

Memoria y televisión: una relación compleja

Claudia Feld

Lic. en Ciencias de la Comunicación de la Universidad de Buenos Aires. Doctora en Comunicación en la Universidad de Paris VIII, Francia.

¹ Siguiendo a Elizabeth Jelin (2002), concebimos el “trabajo de la memoria” como el proceso social de interpretar y dar sentidos al pasado, desde el presente, teniendo en cuenta que este proceso se da de una manera compleja y en diversos estratos o niveles (individual, grupal, social).

² La desaparición de personas instaurada por la última dictadura militar argentina (1976-1983), puede considerarse como una “experiencia límite” en los términos en que esta noción es definida por Michael Pollak (1993).

³ Resumen, en este artículo, una parte de mi tesis doctoral, “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

A partir de 1995, después de las declaraciones televisivas de Adolfo Scilingo y otros ex represores acerca de su participación en los llamados “vuelos de la muerte”, la televisión abierta se transformó en un espacio fundamental para la evocación de la represión dictatorial en la Argentina. Este rol era diferente diez años antes: durante el juicio a los ex comandantes, todos los actores que tenían capacidad de decisión percibían que el juicio no podría ser difundido por televisión sin que se transformara en “un circo”. La solución, entonces, fue desactivar lo esencial del lenguaje televisivo, emitiendo imágenes sin sonido de las audiencias, a razón de tres minutos por día. Como puede verse, la relación entre televisión y memoria de la represión en la Argentina fue cambiando progresivamente.

Al tratar de examinar esta compleja articulación entre televisión y memoria, dando cuenta, por un lado, de la historia del “trabajo de la memoria”¹ con respecto a la desaparición de personas en Argentina y, por otro lado, de los roles que fue asumiendo el espacio televisivo a lo largo de esa historia, surgieron una serie de dificultades ligadas a la manera de poner en relación estos dos campos aparentemente tan alejados entre sí: ¿cómo vincular una “experiencia límite”², que desafía al extremo la capacidad de evocación y representación,

con un mecanismo que parece ser el más naturalizado y estereotipado de representar en nuestra sociedad?

Lo que sigue son algunas preguntas y consideraciones que sirvieron como puntos de partida para ese trabajo³.

Dilemas y tensiones

¿Cómo relatar lo sucedido? ¿Cómo traducir a palabras, imágenes y sonidos lo que vivieron los afectados por el terrorismo de estado? ¿Qué lenguaje puede expresar la magnitud del crimen de la desaparición de personas?

Los interrogantes sobre cómo narrar y representar una experiencia límite han dado origen a debates y reflexiones en diversas sociedades, muchos de los cuales se refieren a la experiencia de la Segunda Guerra Mundial y de la Shoah. Sin entrar en detalle en la vasta bibliografía existente sobre el tema, es posible señalar que en muchas de estas discusiones, las preocupaciones centrales giraron en torno a los lenguajes apropiados para representar lo inimaginable por medio del arte; a los desafíos de la representación ligados a la narración histórica; o a las dificultades de quienes vivieron esa experiencia para narrar y dar testimonio de lo ocurrido⁴. Cuando esta preocupación se extendió hacia los medios audiovisuales, fue el cine, y especialmente al cine de ficción, el que llamó la atención de muchos investigadores⁵.

De estos debates acerca de la representación de una experiencia límite se desprenden, al menos, tres dilemas principales. Un primer dilema de orden expresivo, acerca del lenguaje adecuado para representar lo sucedido⁶. Un segundo dilema de orden ético, acerca de cómo no profanar la memoria del acontecimiento, cómo no trivializarlo, cómo no prolongar el horror a través de su representación, entre otras cuestiones. Finalmente, un dilema de orden político, que se centra en las oportunidades y

momentos políticos, y en las consecuencias políticas de determinadas representaciones que acceden al espacio público⁷.

El análisis del modo en que se representa una experiencia límite del pasado a través de relatos televisivos no ficcionales implica hacer ingresar a estas reflexiones nuevos marcos de análisis, incluir otros interrogantes y prestar atención a nuevas tensiones.

A primera vista, las lógicas dominantes de la representación televisiva, es decir aquellas que se ponen en juego para que algo ingrese o no a la televisión⁸, parecen entrar en contradicción con estos dilemas y generan evidentes tensiones.

Existe una primera tensión entre el formato y el tema. En este punto, la lógica espectacular⁹ de la televisión entraría en contradicción con los dilemas de orden expresivo. La pregunta que surge en este punto es cómo representar una experiencia límite a través de formatos estandarizados y lenguajes altamente convencionalizados. De qué manera incluir en esos formatos y lenguajes un tema que requiere profundidad, reflexión y complejidad.

Se puede señalar una segunda tensión entre las lógicas comerciales de la televisión¹⁰ y los dilemas éticos que exige la representación de una experiencia límite. Al transformar la memoria del horror en producto para la venta masiva parece que se transgredieran ciertos códigos morales implícitos en la representación de una experiencia de este tipo y que forzosamente se trivializara lo ocurrido. Annette Insdorf describe esta tensión con respecto al cine de Hollywood que trata sobre la Shoah: "Las exigencias comerciales del cine lo transforman en un medio muy dudoso con respecto a su facultad para transmitir la verdad sobre la última Guerra Mundial: hay que tener en cuenta la dependencia (...) de criterios comerciales como el sexo, la violencia, una intriga no muy complicada, una comicidad basada en el facilismo, etcétera. Sin embargo, es principalmente a través del cine que el público masivo aprendió -y continuará aprendiendo- todo lo que

respecta al período Nazi y a sus víctimas" (Insdorf, 1985:11).

Una tercera tensión se produce entre el objetivo de captar audiencia y los múltiples niveles de lectura e interpretación que ofrece la experiencia que se quiere transmitir. Ante la necesidad de reunir al espectador joven y al experimentado, al que conoce lo que sucedió y al que no tiene información, al comprometido y al indiferente, se obturan cuestionamientos y nuevas interpretaciones acerca de lo ocurrido en el pasado. En ese sentido, el dilema que debe afrontar la representación televisiva (a diferencia, por ejemplo, de la representación artística) no es solamente cuáles son los lenguajes apropiados para representar una experiencia límite, sino qué lenguajes son capaces de representarla y a la vez de llegar al gran público.

Estas tensiones están presentes en muchos otros tipos de representación y objetos culturales, como los museos, la literatura masiva o el cine (Cole, 2000), pero tal vez sea en el espacio televisivo en donde estas tensiones se manifiestan de un modo más extremo, dada la penetración del medio en la vida cotidiana de millones de personas y dado que los formatos televisivos son muchas veces copiados por otro tipo de artefactos culturales que se proponen "educar" a las generaciones más jóvenes acerca de los crímenes de lesa humanidad cometidos en el pasado¹¹.

Es verdad que la lógica espectacular, la lógica comercial y la lógica de captación de audiencia puestas en funcionamiento son capaces de transformar la memoria de una experiencia límite en espectáculo, en producto de venta masiva, y en relato abarcador y digerible para todos. Pero también es cierto que estas lógicas garantizan que un tema será mostrado por la televisión y visto por un amplio público. En efecto, la televisión es actualmente un poderoso medio para popularizar temas que, si no fuera por este tipo de difusión, quedarían restringidos a un reducto de interesados¹².

personnes", dirigida por Armand Mattelart y presentada en la Universidad de París VIII en mayo de 2004. La investigación fue realizada con el apoyo económico de la Universidad de Buenos Aires y del Instituto de Desarrollo Económico y Social (IDES). Agradezco a los miembros del Núcleo de Estudios sobre Memoria del IDES por la discusión de borradores y de temas puntuales a lo largo de la elaboración de este trabajo.

⁴ Estas problemáticas se han desarrollado, entre muchos otros, en: Friedlander (ed.), 1992; Koch, 1990; Pollak y Heinich, 1986.

⁵ Ver, entre otros: Insdorf, 1985; Kaës, 1989; Zelizer, 1999.

⁶ Tal como lo expresa Anton Kaës, este dilema puede definirse de la siguiente manera: "Si se acepta que la catastrófica destrucción masiva que tuvo lugar hace cincuenta años desafía no sólo la descripción histórica y la determinación cuantitativa sino también la explicación racional y la articulación lingüística, entonces se requiere una nueva manera autorreflexiva de codificar la historia" (Kaës, 1992: 208).

⁷ Por ejemplo, en Francia las representaciones de la deportación que accedieron al espacio público en los años inmediatamente posteriores a la Segunda Guerra se centraron, casi exclusivamente, en la figura del resistente, dejando de lado la figura del deportado "por razones raciales", es decir, no dando cuenta de la singularidad del genocidio. En parte, esto se explica porque políticamente convenía construir un tipo de memoria que sirviera para la reunificación de Francia, es decir, una memoria heroica de lo sucedido durante la ocupación. Ver, entre otros: Rousso, 1987; Wiewiorka, 1992.

⁸ Nos referimos a los programas de géneros informativos de la actual televisión de aire en Argentina, que es principalmente privada y comercial. Aunque aparentemente la televisión conforma un discurso sin exclusiones, para que algo ingrese a la televisión, ciertas reglas discursivas tienen que ser respetadas. La "televisación" es un proceso complejo cuyas reglas discursivas son operaciones de sentido que no implican necesariamente lo que tradicionalmente se entendió como "manipulación de mensajes" (Mattelart A. y Mattelart M., 1995).

⁹ Al aplicarse esta lógica, el criterio primordial para la elección de los materiales articulados en el discurso televisivo es "la satisfacción del deseo audiovisual del espectador medio" (González Requena, 1988).

¹⁰ Expresada sintéticamente, esta lógica determina que aquello que es rentable se incluye y aquello que no es rentable se excluye de la programación.

¹¹ Por ejemplo, tal como demuestran Nicola Lisus y Richard Ericson, con respecto al Museo de Los Angeles "The Simon Wiesenthal Center's Beit Hashoah Museum of Tolerance", los diseñadores utilizaron formatos televisivos para comunicar y educar acerca de la Shoah (Lisus y Ericson, 1995).

¹² Esto sucede hoy con la cuestión de los desaparecidos en Argentina pero también sucedió con la experiencia de la Shoah en algunos países de Europa y en Estados Unidos. Para dar sólo un ejemplo, Jeffrey Shandler estudia de qué modo la televisión en los Estados Unidos colaboró desde los años 60 para designar y definir el fenómeno conocido como "Holocausto" (Shandler, 1999).

Esta tensión entre banalización y capacidad de difusión representa, a la vez, un punto de interés central y una dificultad mayor a la hora de abordar una reflexión sobre el vínculo entre memoria y televisión.

Posibles abordajes

La construcción de un vínculo entre memoria y televisión permite abrir un amplio campo de exploración para abordar una serie de fenómenos distintos. Al recorrer la bibliografía existente sobre la temática, se pueden detectar al menos cuatro abordajes, es decir, cuatro maneras posibles de considerar la televisión e investigar este vínculo. Es necesario aclarar que aunque estos abordajes no se excluyen entre sí, elegir uno u otro implica enfocar fenómenos diversos y, por lo tanto, construir objetos de investigación y dispositivos metodológicos diferentes.

Un primer abordaje considera a la televisión como *tecnología de la memoria*, como un espacio desde el que se construyen los acontecimientos que, luego, serán recordados. Para Pierre Nora (1986), nuestros recuerdos de acontecimientos históricos serán cada vez más el recuerdo de lo visto por televisión que de lo vivido por la participación personal en el acontecimiento. Nora habla de una "memoria televisiva" teniendo en cuenta que la televisión está en el origen, en la producción misma, de los acontecimientos y, al construir la actualidad, la televisión define lo que es memorable para una sociedad.

Este abordaje se refiere a una memoria hacia el futuro. Es decir, a una construcción de lo que después será recordado. La televisión, en tanto tecnología de la percepción, modela los recuerdos de las personas que son contemporáneas a los acontecimientos, es decir, de quienes vivieron una determinada época y la recordarán después. De este modo, al incidir en la manera en que percibimos lo que su-

cede y, por lo tanto, en la manera en que lo recordaremos, la televisión se constituye en uno de los elementos a tener en cuenta cuando estudiamos el modo en que se configura la memoria social en nuestra época.

Un segundo abordaje consiste en considerar a la televisión como *vehículo (o canal o ámbito) de transmisión de experiencias del pasado* a las generaciones que no vivieron los acontecimientos. Se trata de estudiar el modo en que esas generaciones entran en contacto con el pasado a través de los relatos que la televisión hace a *posteriori*.

En el marco de este abordaje, es necesario tener en cuenta que la televisión es un vehículo o ámbito de transmisión entre otros (escuela, familia, otros consumos culturales además de la televisión, espacios culturales alternativos o específicamente juveniles, etcétera), pero que presenta ciertas especificidades. En términos generales, puede considerarse que lo que caracteriza a la televisión, en tanto vehículo de transmisión, es su inmediatez, su facilidad de lectura, su potencial emotivo, su alcance masivo, su consumo doméstico, su fuerte penetración en todos los estratos sociales y su impacto sobre los jóvenes. Sin embargo, un abordaje de este tipo debería observar tanto la diferencia como la interacción entre todos esos ámbitos y expresiones.

Un tercer abordaje considera a la televisión como *emprendedor de la memoria*¹³. Este abordaje trata de detectar cómo llegan a la televisión determinados temas o interpretaciones del pasado, qué intereses y actores los impulsan, quiénes los producen, y de qué modo los temas que la televisión instala son acogidos por otros medios y por la opinión pública.

En este punto es necesario considerar los múltiples niveles de la enunciación que presenta la televisión, porque en ellos encontramos agentes distintos. De un modo muy general, podemos decir que en la televisión (sobre todo, consideramos los programas de géneros informativos de la televisión ar-

gentina) el lugar de enunciación se sitúa en una pluralidad de voces o de niveles en los que están involucrados el medio, los productores, los presentadores y los protagonistas de los hechos. Estas instancias, de acuerdo con las diversas situaciones (el canal, el momento político, el tipo de información, entre otras consideraciones) actúan con diferente peso y poder de decisión. Lo que importa, en este caso, es analizar las maneras en que la televisión actúa como campo de lucha entre memorias, y el modo en que se cristalizan en el espacio televisivo las diversas disputas alrededor del pasado. Así, este abordaje pone el foco en las luchas por la memoria, considerando a la memoria como objeto de "disputas, conflictos y luchas, lo cual apunta a prestar atención al rol activo y productor de sentido de los participantes de esas luchas, enmarcados en relaciones de poder" (Jelin, 2002: 2).

El cuarto abordaje considera a la televisión como *escenario de la memoria*: como un espacio en el que se hace ver y oír a un público determinado un relato veritativo sobre el pasado.

Hablamos de "escenarios de la memoria" cuando los dos principios del trabajo de la memoria que señala Paul Ricoeur (a saber, la distancia temporal y la construcción-legitimación de una verdad¹⁴) se despliegan en un dispositivo escénico, en el que participan diversos actores, se apela a un público determinado y la puesta en escena crea sentidos e interpretaciones, desde el presente, sobre el pasado.

La idea de "escenario" -a diferencia de otras nociones como "lugares de memoria" (Nora, 1984), o "vectores del recuerdo" (Rouso, 1987)- permite enfocar más claramente problemas relacionados con la puesta en escena, la tensión dramática, los dispositivos narrativos puestos al servicio de la construcción de sentidos sobre el pasado, y los mecanismos por los cuales se seleccionan, jerarquizan y reúnen diversas voces o testimonios.

Este abordaje parte de reconocer que el trabajo de la memoria no sólo requiere de actores, es decir,

personas o instituciones encargadas de elaborar el recuerdo y construir representaciones sobre el pasado. Necesita, además, espacios o escenarios en donde una "presentación de" y un "discurso sobre" el pasado sean posibles. Estos escenarios tienen sus reglas y lenguajes específicos, que determinan, a su vez, la producción de los relatos.

En este abordaje, el análisis se centra en los programas televisivos mismos, en sus formatos y lenguajes, y da cuenta de, al menos, tres dimensiones: una dimensión narrativa (el contar una historia), en la que importa el tipo de relato que se construye y las claves en que se narra la historia; una dimensión espectacular (una puesta en escena), en la que importan los lenguajes y los elementos usados en la escenificación; y una dimensión veritativa (la producción de una verdad) en la que importa qué tipo de verdad sobre el pasado se construye y en lucha con qué otras verdades.

El pasado como "show"

Si se considera el modo en que la televisión argentina se constituyó en "escenario de la memoria" de la represión, se pueden identificar diferentes etapas¹⁵, que se distinguen tanto por las lógicas puestas en juego en la producción y difusión, como por las maneras de construir las representaciones.

La primera etapa puede situarse en pleno período dictatorial, con el movimiento de derechos humanos y los familiares de desaparecidos como actores fundamentales. Son ellos quienes realizan un primer esfuerzo por darle visibilidad pública a la desaparición, a través de diversos mecanismos de denuncia y mostración. Las rondas, los pañuelos, las solicitadas en los diarios, las fotos, servían, en plena dictadura, para marcar la ausencia y denunciar los secuestros. La desaparición fue representada como ausencia, como separación brutal de un ser querido, como pregunta abierta que interpelaba

¹³ 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).

¹⁴ La noción de "escenario de la memoria" implica subrayar dos características del trabajo de la memoria. Primero, la voluntad de generar un tránsito entre un pasado que se da por finalizado y un presente que se interpreta como diferente del pasado (Ricoeur, 1999). Segundo, la "pretensión veritativa" de la memoria: en su trabajo de hacer presente algo ausente, el trabajo de la memoria, a diferencia de la imaginación, tiene como objeto la exactitud y la fidelidad, más allá de que lo logre o no (Ricoeur, 1999: 29). Esto hace necesario un proceso de construcción y de legitimación de una verdad sobre lo sucedido.

¹⁵ Siguiendo el marco teórico desarrollado por E. Jelin, uno de los puntos de partida de nuestro trabajo es "historizar" las memorias, o sea, "reconocer que existen cambios históricos en el sentido del pasado, así como en el lugar asignado a las memorias en diferentes sociedades, climas culturales, espacios de luchas políticas e ideológicas" (Jelin, 2002: 2). En este sentido, interesa analizar cómo la memoria se transforma; comprender las dinámicas, los cambios y permanencias que tanto las narrativas del pasado como las disputas entre memorias van teniendo a lo largo del tiempo.

tanto al poder militar como al resto de la sociedad (González Bombal, 1987).

Durante esa etapa, el movimiento de derechos humanos no tuvo acceso al espacio televisivo, y ese fue el ámbito desde el que se expresaron las fuerzas armadas para referirse al tema. La presentación televisiva más paradigmática del período fue el denominado "Documento Final sobre la Guerra contra la Subversión y el Terrorismo", una suerte de "documental" preparado por la última junta militar y difundido por cadena nacional el 28 de abril de 1983. Allí, la junta menciona a los "desaparecidos" sin inscribir las desapariciones en una práctica concreta de los propios militares, es decir habla de "desaparecidos" pero no del sistema represivo ni del terrorismo de estado. Por otra parte, en el documento preparado para la televisión, los militares usan imágenes de la violencia producida por las acciones de la guerrilla (explosiones, humo, cadáveres, edificios destruidos) para esconder sus propias acciones clandestinas de violencia. Es decir, que en el uso que le dieron las fuerzas armadas al espacio televisivo, las imágenes de la violencia no servían para representar el crimen de la desaparición, sino precisamente para ocultarlo.

La segunda etapa se inicia con la apertura democrática y se extiende hasta 1987. En los primeros tres meses de 1984 se producen las primeras investigaciones judiciales sobre el destino de los desaparecidos en las que se exhuman cadáveres de tumbas anónimas para identificarlos. Los relatos mediáticos que cubren estas acciones son designados como "show del horror" por su carácter macabro y sensacionalista: la principal figura de estas presentaciones mediáticas es el "cadáver N.N." y las cámaras televisivas se instalan en los cementerios para mostrar "en directo" las exhumaciones (González Bombal, 1995). Ante esa manera de presentar la información, se produce un primer cuestionamiento acerca de cómo representar lo ocurrido en la dictadura (Sarlo, 1984).

Desde las instituciones encargadas de llevar a cabo las acciones de investigación y los procesos judiciales (en ese momento, la CONADEP y la Cámara Federal de Buenos Aires), los lenguajes mediáticos de la información -y especialmente los televisivos- se perciben como inadecuados para hacer pública esa experiencia límite y para darle un sentido social. Es por eso que dichas instituciones implementarán políticas específicas de comunicación que tratarán de evitar ese "show" en los medios. Al mismo tiempo, estas instituciones se preocupan por legitimar sus acciones en un contexto de presiones militares y de fuertes disputas por el sentido de lo ocurrido. Es claro que, en esta etapa, la legitimidad para referirse a la represión dictatorial se construía desde ámbitos y enunciadores distintos de la televisión.

Un ejemplo de esta toma de distancia con respecto a aquellos códigos lo procura el programa televisivo "Nunca Más", preparado por la CONADEP a fin de hacer públicos los primeros resultados de sus investigaciones y emitido por Canal 13 el 4 de julio de 1984¹⁶. Este programa presenta una puesta en escena que se diferencia tanto del "Documento Final" de los militares como del "show del horror", ya que no incluye ni imágenes de la violencia, ni imágenes de las huellas de la violencia sobre los cuerpos de las víctimas. Se muestran lugares físicos reconocibles donde ocurrieron los hechos, y los rostros y relatos de las personas que vieron y vivieron lo ocurrido. Estas imágenes austeras operan como índices de autenticidad con respecto a lo narrado. Por el uso de una cámara fija, un ritmo lento y un escenario en penumbras para mostrar los testimonios, la puesta en escena de este programa se aleja drásticamente de los formatos usuales de la televisión comercial de ese momento. Aunque la elección de la CONADEP de hacer su primera presentación pública por televisión puede interpretarse como una convicción de que ese medio era el apropiado para llegar al público masivo, la Comisión puso especial cuidado en utilizar códigos diferentes de

¹⁶ Es necesario aclarar que con este programa televisivo se produce la primera comunicación pública de los resultados del trabajo de la CONADEP: el programa se emite dos meses antes de la entrega del informe definitivo al presidente Alfonsín y cuatro meses antes de su publicación en forma de libro.

los que caracterizaban entonces a la programación televisiva.

En la misma línea de buscar legitimidad para el relato y austeridad en la puesta en escena, durante el juicio de 1985 la escenificación jurídica se escindió de la televisiva. Para los actores que tenían a su cargo decidir el modo en que ese relato debía llegar al público, las lógicas de la puesta en escena jurídica parecían las únicas capaces de no alterar los principios de seriedad y transparencia que requería la tarea de juzgar a los ex comandantes. Fue por esa razón que las sesiones del juicio no accedieron en 1985 a la televisión, excepto por breves fragmentos de imágenes mudas¹⁷. Con lo cual, los dispositivos básicos de la comunicación televisiva -como el dispositivo del directo- quedaron desactivados.

En cuanto a los sentidos que adquiere la noción de la desaparición en esta etapa, se produce un pasaje desde la desaparición concebida como ausencia y como pregunta abierta, a la desaparición definida como conjunto de acciones criminales ejecutadas por actores específicos contra sujetos precisos. En efecto, el informe "Nunca Más" permite definir a la desaparición como sistema (es decir, se elabora por primera vez un relato preciso y documentado del sistema desaparecedor, detallando todos sus mecanismos, particularmente el secuestro, el cautiverio y la tortura) y el juicio a los ex comandantes permite definirla como crimen, o como suma de crímenes¹⁸, señalando a sus máximos responsables. En este período, para que esta definición se legitime, es esencial el papel que asume el Estado como principal enunciador, imponiéndose sobre otros lugares de enunciación, particularmente la institución televisiva. Es decir que, a lo largo de esta etapa, entre el "show del horror" y el juicio, las lógicas televisivas terminan por subordinarse a las de las acciones institucionales.

Después de un período de relativo silencio sobre el tema en el espacio mediático (1987-1994), que acompaña un proceso de capitulaciones en el terre-

no político-institucional cuando el Estado se desvincula de la tarea de investigar y hacer justicia con respecto a los crímenes dictatoriales¹⁹, se abre una nueva etapa en 1995 con la presentación en distintos programas televisivos de ex represores como Adolfo Scilingo que relatan su participación en las acciones de eliminación de detenidos durante la dictadura²⁰. Este acontecimiento²¹ no sólo implica la emergencia de una nueva "configuración de la memoria" (Rouso, 2000), sino también la entrada en juego de la televisión con lógicas y lenguajes propios en los emprendimientos memoriales.

Si en 1985 la televisión se subordinaba a las lógicas institucionales, a partir de 1995 muestra una relativa autonomía con respecto a otros actores: el tema de la represión se trata en la televisión sin necesidad de que sucedan otros acontecimientos en el espacio extra mediático (esto es, la televisión adquiere una nueva legitimidad como enunciador) y, en cuanto a la manera de interpretar el pasado y construir estos discursos, los programas televisivos empiezan a presentar el tema con sus propios códigos y formatos. Es decir, la televisión es, a la vez, emprendedor y escenario de la memoria.

De nuestro estudio sobre los programas periodísticos de opinión y documentales emitidos entre 1995 y 1999 que evocaron la represión, se desprenden las siguientes observaciones²².

En primer lugar, los programas televisivos estudiados sintetizan procesos históricos complejos en emblemas e íconos que los simplifican. Por ejemplo, las imágenes de la cara de Massera o de la fachada de la ESMA sirven para situarnos "en tema" sin que se incluyan explicaciones más detalladas sobre el sistema desaparecedor. De este modo, la ESMA alcanza para evocar los trescientos cuarenta centros clandestinos distribuidos en todo el país, y las caras de algunos militares emblemáticos (Massera, Astiz, Videla) operan como íconos intercambiables sin que se incluya una explicación acerca de la responsabilidad concreta de cada uno de ellos en las accio-

¹⁷ En realidad, hubo dos etapas al respecto. La primera, la de las transmisiones sin sonido de tres minutos de imágenes por día, abarca las audiencias de declaración de los testigos y los alegatos de la fiscalía y las defensas (entre abril y octubre de 1985). La sentencia, en cambio, fue transmitida en directo y con sonido, tanto por radio como por televisión, el 9 de diciembre de 1985. Para detalles sobre estas decisiones y las etapas de la transmisión televisiva, ver Feld, 2002.

¹⁸ En 1985, la desaparición de personas no pudo juzgarse en tanto tal, ya que no existía como delito, y debió fragmentarse en otros crímenes que pudieron finalmente ser juzgados (homicidio, privación ilegítima de la libertad seguida de homicidio, privación ilegítima de la libertad simple, tormentos, violaciones, y robo). Es decir que la desaparición, en el juicio, es concebida como una suma de delitos, pero también como un delito que excede lo que ha sido normado: se representa en calidad de crimen, pero de crimen excesivo.

¹⁹ Nos referimos a las llamadas leyes de Punto Final (1986) y Obediencia Debida (1987), y a los indultos presidenciales de 1989 y 1990.

²⁰ Es cierto que esta reapertura desencadenada por las declaraciones de Scilingo no se dio en el vacío. Coincidió con acciones que, desde hacía tiempo, estaban llevando a cabo en Argentina los organismos de derechos humanos (Valdez, 2001), con una distancia temporal de casi veinte años respecto del golpe de estado de 1976, con una nueva generación de jóvenes que empezaron a im-

nes represivas. La imagen de un avión militar sobre el agua sintetiza “los vuelos” (la eliminación de prisioneros adormecidos que eran arrojados al río o al mar desde aviones) y condensa todo el sistema desaparecedor. A través de la expresión “vuelos”, cobra centralidad la representación de la eliminación clandestina, en detrimento de la reclusión clandestina, con lo cual se produce un desplazamiento, con respecto a las representaciones de la etapa anterior, en el imaginario de las atrocidades sufridas por las víctimas.

En segundo lugar, en los programas analizados se recurre sistemáticamente a las emociones pero se ponen en juego “mecanismos de amortiguación” con los cuales se neutralizan los elementos más perturbadores, los interrogantes todavía abiertos y las cuestiones no saldadas que puede generar en la sociedad argentina la cuestión de la desaparición. En muchos casos, por ejemplo, se incluyen testimonios de hijos de desaparecidos, construyéndolos como figuras que condensan el drama de la familia perdida y el horror de la desaparición sufrido a una edad muy temprana. Sin embargo, no siempre se restituye la historia individual de cada “hijo” ni, mucho menos, la historia de sus padres: ¿quiénes eran los desaparecidos? y, sobre todo, ¿por qué desaparecieron? La historia que no se cuenta es, entre otras cosas, una historia política, ya que si los desaparecidos fueron víctimas del sistema represivo, fue en su calidad de actores políticos y portadores de proyectos que, en sus diversas manifestaciones y modalidades, han sido borrados junto con sus existencias.

Finalmente, en muchos de estos programas se califica lo sucedido en el pasado con las categorías y referencias propias del presente, produciendo anacronismos y un achatamiento temporal. Es decir, se relata el pasado pero sin un despliegue de la historia en el tiempo. Por ejemplo, en muchas de las referencias a hijos de desaparecidos, hay una comparación entre los 70 y “hoy”, pero sin un proceso his-

tórico de por medio. En algunos casos, la historia de los desaparecidos, la de los padres de esos “hijos”, se cuenta empezando por el final, cuando ya esa historia se ha aclarado y se conocen las circunstancias del cautiverio y de la muerte. Se empieza la historia por esa certeza, y no por la incertidumbre que generaba la condición de desaparecidos.

En general, los relatos televisivos analizados parecen ocultar 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 acerca de lo sucedido.

Si con respecto a los desafíos representacionales que implica la desaparición, en la etapa anterior se concebía como un peligro principal el hecho de que el relato del horror se transformara en show, esta lógica se invierte a partir de 1995. En este período no se concibe otra manera de representar la desaparición en la televisión abierta más que a través de ese formato, es decir a través de las lógicas espectaculares propias de este escenario²³. Sin embargo, en este nuevo contexto, el show se monta sobre construcciones de sentido que ya se han producido en escenarios anteriores, y que sirvieron para elaborar y gestionar lo ocurrido.

Puede conjeturarse que son otros los peligros que surgen en esta etapa. Por ejemplo, el que configuran conjuntamente la simplificación y el anacronismo. Nada indica que al disponer de información sobre lo ocurrido en el pasado, quienes no vivieron los hechos puedan darles sentido y comprender las luchas y los desafíos propios de aquel período. Si el pasado llega al presente a través de símbolos y emblemas “congelados” (Huysen, 2002), y no como un proceso histórico complejo, es difícil que puedan comprenderse los retos y dilemas de cada época, y que el presente pueda examinarse a la luz de lo ocurrido en el pasado.

Lo que se pone de relevancia en nuestro estudio es la necesidad de volver a preguntarse sobre los

pulsar cuestiones relativas a la memoria y los derechos humanos, y con la reactivación o el inicio de acciones judiciales internacionales.

²¹ Para un análisis de las declaraciones de Scilingo y otros ex represores, consideradas en tanto “acontecimiento televisivo”, ver Feld, 2001.

²² Incluimos aquí sólo algunas observaciones. El análisis se desarrolla exhaustivamente en la tesis de doctorado antes citada.

desafíos representacionales que implican las experiencias límite, así como la necesidad de reconocer las dificultades para dar sentido a determinados acontecimientos a través de representaciones y relatos que lleguen a un público amplio y heterogéneo sin descuidar los desafíos políticos, éticos y sociales inherentes a tales experiencias.

Tal como plantea Andreas Huyssen, con respecto a la memoria de la Shoah, las limitaciones que produce esta “memoria congelada” tienen que ver con la incapacidad para traducir lo que se sabe del pasado a acciones en el presente: “El porvenir no habrá de juzgarnos por olvidar, sino por recordarlo todo y, aun así, no actuar en concordancia con esos recuerdos” (Huyssen, 2002: 164).

Bibliografía

- COLE, Tim. *Selling the Holocaust. From Auschwitz to Schindler. How history is bought, New York, Packaged and Sold*, Routledge, 2000.
- FELD, Claudia. “La construcción del arrepentimiento: los ex represores en televisión”, en *Entrepasados*, Nº 20, 2001.
- FELD, Claudia. *Del estrado a la pantalla: las imágenes del juicio a los ex comandantes en Argentina*, Madrid y Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 2002.
- FRIEDLANDER, Saul. (Ed.). *Probing the Limits of Representation. Nazism and the “Final Solution”*, Cambridge/London, Harvard University Press, 1992.
- GONZÁLEZ BOMBAL, Inés. “Derechos humanos: la fuerza del acontecimiento”, en Verón E. *et al*, *Discurso político, lenguajes y acontecimientos*, Buenos Aires, Hachette, 1987.
- GONZÁLEZ BOMBAL, Inés. “‘Nunca Más’: el juicio más allá de los estrados”, en AAVV, *Juicios, castigos y memorias. Derechos humanos y justicia en la política argentina*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1995.
- GONZÁLEZ REQUENA, Jesús. *El discurso televisivo: espectáculo de la posmodernidad*, Madrid, Cátedra, 1988.
- HYSSEN, Andreas. *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*, México, Fondo de Cultura Económica, 2002.
- INSDORF, Annette. “L’Holocauste à l’écran”. *Cinémaction* Nº 32, París, Cerf, 1985.
- JELIN, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*, Madrid y Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 2002.
- KAES, Antón. *From Hitler to Heimat. The Return of History as Film*, Cambridge/London, Harvard University Press, 1989.
- KAES, Anton. “Holocaust and the End of History: Post-modern Historiography in Cinema” en *Friedlander, S. (ed) Probing the Limits of Representation. Nazism and the “Final Solution”*, Cambridge/London, Harvard University Press, 1992.
- KOCH, Gertrude. “Transformations esthétiques dans la représentation de l’inimaginable” en VVAA, *Au sujet de Shoah. Le film de Claude Lanzmann*, Paris, Belin, 1990.
- LISUS, Nicola y ERICSON, Richard. “Misplacing memory: the effect of television format on Holocaust remembrance” en *BJS*, volume Nº 46, issue n. 1, marzo, 1995.
- MATTELART, Armand / MATTELART, Michèle. *Histoire des théories de la communication*, Paris, La Découverte, 1995.
- NORA, Pierre. “Entre mémoire et histoire: la problématique des lieux”, en *Lieux de mémoire*, vol. 1, Paris, Gallimard, 1984.
- NORA, Pierre. “Le retour de l’événement”, en LE GOFF, J. y NORA, P. (eds) *Faire de l’histoire I. Nouveaux problèmes*, Paris, Gallimard, 1986.
- POLLAK, Michael. “L’expérience concentrationnaire”, en *Une identité blessée: études de sociologie et d’histoire*, Paris, Editions Métailié, 1993.
- POLLAK, Michael y HEINICH, Nathalie. “Le témoignage” en *Actes de la recherche en sciences sociales*, Nº 62-63, junio, 1986.
- RICOEUR, Paul. *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*, Madrid, Ediciones UAM, 1999.
- ROUSSO, Henry. *Le syndrome de Vichy, de 1944 à nos jours*, Paris, Seuil, 1987.
- ROUSSO, Henry. “El duelo es imposible y necesario”, entrevista por C. Feld, *Revista Puentes*, año 1, Nº 2, diciembre, 2000.
- Sarlo, Beatriz. “Una alucinación dispersa en agonía”, *Punto de vista*, Nº 21, agosto de 1984.
- SHANDLER, Jeffrey. *While America Watches. Televising the Holocaust*, New York, Oxford, Oxford University Press, 1999.
- VALDEZ, Patricia. “‘Tiempo óptimo’ para la memoria”, en GROppo, B. y FLIER, P. (comps.), *La imposibilidad del olvido. Recorridos de la memoria en Argentina, Chile y Uruguay*, La Plata, Ediciones Al Margen, 2000.
- WIEVIORKA, Annette. *Déportation et génocide. Entre la mémoire et l’oubli*, Paris, Plon, 1992.
- ZELIZER, Barbie. (Ed). *Visual Culture and the Holocaust*, New Brunswick, 1999.

²³ Esta constatación, que surge de nuestro análisis del material televisivo, ha sido también confirmada en entrevistas con periodistas y productores de televisión.