

Imagen, memoria y desaparición.

Una reflexión sobre los diversos soportes audiovisuales de la memoria

Claudia Feld*

CONICET/IDES

Buenos Aires, Argentina. 2010

seminariomemoria@yahoo.com.ar

Resumen

El siguiente artículo trata sobre las representaciones audiovisuales y su relación con la memoria del pasado reciente en la Argentina. Éstas son analizadas a partir de diferentes soportes: la fotografía, el cine documental, el cine ficcional y la televisión. Como conclusión plantea, a modo de hipótesis preliminar, la existencia de distintas conexiones entre los mecanismos de la memoria y los cuatro soportes analizados, destacando, por ejemplo, que la TV ofrece mensajes "fijos" y lineales, a diferencia del cine, que permite abrir interrogantes. El texto plantea nuevos horizontes de análisis e interrogantes y recorre las últimas publicaciones sobre el tema.

Palabras Clave: Imagen, memoria, desaparición

Algunas experiencias límite de la historia argentina reciente permiten plantear interrogantes y desarrollar reflexiones en torno a la relación entre medios de comunicación audiovisual y memoria social. Nos referimos, puntualmente, a la desaparición forzada de personas, que se desarrolló como práctica sistemática del terrorismo de Estado, bajo la última dictadura militar argentina, entre 1976 y 1983. Como es sabido, a diferencia de otros genocidios perpetrados en diferentes lugares y momentos históricos –nos referimos fundamentalmente a la Shoah–, en la Argentina no se han encontrado imágenes documentales que den cuenta de las condiciones de cautiverio ni de los asesinatos clandestinos. Tal como afirma Victoria Langland: “quedan fotos de lo que hubo antes, pero no se pudo fotografiar una desaparición en sí. No hay fotos de los vuelos de la muerte. No hay fotos del acto de tortura (...) En general podemos decir que no existe una fotografía que resuma, o pueda representar, la atrocidad masiva del terrorismo de Estado en el Cono Sur” (2003: 88).

Las fotos que Víctor Basterra, sobreviviente de la ESMA, logró escabullir entre sus ropas y que han servido como prueba judicial en el juicio a los ex comandantes de 1985 son una excepción a la regla. Y aun así, no documentan las atrocidades cometidas en ese centro clandestino de detención: “El corpus de fotos está compuesto en su mayoría por retratos de represores y de detenidos” (Raggio, 2009: 47). Son fotos que se han tomado para fabricar falsos documentos de identidad, y por esa razón intentan esconder las huellas del cautiverio clandestino y de la tortura: cada persona aparece sola, mirando al frente, con un fondo liso y sin marcas visibles de haber sido torturada o haber sufrido algún tipo de maltrato (1).

A pesar de este vacío, de esta ausencia de documentos visuales, las imágenes han sido centrales para representar y mostrar este crimen, tanto durante la dictadura como posteriormente. La

desaparición, acto por definición de sustracción de la imagen, se ha dado a conocer, en la Argentina y en el mundo, mediante imágenes.

Entre los distintos tipos de imágenes que han hecho “visible” la desaparición, vamos a referirnos a aquellas tomadas por las cámaras. En su carácter de índices, estas imágenes traen al presente las huellas de lo sucedido. Tal como afirmó Roland Barthes, en relación con la imagen fotográfica, el referente captado por la cámara tiene que haber existido para que la imagen se produzca: “nunca puedo negar en la Fotografía que la *cosa haya estado allí*. Hay una doble posición conjunta: de realidad y de pasado” (Barthes, 1990: 135 y 136). Aunque Philippe Dubois sostiene que “el principio de la huella, por esencial que sea, sólo marca un *momento* del proceso fotográfico” (1986: 49) (2), es este registro de la cámara el que permite construir un reservorio de imágenes del pasado que informan sobre lo que ha sido y colaboran para “traer” al presente lo que ya no es. A la vez, el presente reconfigura y moldea las imágenes del pasado. No sólo en el momento de captar imágenes se realiza un acto de selección y creación. También en la posterioridad de su producción, las imágenes capturadas por la cámara están sujetas a modificaciones, moldeados y transfiguraciones que los grupos e individuos, desde los sucesivos presentes, ejercen en ellas: les dan sentidos, las borran, las reeditan, las configuran, valorizan unas, rechazan otras, de algún modo, las ponen al servicio de sus múltiples maneras de concebir y evocar los acontecimientos pasados.

¿Qué imágenes han servido en la Argentina para hacer visible la desaparición forzada de personas? ¿Quiénes las produjeron? ¿Qué desafíos plantean para la memoria social? Estos son algunos de los interrogantes que quisiéramos desarrollar, a partir de la lectura de dos libros publicados recientemente en la Argentina que abordan estas cuestiones (3). Con el propósito de realizar una breve reflexión sobre las características de cada uno de los soportes audiovisuales estudiados en estos textos, examinaremos por separado cada uno de ellos: fotografía, cine y televisión.

Fotografía y denuncia: desplazar el referente

Las fotos de miles de rostros en blanco y negro, pegadas en pancartas o en banderas, y presentes en marchas y movilizaciones por los derechos humanos conforman una de las imágenes más reconocibles de la desaparición en la Argentina, desde los tiempos de la dictadura. Esas fotos, que originariamente tenían el formato “carnet”, fueron utilizadas por el movimiento de derechos humanos con diferentes objetivos.

Durante los primeros años del régimen, las madres de los desaparecidos llevaron al espacio público esas fotos con el propósito inicial de buscar a sus hijos.

“La foto con el rostro del desaparecido pasó a ser, en esos momentos iniciales, una herramienta de búsqueda, una esperanza frente a la incertidumbre. Muchas madres (...) iban a las Comisarías con la foto de su hijo para ver si alguien lo había visto allí. La foto era una estrategia para individualizar al ser querido de cuyo destino nada se sabía. Como la descripción física que se detallaba en las cartas enviadas a las diversas autoridades nacionales, la foto acompañaba la búsqueda individual de cada familiar con la esperanza de que alguien lo reconociera y pudiera dar algún dato” (Da Silva Catela, 2009: 343).

Más tarde, esas fotos fueron pegadas en pancartas y banderas para denunciar públicamente las desapariciones, al mostrar que esa persona, negada y “desaparecida” por el terrorismo de Estado, tenía un nombre y un rostro: señas básicas de la identidad que las Madres se esforzaban por mostrar (Da Silva Catela, 2009: 346). Posteriormente, las Madres comenzaron a imprimir esas fotos en sus pañuelos blancos y en sus ropas. En esos diversos usos, los retratos fotográficos de los desaparecidos fueron configurando una imagen pública de la desaparición, un soporte de la memoria específico, caracterizado por el hecho de que la víctima había sido fotografiada antes de su desaparición y las fotos habían sido desplazadas de su uso original, ligado a los “momentos de vida” de cada persona:

“Estas pequeñas fotos carnet en blanco y negro no fueron pensadas para ‘hacer historia’. Generalmente pertenecían a los documentos de identidad o carnet de filiación a clubes, bibliotecas, sindicatos, partidos políticos o universidades. De manera minoritaria, en el inicio del uso de las imágenes de los desaparecidos en el espacio público, hubo fotos que retrataban ‘momentos de la vida’ de estos desaparecidos. De esta forma, el origen de esas fotografías no tenía nada que ver con su uso posterior. Realizadas ante la necesidad de ser usadas en los documentos o para retratar momentos felices de la vida en familia, *a posteriori*, con la desaparición, adquirieron un objetivo particular: ser un instrumento de denuncia sobre la ausencia de personas en Argentina” (Da Silva Catela, 2009: 342).

Con el tiempo, esas pancartas se convirtieron en uno de los “íconos emblemáticos” de la desaparición (4). Se trató, sin embargo, de un ícono muy particular ya que, en esas fotos, el referente había sido desplazado. Las fotografías muestran justamente la imposibilidad de “ver” la desaparición: no son las “pruebas” del crimen ni las fotos de las víctimas en tanto tales, sino que representan a aquellas vidas que han sido sesgadas. Muestran, como señala Nelly Richard, “a quienes fueron arrancados de sus transcurso de vida por la brusquedad de una sustracción y un corte que interrumpieron el flujo de su cotidianidad biográfica y descompaginaron la secuencia temporal de su vida vivida” (Richard, 2000: 167).

Mucho se ha escrito acerca del uso de estas fotografías como tentativa de sacar del anonimato a cada desaparecido, de devolverle su identidad y de ser asentadas como “prueba”, ya no de la desaparición de cada persona, sino de su existencia previa (5). Sin embargo, lo que nos interesa subrayar aquí es este sustancial desplazamiento del referente, que impregna toda la producción audiovisual sobre la desaparición de personas y que ha derivado en diversas estrategias estéticas y políticas.

En 1984, la CONADEP publicó en su informe *Nunca Más* 27 fotografías. Ninguna de ellas correspondió a la categoría de retratos de desaparecidos, como los que produjo y llevó al espacio público el movimiento de derechos humanos. Emilio Crenzel explica que:

“...las 27 fotos que incluye el *Nunca Más* fueron tomadas por la propia Comisión a lo largo de su investigación. De este modo, las fotos del *Nunca Más* revelan un primer atributo: son todas, exclusivamente, de factura oficial. Esta decisión revela que la Comisión quería presentar su tarea desde un marco de neutralidad e imparcialidad ante los hechos y las partes involucradas.

Probablemente por ello, las fotos de los desaparecidos que los familiares entregaron a la CONADEP, o las que logró escabullir Bastera de la ESMA y entregó a la Comisión, con los retratos de los secuestrados ya en cautiverio, no fueron integradas al informe” (Crenzel, 2009: 293).

Las fotos publicadas en el Informe muestran, por ejemplo, el modo en que algunos miembros de la Comisión recorrieron, junto con los sobrevivientes, los edificios donde funcionaron centros clandestinos de detención. También documentan otras acciones de investigación de la CONADEP. Crenzel informa que “la CONADEP tomó 2.020 fotografías durante estas inspecciones”. Enrique Shore, el fotógrafo de la CONADEP, preseleccionó 96 de esas fotografías y “la CONADEP seleccionó 24 de estas 96 fotos, agregó otras tres, y las incluyó en el informe *Nunca Más*” (2009: 291-293). De esta manera, se publicaron fotos de lugares vacíos, o de frentes de edificios, o de ruinas de lo que fueron los centros clandestinos de detención. Ante un crimen secreto y oculto, las fotos funcionaron como evidencias visuales del crimen. Pero esta “visibilidad” se encontraba nuevamente desplazada: las fotos reproducían lugares vacíos, espacios en los que las huellas del crimen habían sido borradas. Era el anclaje (6) de la palabra de los testigos –es decir, los testimonios de sobrevivientes que constituyeron sustancialmente el texto del Informe– lo que permitió otorgar a esas fotos su valor de “prueba”.

Como puede observarse, las imágenes de la desaparición en Argentina se han encontrado, desde un principio, *desplazadas* en su aspecto documental; esto es, en tanto representación indicial de los hechos ocurridos (7). No hay fotos de la desaparición, pero sí de las víctimas antes de que se convirtieran en tales; de los lugares ya vacíos, después de que las huellas del horror fueron borradas. Por lo tanto, para que dichas fotos tomadas antes o después de los hechos pudieran dotarse de un sentido vinculado a la desaparición de personas existió una importante tarea de algunos “emprendedores de la memoria” (8). A partir de la acción de mostrar esas fotos en público y de acompañarlas con relatos testimoniales sobre la desaparición, esas imágenes fueron cobrando un valor de verdad. Una verdad que no derivaba precisamente del referente fotográfico, sino de la legitimidad de los actores que se hicieron cargo de ellas (el movimiento de derechos humanos, las Madres de Plaza de Mayo, la CONADEP) y del valor simbólico de los lugares donde se las exhibía (la marchas y movilizaciones, el Informe oficial sobre los desaparecidos).

A partir de estos datos se abre un interesante campo de exploración sobre los modos en que diversos emprendedores de la memoria se han apropiado y han resignificado estas fotografías a lo largo de las últimas décadas. Como dos extremos de una misma problemática, podemos mencionar las investigaciones que examinan los trabajos artísticos realizados a partir de estas fotografías (9) y la problematización de las fotos de prensa publicadas durante la dictadura, en las que puede rastrearse aquello que los militares querían “dar a ver”, como contracara de la represión clandestina (10).

Films documentales: los hijos y sus memorias

La producción de imágenes ha sido, en la Argentina, una *práctica* permanente realizada, en muchos casos, por los familiares de las víctimas. Si durante los años de la dictadura las fotos de desaparecidos fueron llevadas al espacio público por las Madres, más recientemente ha sido la

siguiente generación, la de los hijos de desaparecidos, la que ha generado nuevos usos de la imagen, en obras artísticas y en acciones de denuncia.

Los “escraches”, creados por H.I.J.O.S. a fines de los años '90, revirtieron la utilización de la fotografía asociada a la desaparición (11). En lugar de centrar su acción en la exhibición de fotos de desaparecidos, H.I.J.O.S. propuso mostrar fotos de los represores que no habían sido castigados ni llevados a juicio, en virtud de las leyes de impunidad y de los indultos. Esos represores vivían en una situación de anonimato, sin que sus vecinos, sus compañeros de trabajo o a veces su familia tuvieran conciencia de lo que habían hecho en el pasado. Ante ello, la estrategia de los H.I.J.O.S. fue señalarlos, “marcarlos”, hacer que su imagen se asociara a un prontuario de crímenes cometidos y que su foto se transformara, así, en una especie de cárcel simbólica: la de la vergüenza pública.

Esta misma generación de hijos de desaparecidos tomó a su cargo una singular tarea de elaboración del duelo y de trabajo de la memoria a través de la creación artística.

Ana Amado ha realizado un exhaustivo análisis de los films documentales realizados por hijos (12) e hijas (13) de desaparecidos. En él sostiene que, para hablar de sí mismos, los hijos “ocultan, figuran o desfiguran las imágenes que les llegan del pasado. La dinámica de organización de la voz, la distribución de las voces en algunos documentales, las figuraciones dominantes en las imágenes con las que conjugan el archivo público con el personal, establecen una narrativa autobiográfica (insistencia temática en ellos mismos, en el nombre propio, la memoria, el nacimiento)” (Amado, 2009: 167).

El cine documental, entre otros medios (14), les permite a estos hijos e hijas explorar sus propias memorias, realizando al mismo tiempo un trabajo de búsqueda de su identidad y de dificultosa elaboración del duelo por sus padres desaparecidos. Los films no se centran tanto en la denuncia pública, como en la búsqueda personal: “frente a la rotunda determinación ideológica de los films setentistas –propia de la época, manifestada en una representación de una realidad sin fisuras y ostensible en todas las realizaciones debido, también, a una voluntad didáctica–, los documentales actuales, casi cartesianamente, sólo afirman la búsqueda” (Verzero, 2009: 196).

Ana Amado (2009), Lorena Verzero (2009) y Carmen Guarini (2009) detectan al menos tres estrategias formales al analizar estos films (15):

1.- Los films quiebran la solidez del testimonio, ya que exhiben las fisuras del yo testimonial y presentan “los balbuceos y contra marchas del ejercicio de recordar” (Amado, 2009: 201).

2.- Desnudan y exhiben la puesta en escena. Por ejemplo, con respecto a “Los rubios”, Amado señala que el procedimiento de mostrar el dispositivo de la puesta en escena le permite a la realizadora evocar una realidad “irreductible” a la imagen; esto es, algo que no puede ser mostrado (187). Para Amado, “el fracaso de la representación visual debe compensarse con la del relato verbal que recrea con crudeza impiadosa las escenas buscadas” (191).

3.- Resquebrajan las fronteras entre documental y ficción. Según Amado, en “Papá Iván” se cruzan y se contaminan las clásicas categorías de ficción y documental (180). El “verosímil realista del documental” se pone a prueba a través de múltiples procedimientos. En “Los rubios”, por ejemplo, “el pasado, aun en sus puntos más dolorosos, es rehecho como fábula, pero no a modo de falsificación o invento, sino de creación, único resorte de la memoria” (192). Estos films, por lo tanto,

intentan representar tanto el recuerdo como el pasado: borronean justamente la frontera entre aquello que proviene de la memoria de estos hijos/as–realizadores/as y aquello que se busca como “verdad” en el pasado. En ese sentido, Guarini (2009) señala que algunas películas utilizan las imágenes de archivo como “archivos imaginarios o evocativos” (es decir imágenes que provienen del pasado pero que son usadas a título de evocación del mundo imaginario del personaje), o como “archivos psíquicos”, en los que las sobreimpresiones de imágenes realistas “son usadas para mostrar emociones subjetivas” (269).

En definitiva, estos documentales parecen ser herramientas eficaces para activar el trabajo de duelo, instalar en el espacio público una mirada crítica sobre el pasado y abrir sentidos plurales evitando cerrar o clausurar las experiencias pasadas. Se han transformado, asimismo, en ricos espacios de experimentación estética e innovación formal.

Podría decirse que este tipo de producciones favorece, por un lado, una memoria íntima y personal en la que la elaboración del pasado está estrechamente ligada a experiencias de pérdida y sufrimiento y, por otro lado, favorece un trabajo de superación del trauma, a través de una acción compleja de producción de imágenes que son concebidas para ser mostradas en el espacio público.

Las películas realizadas por hijos/as de desaparecidos han suscitado una importante cantidad de estudios y ensayos críticos en la Argentina, han permitido repensar la relación entre memoria e imagen, y el vínculo entre cine y transmisión intergeneracional. Sin embargo, en términos generales, no han alcanzado a un público masivo. Su circulación fue más o menos restringida y no siempre lograron impactar en “otros” no directamente involucrados o no muy interesados en la temática. Es decir, su rol como “vehículos de memoria” ha sido, hasta el momento, limitado.

Visibilidad y ficción

Si la fotografía presenta un desplazamiento del referente y los films documentales generan un acervo de nuevas imágenes que crean y recrean la memoria, fue la ficción cinematográfica la que intentó explorar las escenas ocultas de la represión clandestina.

Los artículos de Sandra Raggio y Valeria Manzano (2009) analizan dos películas que se proponen reconstruir las escenas “invisibles” del interior de los centros clandestinos de detención: *La noche de los lápices* (Héctor Olivera, 1986) y *Garage-Olimpo* (Marco Bechis, 1999) (16). Especialmente, *La noche de los lápices* (17) es presentada por Raggio como “la primera película que reconstruye desde la ficción cinematográfica un centro clandestino, incluyendo escenas de tortura, y por tanto es la que estableció ciertas bases en la construcción del verosímil” (Raggio, 2009: 52).

La problemática de la representación ficcional del horror, de sus posibilidades y límites éticos y estéticos, es por supuesto muy amplia y excede los alcances del presente texto. Sin embargo, queremos hacer hincapié en dos aspectos de esta problemática que pueden analizarse a partir de estas películas.

El primer aspecto es la cuestión de las fuentes y la reconstrucción “histórica” de los hechos. Las películas analizadas en estos artículos se basan en testimonios de sobrevivientes de centros clandestinos de detención. Raggio examina especialmente la manera en que el testimonio de Pablo Díaz, sobreviviente de “La noche de los lápices”, fue utilizado como base para el guión. En ese

testimonio, ofrecido ante los jueces en 1985, se encuentran –según Raggio– los elementos esenciales del argumento del film. Sin embargo, el guión subraya y en cierta medida falsea aquellas situaciones que permiten acentuar “la ruptura en la experiencia de los personajes provocados por la situación límite a la que fueron expuestos en el centro clandestino” (Raggio, 2009: 65). Raggio se refiere particularmente a la historia de amor entre Pablo Díaz y Claudia Falcone:

“La historia de amor entre Pablo y Claudia es una de las ‘licencias’ más singulares de la película. En esta versión comienza tiempo antes del secuestro, y en el testimonial de Díaz nace en el centro clandestino. Esta necesidad de inventar un romance previo, le permite al director sostener el melodrama del principio al fin, y en paralelo desarrollar dos tramas, por un lado la *love story* entre dos adolescentes y por otro lado el drama político en el que esta historia se desarrolla. La promesa de un amor naciente coincide con aquellos días en que eran felices, tomaban las calles, exigían su boleto escolar y lo ganaban. Los sueños, tanto en la política como en el amor, parecían ‘a la vuelta de la esquina’. El desenlace de ambas tramas se desarrolla en el gris y frío centro clandestino, donde ella, al tiempo que le plantea la imposibilidad de concretar su amor le confiesa las reiteradas violaciones de las que fue víctima (el símbolo más trágico de los sueños rotos) y el amargo presagio ante una muerte próxima en manos de sus verdugos. No hay *happy ending*” (Raggio, 2009: 64-65).

Esto significa que, si bien la apuesta a códigos de representación realista parece perseguir el propósito de mostrar la “verdad” de lo sucedido, la verosimilitud se construye sobre elementos dramáticos que no necesariamente se corresponden con la verdad histórica y que le otorgan al film una identidad de género (el drama) y un fácil acceso al público a través de la empatía con los protagonistas.

Con respecto a esta misma problemática de la recreación ficcional de los hechos, Valeria Manzano interpreta que algunos anacronismos incluidos en la película *Garage Olimpo* sirven para denunciar el propio presente (los años '90 en la Argentina) y, con ello, “el carácter artificial de la reproducción del pasado setentista” (2009: 175).

“En este sentido, *Garage Olimpo* estaría instalando, en su representación de los setenta, a lo reprimido de los noventa. Ahora, esos personajes vestidos retro, peinados retro, modulando palabras retro –por ejemplo, varones con pantalones de bocamanga ancha pero color violeta; mujeres con melenas largas pero escalonadas; repetición de la palabra “moderno” en contextos inadecuados, marcando así el anacronismo–, también cargan con ellos algunas otras pautas culturales de los noventa. En particular, la despolitización con las que se representa a María y Félix y su falta de profundidad –en tanto personajes– parecerían estar hablando no de las condiciones políticas y sociales de los setenta sino de las más contemporáneas que, como el film sugiere, encuentran su origen en la combinación de terrorismo de estado y consolidación de un nuevo régimen de acumulación de capital” (Manzano, 2009: 176).

La película, por lo tanto, nos estaría hablando tanto del pasado como de la manera en que se lo ve desde el presente.

En definitiva, la paradoja que presentan estos films es que son ficciones con códigos dramáticos elaborados para emocionar y captar la atención de los espectadores y, al mismo tiempo, son los soportes audiovisuales que más se apoyan en la idea de mostrar la “realidad” de lo que pasó.

Esta tensión con la problemática de la verdad, que ha sido analizada profusamente en el caso de la Shoah a través, por ejemplo, del film *La lista de Schindler* (1993), puede repensarse aquí ante un caso en el que no existieron imágenes documentales previas. Las películas no intentan reproducir e integrar en una trama ficcional esas imágenes documentales (como hace *La lista de Schindler*), sino otorgarle visibilidad a hechos del pasado que carecían de imágenes.

Un segundo aspecto a analizar con respecto a estas ficciones cinematográficas se refiere a sus usos y resignificaciones posteriores. Estas películas han apuntado a un público masivo, en ocasiones lo han alcanzado y sus repercusiones han ido más allá de las salas de cine.

La noche de los lápices no sólo llegó al gran público cuando se estrenó, en 1986, sino que se la utiliza, año tras año, en las escuelas secundarias como instrumento pedagógico para explicar la dictadura y acompañar la conmemoración del golpe de estado. Además, fue difundida por televisión con un importante rating.

“El 26 de septiembre de 1988 fue exhibida en la televisión abierta en un canal privado. Fue vista por unos tres millones de personas, uno de los más altos ratings en la televisión argentina, sólo superado por las imágenes de la llegada del hombre a la Luna y el mundial de fútbol” (Lorenz, 2004: 111)

La noche de los lápices, de esta manera, se ha transformado en “documento” y en “modelo” de prácticas de memoria. Por ejemplo, según explica Raggio, el film provee una guía y un escenario material (con una escenografía, unas consignas y una canción) para las movilizaciones que realizan los estudiantes secundarios, todos los años, en la ciudad de La Plata:

“En las marchas conmemorativas que se realizan cada 16 de septiembre en La Plata, a modo de homenaje, los grupos de adolescentes que asisten cantan estrofas de la canción ‘Rasguña las piedras’ de Sui Géneris, que es el tema musical de la película. También cantan la consigna: ‘tomala vos, dámela a mí, por el boleto estudiantil’ y se movilizan frente al Ministerio de Obras Públicas, recreando la escena del film donde se reconstruye la marcha ocurrida en septiembre de 1975. Algunos ni siquiera han visto la película, sólo imitan una representación que otros ya han imitado. Como una cinta sin fin, el film que tomó de esas mismas calles las locaciones para recrear lo que ‘allí alguna vez sucedió’, es representado en la vida real una y otra vez en un ritual que se reitera cada año en la ciudad de La Plata.” (Raggio, 2009: 74)

La memoria como espectáculo televisivo

El vínculo entre televisión y memoria ha sido poco estudiado en la Argentina, principalmente por la dificultad de acceder a programas ya emitidos, ante la falta de archivos televisivos. Sin embargo –a diferencia de otros países que vivieron dictaduras similares, como Chile y Uruguay– la televisión argentina tuvo muy tempranamente un rol importante en la representación de los crímenes dictatoriales. En julio de 1984 se emitió por televisión abierta un programa preparado por la

CONADEP que constituyó la primera comunicación pública de los resultados obtenidos por esa Comisión en sus investigaciones, varios meses antes de que se publicara el Informe (19).

Los géneros informativos de la televisión han prevalecido sobre los ficcionales en la representación de esta temática: recién en los primeros años 2000 comenzaron a producirse ficciones y telenovelas que abordaban la cuestión de los desaparecidos y, especialmente, la de los niños apropiados (20). Sin embargo, mucho antes de que esto sucediera, los noticieros y programas periodísticos habían instalado la temática como referencia cotidiana en las informaciones.

Vamos a examinar un solo aspecto de estos programas: las imágenes televisivas que acompañaron, a lo largo de más de veinte años, los testimonios de sobrevivientes y de familiares de desaparecidos. Este eje nos permite avanzar algunas reflexiones sobre la especificidad del soporte televisivo (21) y sobre sus vinculaciones con la memoria de la desaparición. En nuestro estudio sobre los documentales y programas informativos emitidos por la televisión argentina de aire, desde 1984 hasta la actualidad, pudimos observar que la relación entre imagen televisiva y testimonio fue variando a través del tiempo (Feld, 2009).

En un primer momento, durante la transición democrática, se utilizaron imágenes que caracterizamos como “demostrativas” para legitimar los testimonios y dotarlos de un valor de “verdad”: “la finalidad fue crear un entorno para que cada testigo pudiera contar su historia y ser escuchado, sin que los relatos –en su presentación audiovisual– fueran interrumpidos, fragmentados ni distorsionados” (92). A medida que otras instituciones se hicieron cargo de narrar y probar lo ocurrido (la CONADEP, el juicio a los ex comandantes), las imágenes televisivas fueron asumiendo otras funciones. En un segundo momento, durante la segunda mitad de los '90, el valor de “verdad” de los testimonios se construyó a través de imágenes que denominamos “emblemáticas” (100). No se utilizaban para señalar un referente específico, sino que condensaban y simbolizaban diversos acontecimientos: la imagen del frente de la ESMA se utilizó para simbolizar cualquier centro clandestino de detención; los retratos de algunos militares muy conocidos (como Massera o Astiz) condensaron la categoría general de “represores”.

“Todas estas imágenes condensan la desaparición y la violencia en unos pocos rasgos, como algo que impacta en los sentidos y recurre a las emociones. En última instancia, estas imágenes parecen obliterar los aspectos no espectaculares de los hechos narrados, privilegiar la dramatización por sobre la comprensión histórica y buscar un impacto emocional más que una toma de conciencia política sobre el pasado. Aquí ya no importa la coherencia del relato ni el rigor necesario para la demostración: en esta etapa, el testimonio no intenta *demostrar* sino *mostrar* algo que se da por sabido y aceptado, y cuya legitimidad nadie parece poner en cuestión” (Feld, 2009: 100).

En un tercer momento, durante el 30º aniversario del golpe de estado en 2006, se empezaron a utilizar imágenes “literales”, que enfatizaban el horror de la violencia vivida por los testigos: “los sobrevivientes hablan de sus experiencias, dan detalles de los tormentos que han sufrido, se emocionan, lloran. En algunos casos, estos testigos muestran ante las cámaras sus heridas y mutilaciones, y estas imágenes sirven para darle a la historia contada una impresión más vívida y una mayor carga emocional” (102).

En definitiva, el análisis de estos programas televisivos nos permite reflexionar sobre la relación y la tensión entre imagen y verdad histórica, y entre memoria y espectáculo.

La mayor parte de las imágenes que, hasta ahora, produjo la televisión argentina tienden a condensar la pluralidad de sentidos en frases hechas, datos cerrados, clichés, íconos emblemáticos, etcétera. Son imágenes que pueden fijar una memoria, volverla de algún modo “estable” y hacerla accesible a un público masivo. Al mismo tiempo que logran transmitir exitosamente ese relato, ampliar el “nosotros” de los emprendimientos memoriales y constituir un público interesado, tienden a fracasar a la hora de dar una versión compleja de la historia, abrir interrogantes, proponer líneas de acción para el futuro y politizar la vinculación con los hechos del pasado.

Por otra parte, el flujo televisivo prevé condiciones de recepción muy precisas que transforman a este medio en un poderoso “vehículo de memoria”: la inmediatez generada por el directo televisivo, la facilidad de lectura, el alcance masivo, el consumo doméstico, la fuerte penetración en los distintos estratos sociales, son algunos rasgos de estas condiciones de recepción.

La tensión entre memoria y espectáculo no involucra solamente al soporte televisivo. Como hemos visto, atraviesa la producción de muchos otros soportes audiovisuales, desde la ficción cinematográfica hasta diversos tipos de intervenciones en el espacio público como, por ejemplo, los “escraches”. Pero es posible que sea el soporte televisivo el que lleve esta tensión al límite, ya que en él “el deber de memoria y las dificultades para narrar una experiencia límite se combinan de maneras diversas con la intención de vender un producto y de entretener al espectador” (107). A pesar de la profusión de producciones televisivas que recurren a lenguajes y formatos espectaculares, no se han desarrollado en la Argentina polémicas de importancia acerca de los dilemas éticos, estéticos y políticos que estos lenguajes introducen en la representación de una experiencia límite (22). Por lo tanto, el interrogante que queda abierto con respecto a esta temática es qué elementos sociales y memoriales confluyeron para que se haya naturalizado hasta ese punto el vínculo entre memoria y espectáculo televisivo.

Mecanismos de la memoria y soportes audiovisuales

Los dispositivos y soportes utilizados para construir la memoria no son neutros: inciden en la manera en que se configuran los relatos, involucran reglas y lógicas de construcción que permean las interpretaciones del pasado y favorecen, así, ciertas representaciones en tanto obstaculizan otras. Por supuesto, esto se combina de diversas maneras con un trabajo de la memoria que se transforma permanentemente, en función de individuos, grupos y temporalidades en que se producen, reeditan y se hacen circular estas imágenes

En términos generales, podemos decir que algunos soportes posibilitan una memoria “viva”, encarnada en sujetos y en cuerpos que la portan; relatos cuyos sentidos están abiertos y que generan continuamente nuevas interpretaciones. Otros dispositivos tienden a producir una memoria “congelada”, que amalgama sentidos y condensa la pluralidad de significados en consignas, frases hechas e imágenes cliché. Sin ser nunca puramente una cosa o la otra, todos los soportes proponen algún tipo de conjunción entre diversos mecanismos de la memoria: la elaboración del pasado, la materialización, la recreación de los hechos y su condensación.

Las producciones audiovisuales que examinamos aquí están lejos de agotar la riqueza de manifestaciones que el trabajo de la memoria ha generado en la Argentina. Sin embargo, aun a riesgo de adelantar conclusiones parciales, quisiéramos proponer un vínculo más específico entre cada uno de los soportes analizados y los mecanismos de la memoria que acabamos de señalar (aunque, por supuesto, todos estos soportes interactúan entre sí en un espacio memorial más complejo).

Aparentemente, entre los distintos soportes, han sido los documentales cinematográficos los que más se han acercado a un trabajo de *elaboración* de la memoria, tanto en el sentido de elaboración del duelo como en el de creación de nuevos significados con respecto al pasado. Los documentales realizados por hijos/as de desaparecidos permitieron hacer estallar los límites del género y crear nuevas posibilidades de enunciación situadas entre el pasado y el presente, entre la continuidad y la ruptura, entre lo durable y lo efímero, entre el pensamiento y la emoción.

En un extremo opuesto, los programas informativos y periodísticos de la televisión propusieron un relato más fijo y menos permeable a los interrogantes y los puntos ciegos. El mecanismo de *condensación*, necesario para que un determinado sentido sobre el pasado pueda instalarse exitosamente en el espacio público, ha primado, en este caso, sobre los otros mecanismos memoriales.

La fotografía, concebida no sólo como imagen sino también como objeto, parece haber favorecido y alentado la movilización, tanto individual como colectiva, y haber permitido una gran multiplicidad de usos y discursos en torno a las experiencias del pasado. En este caso, el mecanismo de la memoria que estaría involucrado no es tanto la elaboración o la condensación (aunque, por supuesto, ellos también están presentes), sino la *materialización* (que puede llegar, en algunos casos, hasta la monumentalización) de la memoria: el pasado se sitúa en objetos palpables y visibles, fácilmente transportables o que pueden instalarse en lugares fijos de la ciudad.

Finalmente, la ficción cinematográfica ha permitido “visualizar” el pasado y ha creado elementos para imaginar las escenas invisibles de la represión clandestina. El mecanismo de *recreación*, que genera una ilusión de que el pasado puede desplegarse ante nuestros sentidos, ha sido el privilegiado en este tipo de soporte. Es por esa razón que esas imágenes “inventadas”, producidas artificialmente –con actores, vestuario y escenografía– y situadas claramente en el terreno de lo ficcional, han podido ser vistas como “documento” y como modelo de acción para nuevos emprendimientos memoriales.

Esta clasificación, todavía parcial y un tanto esquemática, deberá ser revisada y replanteada a la luz de otras experiencias y producciones memoriales. Sin embargo, puede ofrecer un primer acercamiento a la compleja relación entre memoria, desaparición y soportes audiovisuales que se ha construido a lo largo de las últimas tres décadas en la Argentina.

NOTAS

(1) Algunas de estas fotos se han publicado en Brodsky, 2005. Vale aclarar que, más allá de su incapacidad para “mostrar” las condiciones de cautiverio en la ESMA, estas fotos dan cuenta de una de las características del horror; a saber, su carácter clandestino y secreto. Una interesante reflexión de Luis Ignacio García (2007) puede mencionarse en este sentido: “Estas fotos dan testimonio de lo imposible de ser testimoniado: el entre-dos-muertes, ese estado espectral entre una primera muerte humana y una segunda muerte biológica”. Para una reflexión sobre la foto de las monjas francesas sacada en la ESMA y utilizada como falsa prueba para intentar endilgar la responsabilidad de su secuestro a Montoneros, ver Feld, 2010.

(2) “En efecto, antes y después de ese momento del registro ‘natural’ del mundo sobre la superficie sensible hay, de una y otra parte, gestos absolutamente ‘culturales’, codificados, que dependen por completo de opciones y decisiones humanas (*antes*: elección del tema, del tipo de aparato, de la película, del tiempo de exposición, del ángulo de visión, etcétera – todo lo que prepara y culmina en la decisión última del disparo-; *después*: todas las elecciones se repiten en ocasión del revelado y del tiraje; la foto entra en los circuitos de difusión, siempre codificados y culturales – prensa, arte, moda, porno, ciencia, justicia, familia...). Es por tanto sólo *entre* dos series de códigos, únicamente durante el instante de la exposición propiamente dicha, que la foto puede ser considerada como un puro acto-huella (‘un mensaje sin código’)” (Dubois, 1986: 49. Enfatizado por el autor).

(3) En uno de esos trabajos –que reúne diez artículos sobre la temática– he participado activamente como editora y compiladora (Feld, C. y Stites Mor, J. (comps.) *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente*. Buenos Aires, Paidós, 2009). Al otro trabajo lo he apreciado como lectora (Amado, A., *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)*, Buenos Aires, Colihue, 2009). También voy a referirme a otros trabajos en curso que plantean maneras originales de vincular imagen y memoria.

(4) En investigaciones anteriores (Feld, 2004) hemos observado que los discursos memoriales que se presentan en el espacio público tienden a configurar o conformar figuras fuertes -que, con el tiempo, pueden transformarse en emblemáticas- que condensan significaciones y estabilizan sentidos sobre el pasado, en determinados momentos. Estas figuras fuertes funcionan como contrapeso de la dispersión de sentidos que ofrecen los recuerdos, tanto en un nivel individual como colectivo. En referencia puntual al uso de la imagen, tomamos la categoría de “ícono emblemático” de Matard-Bonucci, 1995.

(5) Ver, entre otros: Richard, 2000; Da Silva Catela, 2001.

(6) El texto escrito opera como “anclaje” cuando cumple la función de precisar el sentido de las fotografías, fijando “la cadena flotante de significados” de la imagen (Barthes, 1982: 31).

(7) Una discusión más larga y exhaustiva puede iniciarse a partir de la pregunta sobre la posibilidad o no de fotografiar la muerte y la violencia. Aun en los casos de masacres o genocidios en que existen imágenes de los muertos y de los actos de violencia, ¿podría decirse que la fotografía opera como “índice” de esos hechos?, ¿hasta qué punto es posible documentar la violencia mediante imágenes?, ¿acaso el referente no se encuentra siempre desplazado? Entre los debates más conocidos al respecto, vinculado con la Shoah, figura el que tuvo como protagonistas a Claude Lanzmann, Georges Didi-Huberman y Gérard Wajcman entre otros (ver Didi-Huberman, 2003 y Jacques Walter, 2005).

(8) Los “emprendedores de la memoria” son aquellos actores o instituciones “que pretenden el reconocimiento social y de legitimidad política de una (su) versión o narrativa del pasado. Y que también se ocupan y preocupan por mantener visible y activa la atención social y política sobre su emprendimiento” (Jelin, 2002: 49. Enfatizado por la autora).

(9) Algunos trabajos actuales se proponen investigar los usos artísticos de aquellas fotos “del pasado” en diversos ensayos fotográficos. Para una interesante reflexión sobre el ensayo de Lucía Quieto, “Arqueología de una ausencia”, ver Amado (2009) y Fortuny (2008).

(10) Ver Gamarnik, 2009: “Estas imágenes, publicadas en forma homogénea en toda la prensa de entonces, revelan un lenguaje en el que la fotografía actúa no sólo como ‘ilustración’, sino como otro ‘texto’ que construye, refuerza, complementa y al mismo tiempo ‘prueba’ y ‘denuncia’ lo que la dictadura quería transmitir.”

(11) Para una historia de H.I.J.O.S. y de los “escraches”, ver Bonaldi, 2006.

(12) Entre otros, (*h*) *historias cotidianas* (Andrés Habegger, 2001), *M* (Nicolás Prividera, 2007).

(13) *Papá Iván* (María Inés Roqué, 2000), *Los rubios* (Albertina Carri, 2003).

(14) Hemos mencionado ya el trabajo fotográfico de Lucía Quieto. También puede mencionarse a la ficción literaria (*Los topos*, de Félix Bruzzone; *La casa de los conejos*, de Laura Alcoba) como otro de los medios artísticos utilizados por esta generación de “hijos” para transmitir sus experiencias y explorar el vínculo entre memoria e identidad.

(15) Deben mencionarse, como reflexiones que complementan los análisis aquí evocados, los sugerentes ensayos de Gonzalo Aguilar (2006) y Alejandra Oberti y Roberto Pittaluga (2006) sobre estos mismos films.

(16) También se menciona una tercera película, de factura más reciente, que reconstruye las instancias de detención de cuatro detenidos-desaparecidos en el centro clandestino Mansión Seré: *Crónica de una fuga* (Adrián Caetano, 2006). Las tres películas pertenecen a diferentes etapas de la cinematografía argentina y, por lo tanto, ponen en juego diferentes estrategias de representación (Aprea, 2008), que no analizaremos aquí.

(17) La película relata el operativo denominado “La noche de los lápices”, realizado en septiembre de 1976, en el que resultaron secuestrados siete adolescentes de la ciudad de La Plata y fueron reclusos en centros clandestinos de detención. Sólo dos de ellos sobrevivieron, los otros cinco se encuentran desaparecidos.

(18) Algunos de los debates en torno a *La lista de Schindler* se encuentran sintetizados en Baer, 2006 y Walter, 2005.

(19) Programa “Nunca Más”, realizado por la CONADEP y emitido por canal 13, el 4 de julio de 1984. Ver Feld, 2009.

(20) Por ejemplo, la telenovela “Montecristo” (Telefé, 2006) ha incluido, en su trama a un personaje presentado como una de esas niñas apropiadas por los represores. Esta telenovela, que alcanzó gran popularidad e impacto, plantea interesantes desafíos para el análisis del vínculo entre memoria y ficción televisiva. Una presentación sucinta de su argumento puede encontrarse en Bourdieu, 2008

(21) Conviene aclarar que nos referimos a la televisión argentina, que ha sido fundamentalmente comercial, lo cual le da características específicas a los programas: inclusión de elementos emotivos que atraen a un público masivo, recurso sistemático a la espectacularización, cortes publicitarios que interrumpen las emisiones, etcétera.

(22) La excepción más notoria ha sido la polémica desatada con respecto al denominado “show del horror”, durante los primeros meses de la transición democrática (Feld, 2009).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Aguilar, Gonzalo, *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*, Buenos Aires, Santiago Arcos, 2006.

Amado, Ana, *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)*, Buenos Aires, Colihue, 2009.

Aprea, Gustavo, *Cine y política en Argentina. Continuidades y discontinuidades en 25 años de democracia*, Buenos Aires, UNGS y Biblioteca Nacional, 2008.

Baer, Alejandro, *Holocausto. Recuerdo y representación*, Madrid, Editorial Losada, 2006.

Barthes, Roland, “Rhétorique de l’image”, en *L’obvie et l’obtus. Essais critiques III*, Paris, Seuil, 1982.

Barthes, Roland, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Barcelona, Paidós, 1990.

Bonaldi, Pablo Daniel, “Hijos de desaparecidos: entre la construcción de la política y la construcción de la memoria”, en *El pasado en el futuro: los movimientos juveniles*, E. Jelin et D. Sempol (comps.), Madrid y Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 2006.

Bourdieu, María Victoria, *Pasión, heroísmo e identidades colectivas. Un recorrido por los últimos veinticinco años de la telenovela argentina*, Buenos Aires, UNGS y Biblioteca Nacional, 2008.

Brodsky, Marcelo, *Memoria en construcción. El debate sobre la ESMA*, Buenos Aires, La Marca Editora, 2005.

Crenzel, Emilio, "Las fotografías del Nunca Más: Verdad y prueba jurídica de las desapariciones", en Feld, C. et Stites Mor, J., *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente*, Buenos Aires, Paidós, 2009.

CONADEP, *Nunca Más. Informe de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas*, Buenos Aires, EUDEBA, 1984.

Da Silva Catela, Ludmila, "Lo invisible revelado. El uso de fotografías como (re) presentación de la desaparición de personas en Argentina", en Feld, C. et Stites Mor, J., *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente*, Buenos Aires, Paidós, 2009.

Da Silva Catela, Ludmila, *No habrá flores en la tumba del pasado. La experiencia de reconstrucción del mundo de familiares de desaparecidos*, La Plata, Ediciones Al Margen, 2001.

Didi-Huberman, Georges, *Images malgré tout*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2003.

Dubois, Philippe, *El acto fotográfico. De la Representación a la Recepción*, Barcelona, Paidós, 1986.

Feld, Claudia, "La télévision comme scène de la mémoire de la dictature en Argentine. Une étude sur les récits et les représentations de la disparition forcée de personnes", Tesis de Doctorado, Université Paris VIII, 2004 (inérita).

Feld, Claudia, "“Aquellos ojos que contemplaron el límite’: la puesta en escena televisiva de testimonios sobre la desaparición”, en Feld, C. et Stites Mor, J., *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente*, Buenos Aires, Paidós, 2009.

Feld, Claudia, "Deux religieuses françaises disparues à l'ESMA: Alice Domon et Léonie Duquet", en Walter J. y Fleury B. (dirs.), *Qualifier des lieux de détention et de massacre 3*. Metz, Presses universitaires de Nancy, 2010 (en prensa).

Fortuny, Natalia, "La foto que le falta al álbum. Memoria familiar, desaparición y reconstrucción fotográfica", en las *Memorias de las XII Jornadas Nacionales de Investigadores en Comunicación: 'Nuevos escenarios y lenguajes convergentes'*. Red Nacional de Investigadores en Comunicación, 2008.

Garnik, Cora, "Políticas de ocultamiento/ políticas de visibilidad: la fotografía de prensa durante el golpe de Estado de 1976", en Actas del II Seminario Internacional *Políticas de la Memoria: Vivir en dictadura. La vida de los argentinos entre 1976 y 1983*, Buenos Aires, 2009 (en prensa).

García, Luis Ignacio, "Imágenes de ningún lugar. Sobre la representación del horror en Argentina", en Actas de las V Jornadas *Fotografía y Sociedad*, Buenos Aires, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, 2007.

Guarini, Carmen, "El 'derecho a la memoria' y los límites de su representación", en Feld, C. et Stites Mor, J., *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente*, Buenos Aires, Paidós, 2009.

Jelin, Elizabeth, *Los trabajos de la memoria*, Madrid, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 2002.

Langland, Victoria, "Fotografía y memoria", en Jelin, Elizabeth et Longoni, Ana (comps.), *Escrituras, imágenes y escenarios ante la represión*, Madrid, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 2005.

Lorenz, Federico Guillermo, "'Tómala vos, dámela a mí'. La noche de los lápices: el deber de memoria y las escuelas", en Lorenz F. y Jelin E. (comps.) *Educación y memoria. La escuela elabora el pasado*, Madrid y Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 2004.

Manzano, Valeria, "*Garage Olimpo* o cómo proyectar el pasado sobre el presente (y viceversa)", en Feld, C. et Stites Mor, J., *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente*, Buenos Aires, Paidós, 2009.

Matard-Bonucci, Marie-Anne. « Le difficile témoignage par l'image », dans Marie-Anne Matard-Bonucci et Edouard Lynch, *La libération des camps et le retour des déportés*, Paris, Editions Complexe, 1995.

Oberti, Alejandra y Pittaluga, Roberto, *Memorias en montaje. Escrituras de la militancia y pensamientos sobre la historia*, Buenos Aires, Ediciones El Cielo por Asalto, 2006.

Raggio, Sandra, "La Noche de los Lápices: Del testimonio judicial al relato cinematográfico", en Feld, C. et Stites Mor, J., *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente*, Buenos Aires, Paidós, 2009.

Richard, Nelly, "Imagen-Recuerdo y Borraduras", en Richard, Nelly (comp.), *Políticas y estéticas de la memoria*, Santiago de Chile, Cuarto Propio, 2000.

Verzero, Lorena, "Estrategias para crear el mundo: La década del setenta en el cine documental de los dos mil", en Feld, C. et Stites Mor, J., *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente*, Buenos Aires, Paidós, 2009.

Walter, Jacques, *La Shoah à l'épreuve de l'image*, París, Presses Universitaires de France, 2005.

* Lic en Ciencias de la Comunicación de la Universidad de Buenos Aires. Doctora en Comunicación en la Universidad de París VIII, Francia. Autora del libro "Del estrado a la pantalla: las imágenes del juicio a los ex comandantes en Argentina". Siglo XXI Editores, 2002.