedían a los artistas expresarse.

(..) El Ente de Calificación ejerció una censura cinematográfica de carácter moral y político, prohibiendo más de 700 películas durante su existencia. El Ente tenía como atribuciones exclusivas la lectura previa de los guiones, el control de los repartos programados para producción, la prohibición de las películas y la posibilidad de hacer cortes "purificadores" en las películas. Antes de la creación del Ente de Calificación Cinematográfica en 1968, el Consejo Honorario de Calificación Cinematográfica – CHCC, el organismo responsable de la censura cinematográfica, podía exigir recortes sin sentencia judicial previa, exigir la incautación preventiva de películas, imponer multas a los exhibidores de películas sin clasificación, pero es importante recalcar que no tenía competencia para prohibirlas. (Carneiro, 2019, p. 29.)

El Ente de Calificación Cinematográfica estaba compuesto por representantes de ministerios y entidades civiles de perfil ultraconservador, como las ligas católicas, que reforzaban una política de censura basada en valores morales y políticos. Como observa Carneiro (2019), el alcance de la represión cultural incluía persecuciones, exilios y desapariciones de cineastas y artistas, entre los que destaca Raymundo Gleyzer.

Durante el breve periodo de apertura política entre 1973 y 1976, bajo el gobierno de Héctor Cámpora, hubo una relajación temporal de la censura, especialmente durante la administración de Octavio Getino al frente de Ente. Sin embargo, esta entonación se revirtió rápidamente tras el golpe de Estado de 1976, cuando se restableció una política de severa represión cultural.

En este contexto, la propia narrativa de *La Casa de los Conejos* tematiza la intensificación de la censura, las publicaciones prohibidas por el régimen, la experiencia de la clandestinidad y la lucha contra la represión, así como la preservación de la memoria de espacios de resistencia, como la casa Mariani-Teruggi y la imprenta Evita Montonera. Es una obra cinematográfica que nunca podría haberse proyectado en los teatros argentinos durante el periodo dictatorial, ya que la censura no se limitaba a la simple supresión de contenidos considerados subversivos, sino que formaba parte de un amplio proyecto de "limpieza moral", destinado a prevenir cualquier narrativa capaz de evidenciar violencia estatal, lucha armada o contradicciones sociales. Había una vigilancia permanente sobre las representaciones de la memoria y la historia reciente, de modo que las producciones que



abordaban la militancia política, la represión o las desapariciones eran sistemáticamente vetadas o sometidas a alteraciones, y los responsables castigados con prisión, tortura y/o muertes.

La película de Valeria Selinger, estrenada solo en 2021, confirma la dinámica de censura descrita por Carneiro, ya que no solo revela los mecanismos de represión, sino que también promueve la conciencia del espectador a través del sufrimiento de las víctimas, enfocada desde la perspectiva infantil en las pantallas a través de su mirada melancólica y su escasa sonrisa. La obra recupera una narrativa que, en el contexto de la censura, se clasificaría como "subversiva", "antipatriótica" o "contraria a la moral y las buenas costumbres", según los criterios de la ECC. Al dar voz a un niño obligado a ser silenciado y que vive bajo el terror del régimen, *La Casa de los Conejos* reconstruye uno de los episodios más emblemáticos de represión en La Plata, configurándose como una forma de resistencia cultural y memorial que solo pudo surgir décadas después del desmantelamiento del aparato censor.

Para reflexionar sobre este periodo histórico, que constituye el trasfondo tanto de la obra literaria como de la adaptación cinematográfica, la revista L'Atalante reunió en junio de 2024 a la escritora Laura Alcoba y a la cineasta Valeria Selinger para debatir aspectos relacionados con el régimen dictatorial, las construcciones narrativas, la elección de la protagonista-actriz y, sobre todo, hasta los procedimientos de relectura movilizados por Selinger en el proceso de trasladar la obra de Alcoba al cine. Al preguntarle sobre la traducción cinematográfica de las sensaciones de silencio y miedo presentes en el libro, la cineasta recordó su propia experiencia infantil durante el golpe de Estado, mostrando cómo esta experiencia contribuyó a la elaboración de su enfoque narrativo. La presencia de un personaje cuya expresión melancólica se revela introspectiva y muda también resultó fundamental para la dirección estética de la película. Sin embargo, Selinger señala que la música compuesta por Daniel Teruggi (hermano de la militante Diana Teruggi, asesinada en el ataque a la casa que funcionaba como aparato de resistencia) constituye el recurso central para expresar lo que la protagonista no verbaliza, actuando así como mediador de las emociones y sentimientos de la pequeña Laura en medio del silencio impuesto por la represión.

En el libro hay una palabra junto a la otra y lo que se cuenta es precisamente silencio. Eso fue lo que me causó ruido, lo que me atrajo de esta historia, aunque vivía lejos (...) Porque mi Argentina, la Argentina que conozco, es la de aquella época. (...) La construcción de la película como una película de época fue fácil para mí porque era lo que conocía. Si fuera de otra generación, quizá la historia sería diferente.



En cuanto al silencio, la música tiene una función importante. Parece un poco, como se dice en francés, como 'la guinda del pastel', porque Laura me presentó a Daniel Teruggi — el hermano de Diana Teruggi — que quería hacer la banda sonora gratis. (...) No es solo música decir lo que la chica no dice, sino que también se expresa el silencio, como mencioné antes, en todo lo que se comunica a través de los ojos de la chica. Y precisamente, si la mirada de la niña no se basara en el silencio y la necesidad de guardar silencio, seguro que la madre estaría explicando: 'mira, aquí vamos a hacer esto por aquello'. Siempre habría explicaciones, veríamos escenas con más información. Pero no es así, precisamente para agravar el silencio del niño. (SELINGER, pp.137-138, 2024).<sup>5</sup>

En esa misma entrevista, cuando se le preguntó sobre la existencia en la imagen cinematográfica de elementos capaces de expandirse, retroalimentar u ofrecer otras perspectivas o significados a esa imagen-memoria presentada en el libro, Alcoba cita una parte de la película de Selinger que para ella aportó más dramatismo a la escena:

Creo que hay varios elementos en la película de Valeria que, sin traicionar el libro, provienen exclusivamente de la expresión cinematográfica. De hecho, alrededor de la escena de la partida de la madre, cuando uno siente que se va, hay una serie de elementos que no están exactamente en el libro, pero que aportan algo y que dan un significado casi más dramático o, en cualquier caso, más encarnado al principio. (ALCOBA, p. 133 2024)<sup>6</sup>

A diferencia de la película que está creada para proyecciones en cuartos oscuros y necesita un aparato tecnológico para su ejecución, además de estar dirigida a un público específico, el texto literario mantiene una relación solitaria con su público lector, teniendo como materia prima el lenguaje, y no la imagen, que es creado por cada lector en su proceso de lectura y resignificación; además, vale la pena enfatizar la operatividad del libro, que no necesita energía ni un entorno específico para ser leído, mientras que el cine, además de lo

<sup>5</sup> "En el libro hay una palabra al otro lado y lo que se cuenta, es precisamente este silencio. Eso es lo que a mí me hizo noise, lo que me gustó, lo que me atrajo de esta historia y de la historia que se cuenta, al vivir (...) Porque, mi Argentina, la Argentina que yo conozco, es la de esa época. (...) La construcción al nivel del cine de época fue fácil para mí, entonces, porque es lo que conozco. Si yo hubiera sido de otra edad, por ahí hubiera sido otra historia.

Respecto del silencio, una función-te importan-te 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. No solamente es música para decir lo que la nena dice, también, en cierto modo, el silencio está expoado, como dije antes, en todo lo que nos explica y se habla desde la mirada de la niña. Y, precisamente, si la visión del niño no escapara al silencio y a la necesidad de silencio, seguramente la madre estaría explicando: «mira, acámos a hacer esto, porque tal cosa». Habrá todo el tiempo explicaciones, se verían escenas de cosas que pasan. Pero no es solo así, precisamente para agravar este silencio del niño." (L'Atalante, nº 39, pp. 131-141, Valencia, España: Ed. Associació Cinefòrum L'Atalante e El camarote de Père Jules. enero de 2024).

<sup>6</sup> "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 cualquier caso, más encarnado a la partida." (ibid, p.133)



ya mencionado, "no puede existir sin el mínimo de público inmediato" (BAZIN, 1999, p. 100).

Sobre estas diferencias y reforzando la libertad creativa descrita por Alcoba en la cita anterior, el cineasta Selinger comenta:

Para mí, un libro son cartas en una hoja, donde, en realidad, no hay imagen. Las imágenes son una invención del lector, son proyecciones en su mente. Por otro lado, en una película, las imágenes se proyectan en la pantalla. Por tanto, existe una especie de "juego de espejos" entre el material narrativo que es el libro y el material narrativo que se convierte en la película. En este caso, ambos cuentan la misma historia, pero con elementos diferentes: uno con imágenes y sonidos, el otro con letras y todo lo que implican. Creo que, posiblemente en esta escena en particular, cuando la madre anuncia que se va, aparece mi propio punto de quiebre como lector del libro —y lo que más me conecta con mi propia historia— debido a 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 mi yo adolescente, con la chica Laura. Lo que más quería preservar de ese momento era la intimidad entre madre e hija. Quería valorar, en este encuadre —realizado con cámara fija, solo en ese espacio con dos camas y poca luz, porque es de noche— el movimiento de los personajes al comunicar lo que dicen y lo que no dicen. La chica, precisamente en esta escena, habla mucho con su silencio y con su mirada, con este tipo de rechazo a lo que su madre le dice. Al mismo tiempo, es el momento en que, para mí, la niña necesariamente crece, cuando deja de ser una niña, porque necesita vivir una historia diferente. (SELINGER, p. 133, 2024,) <sup>7</sup>

Una de las diferencias que señala Valeria Selinger respecto a la posición temporal de la protagonista que sostiene el discurso es que en la película, a diferencia del libro, la narrativa no comienza con una mujer adulta recordando una historia vivida de niña, sino con una niña que está presente, es decir, la narrativa se desarrolla con el personaje Laura reaccionando en persona, no son recuerdos, sino un recorte del pasado dramatizado en el presente, aunque refiriéndose a ese mismo pasado, es decir, Laura es un personaje vivo frente a hechos que pertenecen al pasado.

<sup>7</sup> "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 película, las imágenes están proyectadas en la pantalla. Así, existe una especie de «juego del espectáculo» entre el material narrativo, que es un libro, y el material narrativo que llega a ser la película. En este caso tenemos la misma historia, pero con elementos diferentes: uno con imágenes y sonidos, otro 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, precisamente 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". (ibid, p.133)

## Figura 1

*Escena de la película "La Casa de Los Conejos" representada en la cita 8 de Selinger (01:17:33)<sup>8</sup>*



De hecho, la película no parte de la memoria infantil. Cuando escribes, incluso una sinopsis, siempre escribes en presente porque la película se desarrolla en el presente de la proyección. La película narra desde el punto de vista de la chica, pero no es su memoria, porque lo que vive la niña en ese momento es su presente.

Personalmente, no me gustan las voces en off en el cine. Es algo que me causa cierta incomodidad, salvo cuando se utilizan, como en las películas de Marguerite Duras, con un propósito estético o artístico muy específico. La primera idea —que no fue mía, sino el primer equipo que tuve— fue usar una voz en off para narrar la película: evidentemente, descarté esa propuesta. Entiendo por qué existen estas voces adultas, por qué están en los libros. Y es muy bonito, de hecho, que el libro comience con "Hola, Diana, te voy a escribir una carta". Me parece muy intenso, pero en la película no me pareció que tuviera sentido, porque vemos a Diana viva. Esta es precisamente la diferencia entre la imagen mental que el lector construye a partir de un libro y la imagen y el sonido que existen cuando vemos una película como espectadores. (SELINGER, 2024, p. 134)<sup>9</sup>

<sup>8</sup> LA CASA DE LOS CONEJOS. Dirigida por: Valeria Selinger. Argentina: Sème Plànete; Film Buró; Mirafilm, 2020. Película (largometraje), drama, sonido, color, 94 min.

<sup>9</sup> En realidad, la película no toma la memoria del niño. 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 perspectiva del niño, pero no es tu memoria, porque lo que está viviendo al niño en este momento es tu presente. A mí no me particularmente gustan las voces en off en cine. Es algo que provoca un gran rechazo, salvo cuando se utilizan, como en las películas de Marguerite Duras, con un propósito estético o artístico particular. La primera idea, no mía, sino que me brindó el primer equipo que tuve, era una voz en off que le decía a la película: evidentemente, había sido descartada. 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 abrir el libro con «hola, Diana, voy a escribirte una carta». Me parece muy intenso, pero en la película no me parece que tuviera un motivo para serlo, porque vemos a Diana viva. Es, precisamente, la diferencia entre la imagen mental que se crea del lector de un libro y la imagen y el sonido que existen cuando una película está dirigida a otra película, como espectador." (ibid, p.134)



Aunque la construcción de la escritura de Selinger surgió del libro de Alcoba, se pueden observar algunas diferencias respecto a la propuesta de la estructura discursiva. La narrativa fílmica utiliza expresiones y la interpretación de los actores para expresar en gestos lo que no se dirá con palabras; la banda sonora también será un elemento del discurso a través de sus letras disonantes para romper el silencio y ratificar la desarmonía presente en ese momento, además de la temporalidad en la que se narra la historia de Laura y la inclusión de escenas que no existen en el libro, como ya se mencionó La propia Alcoba.

Por lo tanto, la diferencia entre ambos medios no se limita solo al lenguaje escrito y visual, sino también a lo que es específico de cada uno de ellos. Si el cine, con todo su aparato, puede tener dificultades para ejecutar expresiones y métodos que promueve la literatura, también ocurre lo contrario, y esto no es un factor limitante, sino un agente responsable de la creatividad y de la apertura de posibilidades estilísticas, discursivas y narrativas, como la inclusión de fragmentos del documental *Resist* de 1978, de Jorge Cedrón, como aclara la directora Valeria Selinger:

Fue difícil, ante todo, encontrar imágenes documentales de aquella época. Esta película fue la única que encontré que realmente me gustó. Es una película firmada con seudónimo, porque el director que la firma en realidad no existía. El verdadero culpable fue una persona desaparecida, y realizó la película con imágenes de archivo. En otras palabras, las imágenes que uso son de la película de Jorge Cedrón, pero en realidad no eran de él. Él las encontró y los derechos me los cedieron su hija y su sobrino, que nos vendieron los fragmentos y nos dijeron que el propio autor no sabía de dónde venían esas imágenes, porque era una época muy caótica. Además, las leyes sobre el sector audiovisual no eran como son hoy. La gente filmaba como podía, con lo que podía, y ese material pasaba de mano en mano. No sé cómo llegó este material a Cedrón. (SELINGER, 2024, p.136)

Además, según el cineasta, la decisión de colocar estas imágenes fue precisamente para mostrar la idea opuesta a la del documental, porque, según Selinger, el género documental tiene una propuesta didáctica para explicar lo que ocurre y esto podría desviar a su enfoque principal, que es resaltar la mirada del niño.

No quería, de ninguna manera, que la película pareciera un documental, tener que explicar: "esto está pasando aquí", "esta es la situación", "esto es el presidente". ¿Hay alguna explicación? Sí, con los carteles, al final. Pero, bueno, al final el espectador ya ha visto la película y, si quiere, la lee; si no quiere, no lo lee. Explicarlo todo sería apartarse de la mirada de la chica. Quería mostrar, como explicación, solo lo que la chica capturó. Pensé que sería interesante mostrar, como antítesis, en la introducción, un poco de la imagen de lo que la chica no vio. Estas imágenes están ahí, en los créditos iniciales, además de la narración al principio de la película. De hecho, el fotograma (el formato de imagen) también es más pequeño, cuatro tercios. Luego, precisamente, lo fusionamos con una imagen tomada por nosotros, de la madre y la



niña corriendo, y la pantalla se abre hasta alcanzar el formato de alcance, el formato final de la película. (SELINGER, p. 136, 2024)

Algunos cineastas utilizan la técnica de insertar escenas reales en películas de ficción; este recurso se conoce como *metraje encontrado* o pseudo-documental, considerándose una estrategia estilística que busca aumentar la inmersión y el realismo de la narrativa. El propósito de esta técnica puede variar e incluye crear un sentido de urgencia, misterio o aportar más autenticidad a la historia. En el caso de la película, objeto de análisis de este artículo, esta supuesta búsqueda de autenticidad constituiría un contrapunto en relación con el giro subjetivo analizado por SARLO, ya que la subjetividad se centra en capturar el discurso promovido por la experiencia personal, alejándose de los formatos documentales y descriptivos discursivos, requisitos constitutivos de la historia académica. *Por tanto, el metraje encontrado* permite una mayor aproximación entre lo ficticio y lo real y redimensiona la película de Selinger a un lugar intermedio, abriendo la posibilidad de promocionarse para validarse a través de la historia oficial como un posible documento de memoria. Independientemente de la intencionalidad del autor-director, convertirse en un archivo documental de memoria sería inevitable, como aclara el cineasta:

El cine tiene esta cualidad. Incluso en una comedia burlesca —quiero decir, cualquier tipo de género, si aceptamos que existen géneros— el cine tiene una función documental. Hay algo llamado vestuario, escenografía, que relaciona una época y una forma de filmar que también se relaciona con un estilo o una época. Siempre hay algo documental en todo lo que se graba. Una telenovela latinoamericana también es documental, porque muestra cómo es la idiosincrasia de una sociedad en un momento dado, en un lugar y tiempo determinados. En esta historia en particular, está claro que el peso de lo que se llama "memoria" era importante. Por un lado, estaba la historia que cuenta el libro. Desde mi punto de vista, el libro es precioso, la escritura de Laura es muy hermosa, la historia me commueve profundamente, me gusta mucho. Por otro lado, estaba el peso del trabajo de memoria en el sentido del compromiso social, en el sentido histórico. Porque es un periodo muy específico, un tiempo con grandes controversias dentro de la realidad argentina.

(SELINGER, 2024, p. 138)

El arte cinematográfico, por tanto, independientemente del género, tendrá constitutivamente una dimensión documental, ya que registra elementos diversos para la constitución y realismo de la obra fílmica, como vestuarios, escenografía, comportamientos, vocabularios, que revelan aspectos culturales e históricos de una época determinada. Las obras de ficción, como las telenovelas, capturan aspectos culturales de una sociedad en una dimensión espacial y temporal. En concreto, en lo que respecta a la historia adaptada *La casa de los conejos*, se percibe que, además de la fuerza estética y emocional de la escritura



de Alcoba, destaca el compromiso con la memoria histórica y social, ya que la narrativa se inserta en un periodo controvertido de la historia argentina.

## 2 CONSIDERACIONES FINALES: LA TRADUCCIÓN COMO FORMA DE RESISTENCIA Y REEXISTENCIA

La paronía aplicada en el subtítulo destaca la aplicabilidad de la traducción en el contexto sociocultural de la sociedad. Resistir es sobrevivir ante un sistema que implica distorsiones, intentos de borrado, represión, entre otros desafíos que intentan reprimir otros discursos que se oponen o simplemente aportan una reflexión sobre el discurso hegemónico, elitista o político. La resistencia radica en el acto de promover la traducción como uno de los brazos que sostienen la multiplicidad de voces en tiempos contemporáneos. El otro brazo está en la propuesta del neologismo "reexistencia" que presume existir de nuevo y ¿qué es recordar si no volver a existir a través de los recuerdos? Para el arqueólogo e investigador Ulpiano Bezerra de Meneses (1992), la memoria es fundamental para la cohesión social, ya que aunque se refiere al pasado se (re)construye en el presente, es decir, para la existencia del pasado, lo nuevo tendrá que retroalimentarlo con la acción de recordarlo en el presente de tal manera que la colectividad se reconozca dentro de esta reformulación, en otras palabras, sería una especie de "repetición con variación", como ya se mencionó en las teorías descritas por HUTCHEON al principio del capítulo.

La memoria de los grupos y colectividades se organiza, reorganiza, adquiere estructura y se reconstruye en un proceso constante de características adaptativas. El primero es un sistema organizado de recuerdos cuyo apoyo son grupos sociales situados espacial y temporalmente. Esta memoria asegura la cohesión y solidaridad del grupo y cobra relevancia en tiempos de crisis y presión. (Meneses, 1992, p.15)

La memoria social, como construcción colectiva, se constituye a partir de la multiplicidad de voces y la valoración de las subjetividades que emanen en el proceso, componiendo un tejido social heterogéneo y dinámico, descrito metafóricamente por Stuart Hall como un "patchwork quilt", en el que se articulan fragmentos diversos sin homogeneizarse entre sí. En este contexto, la literatura y el cine se consolidan como territorios privilegiados para la reconfiguración del pasado y para la manifestación de estas voces colectivas e individuales, funcionando como instancias de elaboración simbólica de esta memoria. La traducción intersemiótica, a su vez, va más allá del estatus de mero recurso estilístico y se afirma como una práctica de reexistencia, ya que permite la reelaboración de estos discursos, promoviendo su resignificación, expansión y circulación, al tiempo que



contribuye a la visibilidad y permanencia de estas narrativas en el ámbito cultural, así como a su contribución a los estudios de la memoria.

En su conferencia *Las paradojas de la memoria* (2007), el historiador Ulpiano Bezerra de Meneses menciona en la tercera paradoja la relación entre la memoria individual y la memoria social, aunque afirma que la primera es inaccesible a menos que se socialice y solo cuando esto ocurre puede aparecer. Esta observación es pertinente en la medida en que se entiende que las obras citadas, tanto literarias como cinematográficas, parten de un lugar ya constituido como socialmente integrado con el conocimiento del dominio público y la externalización de estas experiencias individuales mediante la publicación, difusión y consumo es lo que las hará accesibles e integradas con este conocimiento. Ejemplifica esta relación entre el individuo y el colectivo citando el *recuerdo* de la Torre Eiffel conservado como recuerdo de un viaje realizado y que representa la materialización de ese viaje. La paradoja estará en la pregunta planteada y respondida por el propio autor: ¿Cómo puede algo que ya se fabricó en serie antes de que ocurriera el viaje del individuo, antes de su propia experiencia de viaje, convertirse en un símbolo de memoria y afectividad? Y la respuesta estaría en entender que la experiencia individual, incluso frente a una mercancía fabricada bajo la alienación del sujeto y creada para fines colectivos, representa una experiencia particular nueva para quienes la compraron.

La memoria, en este caso, requiere narración para funcionar. Por tanto, el recuerdo depende del idioma. Por lo tanto, el recuerdo de la Torre Eiffel es justo la referencia que necesito para narrar mi experiencia individual. (Meneses, 2007, p.27).

Volviendo a la analogía del recuerdo, se entiende por tanto que este objeto que ya existe antes de la experiencia turística y que proporciona insumos simbólicos para que los visitantes construyan sus narrativas sobre el viaje, abarca la atmósfera material para las narrativas de los viajeros, por lo que la historia oficial también precede a las voces individuales y les aporta materialidad al servir como punto de partida, ya que fue producida y legitimada por investigadores de historiografía y forma parte del conocimiento colectivo. De este modo, constituye un repertorio preexistente que guía y hace posibles elaboraciones narrativas personales.

Partiendo de este marco de referencia, los narradores movilizan lenguajes y referencias que les permiten transformar experiencias singulares en informes integrados en el campo público: no son, por tanto, meras confesiones privadas, sino afirmaciones insertadas en un tejido discursivo ya configurado. Esta articulación resulta no solo en la visibilidad de temas que la versión oficial omitió, sino también en la reactivación del rechazo



de prácticas arbitrarias de poder y la afirmación de la lucha por la justicia y la preservación de la memoria, porque aunque en Argentina no hubo amnistía para crímenes de lesa humanidad, a diferencia de Brasil, y aunque lo hubiera, no implicaría olvido y mucho menos debería concebirse como perdón, aunque subliminalmente hay esta inferencia. Sobre esta relación entre los posibles abusos de la memoria generados por las estrategias institucionales y los que llevaron al olvido inducido, Ricoeur advierte:

¿Tienen los abusos de la memoria colocados bajo el signo de la memoria obligada y ordenada su paralelismo y complementan los abusos del olvido? Sí, bajo formas institucionales de olvido cuyo límite con la amnesia es fácil de cruzar: se trata principalmente de amnistía y, más marginalmente, del derecho de gracia, también llamado gracia de amnistía. La frontera entre el olvido y el indulto se cruza de forma insidiosa en la medida en que estas dos disposiciones tratan sobre procesos judiciales y la imposición de castigos; ahora, surge la cuestión del perdón cuando hay acusación, condena y castigo; por otro lado, las leyes que tratan sobre la amnistía lo designan como un tipo de indulto. En este capítulo, me limitaré al aspecto institucional discrecional de las medidas correspondientes y dejaré al Epílogo la cuestión del borrado de la frontera con el indulto inducido por el borrado de la frontera con amnesia. (Ricoeur.2007, p. 459)

De este modo, Paul Ricoeur sostiene que, así como existen abusos de la memoria, cuando se impone una memoria oficial, selectiva o orientada ideológicamente, también existen abusos del olvido, expresados en mecanismos legales que producen un borrado deliberado del pasado. En este contexto, la amnistía aparece como la principal de estas formas institucionales de olvido, funcionando como un dispositivo que interrumpe legalmente los juicios y suspende castigos en nombre de la pacificación social; sin embargo, al hacerlo, se acerca peligrosamente a la amnesia histórica, es decir, a la supresión colectiva de la realidad del conflicto y la violencia cometida.

El filósofo señala que la amnistía opera en una zona ambigua en la que se confunde con la noción de perdón. La frontera entre ambos se cruza "insidiosamente" porque tanto el indulto como la amnistía tratan sobre procesos judiciales y la cuestión del castigo. Sin embargo, el filósofo subraya una diferencia ética fundamental: el perdón presupone el reconocimiento de la culpa, la existencia de una acusación de acto, el juicio y la responsabilidad moral, por esta razón se sitúa en el plano de la relación ética entre sujetos. La amnistía legal, por otro lado, suprime la posibilidad misma de tales procedimientos, anulando la imputación de delitos sin reconocimiento público de los actos cometidos y la posible pena judicial. Cuando la legislación califica la amnistía como una forma de perdón, oculta esta distinción esencial, sustituyendo un gesto ético genuino de reconciliación por un acto político de olvido impuesto, que borra legalmente la culpa sin confrontarla



históricamente, y por tanto es apropiada una reflexión ética más profunda sobre el perdón auténtico y la eliminación de la frontera entre perdón y amnesia. Bajo el discurso de pacificación y perdón, se producen condiciones que impiden la confrontación pública con la violencia del pasado, favoreciendo procesos de amnesia colectiva y bloqueando la elaboración ética e histórica necesaria para una memoria verdaderamente compartida. Por tanto, la memoria revivida a través de la autoficción actúa como una forma de resistencia ante numerosos intentos de borrar la memoria mediante el adoctrinamiento o actos políticos, como la amnistía.

Como observa Ricoeur (2007), el proceso de reapropiación de la historia por la memoria es también una forma de resistencia al olvido. Recordar es, por tanto, un acto político y existencial. La narrativa de Alcoba es un esfuerzo por no olvidar y, aún más, por dar un lugar simbólico a los muertos y silenciados, y por tranquilizarse ante los imperativos del subconsciente que conforman su historia. Su escritura es un intento de reparar la identidad herida, como sugiere Beatriz Sarlo, mientras construye al mismo tiempo un nuevo espacio de pertenencia y reflexión junto a la historia académica que, según la autora, no puede ser ignorado. Esta tendencia reciente también se convierte en una vía legítima de acceso a la historia, ya que la subjetividad, lejos de invalidar la narrativa, se convierte en su fuerza motriz, permitiendo la aparición de nuevas tramas literarias y cinematográficas.

Por tanto, se puede concluir que tanto el libro como la película no solo narran una experiencia, sino que operan una reelaboración de la memoria de un trauma colectivo impulsado por la Dictadura argentina a través de perspectivas individuales que articulan veracidad subjetiva, densidad afectiva y alcance histórico. Estas obras constituyen simultáneamente dispositivos críticos que subvienten el discurso de la amnistía, exponiendo su función eufemística de mitigar la percepción pública de las violaciones perpetradas durante el Régimen Dictatorial Militar. Cuando la narración se convierte en "un gesto de cuidado y, quizás, de supervivencia", es evidente que la traducción de la memoria adquiere un carácter político y subjetivo: un mecanismo para la elaboración del trauma, para la configuración de lo que antes permanecía fragmentado e informado en el subconsciente. La autoficción y el cine establecen puentes entre temporalidades, registros y sensibilidades, permitiendo que el pasado se reinscriba y sea habitable en el presente, aunque transformado y apto para nuevas transformaciones, comenzando por la necesaria rendición de cuentas y castigo de los agentes implicados en los crímenes cometidos durante estos regímenes de excepción.



## REFERENCIAS

- Alcoba, L. (2008). *La casa de los conejos*. Edhasa.
- Carneiro, A. M. M. (2019). Cinema e censura nas ditaduras militares brasileira e argentina (Tese de doutorado). Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, MG, Brasil. <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/30037>
- 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. <https://www.revistaatalante.com/index.php/atalante/article/view/1280>
- Deleuze, G. (2009). Lógica do sentido. Perspectiva. (Trabalho original publicado em 1969)
- Hall, S. (2006). A identidade cultural na pós-modernidade. DP&A.
- Heller, B., Vecchi, C. G., & de Mello, L. G. M. M. (2019). Entre o discurso e o vivido: La casa de los conejos, de Laura Alcoba. *Revista FAMECOS*, 26(2), Article e31512. <https://doi.org/10.15448/1980-3729.2019.2.31512>
- Hutcheon, L. (2011). Uma teoria da adaptação (A. Cechinel, Trad.). Ed. da UFSC.
- Jakobson, R. (2007). Linguística e comunicação. Cultrix.
- Lorenz, F. (n.d.). A história recente na Argentina: Repensando a história crua. In H. Ramírez & M. Franco (Eds.), *Ditaduras no Cone Sul da América Latina*. Civilização Brasileira.
- McSherry, J. P. (2005). Predatory states: Operation Condor and covert war in Latin America. Rowman & Littlefield.
- Meneses, U. T. B. de. (1992). A história, cativa da memória? Para um mapeamento da memória no campo das ciências sociais. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, (34), 9–23.
- Meneses, U. T. B. de. (2007). Os paradoxos da memória. In *Memória e cultura: A importância da memória na formação cultural humana*. Edições SESC SP.
- Oliveira, M. P. (2004). Olhares roubados. Quarteto.
- Peirce, C. S. (1995). Semiótica (2<sup>a</sup> ed.). Perspectiva.
- Plaza, J. (2003). Tradução intersemiótica. Perspectiva.
- Pollak, M. (1992). Memória e identidade social. *Estudos Históricos*, 5(10), 200–212.
- Ramírez, H., & Franco, M. (Eds.). (n.d.). *Ditaduras no Cone Sul da América Latina*. Civilização Brasileira. (Edição Kindle)
- Riehn, A. (2021, outubro 19). Valeria Selinger: "Para mí era esencial que la película fuera una mirada de niña". Página12. <https://www.pagina12.com.ar/375557-valeria-selinger-para-mi-era-esencial-que-la-pelicula-fuera->
- Ricoeur, P. (2007). A memória, a história, o esquecimento (A. François et al., Trads.). Editora da Unicamp.
- Said, E. W. (2011). Cultura e imperialismo. Companhia das Letras.
- Santos, G. H. F. dos. (2022). Atos Institucionais e ensino de História da Ditadura Militar no Brasil (Dissertação de mestrado). Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, RN, Brasil.



- Sarlo, B. (2007). *Tempo passado: Cultura da memória e guinada subjetiva* (R. Freire d'Aguiar, Trad.). Companhia das Letras; UFMG.
- Selinger, V. (Diretora). (2020). *La casa de los conejos* [Filme]. Sème Plànete; Film Buró; Mirafilm.
- Silva, V. M. (2001). A construção da política popular no regime militar: Concepções, diretrizes e programas (1974-1978) (Tese de doutorado). Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil.
- Stam, R. (2006). Teoria e prática da adaptação: Da fidelidade à intertextualidade. *Ilha do Desterro*, (51), 19–53. <https://doi.org/10.5007/2175-8026.2006n51p19>
- Viana, G. A. (2013). Camponeses mortos e desaparecidos: Excluídos da justiça de transição. Secretaria de Direitos Humanos da Presidência da República.
- Vidigal, L. E. (n.d.). Perspectivas de curto e de longo prazo. *Revista Brasileira de Política Internacional*, 24(93–96), 96–100.