

El programa “Nunca Más” de la CONADEP: televisión, política y estética

Por Joaquín Sticotti*

Resumen: El presente trabajo se propone analizar el programa de televisión “Nunca Más” emitido por Canal 13 el 4 de julio de 1984. En primer lugar se analiza la reconstrucción del contexto de producción y emisión del programa teniendo en cuenta los distintos actores sociales involucrados. En segundo lugar, la puesta en escena del programa en relación con las discusiones internacionales y nacionales en torno a los modos de representar el pasado recientes a través de imágenes o testimonios. A modo de conclusión, se buscará sintetizar los aportes a partir del carácter excepcional del programa para la televisión argentina, el lugar de la militancia política y las discusiones sobre la estética.

Palabras clave: televisión, posdictadura, estética, política.

Resumo: O presente trabalho propõe analisar o programa de televisão “Nunca Mais”, emitido pelo canal 13 em 14 de julho de 1984. Levando em conta os antecedentes existentes, a análise se divide em duas partes: em primeiro lugar, a reconstrução do contexto de produção e emissão do programa tendo em conta os distintos atores sociais envolvidos. Em segundo lugar, a *mise en scène* do programa com relação às discussões internacionais e nacionais em torno dos modos de representar o passado recente através de testemunhos. A modo de conclusão, se buscará sintetizar os aportes a partir do caráter excepcional do programa para a televisão argentina, o lugar da militância política e as discussões sobre a estética.

Palavras-chave: televisão, pós-ditadura, estética, política.

Abstract: This paper focuses on the television program “Nunca Más,” broadcast by Canal 13 on July 4, 1984. The reconstruction of the production and broadcasting context of the program, which takes into account the different social actors involved, is superseded by a contextualization of the program in terms of national and international discussions on the representation of the recent past through images or testimonials. In closing the article underscores the place of political militancy, the program’s aesthetics, and the exceptional characteristics of the program in the context of Argentine television.

Key words: television, post dictatorship, aesthetics, politics.

Fecha de recepción: 14/12/2017

Fecha de aceptación: 22/08/2018

Introducción y antecedentes

El 4 de julio de 1984 a las 22 horas se emitió por Canal 13 un programa de televisión titulado “Nunca Más”, elaborado por la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP). Se trató de un programa complementario al libro homónimo que recoge un conjunto de testimonios de víctimas de la represión y familiares, montados con imágenes de archivo del trabajo de la comisión y varias fotos fijas. Fue emitido en un ciclo especial denominado “Televisión abierta” que incluyó una introducción a cargo del entonces Ministro del Interior, Antonio Tróccoli, y un cierre del propio Ministro junto al presidente de la CONADEP, Ernesto Sábató. El programa, previo al juicio a las juntas y a la edición del informe como libro, es la primera instancia en que un público masivo accede a la perspectiva de las víctimas del terrorismo de Estado. Según cifras de IPSA citadas en la revista *Somos*, el programa alcanza 20,5 puntos de *rating*, lo que equivale aproximadamente a 1.640.000 espectadores.

Existen diversos antecedentes de trabajos que analizaron el programa. En primer lugar, Claudia Feld (2007) se encarga de contextualizar la producción de la CONADEP emitida en un canal que era propiedad del Estado (Canal 13) con la particularidad de no contar con cortes comerciales. De este modo, siguiendo a la autora, se le dio a la emisión un carácter de excepción y se presentó el programa como un acontecimiento especial. Además, hubo otro hecho que colaboró para otorgarle al programa un carácter oficial. Más allá de la presencia de miembros de la CONADEP (comisión creada por el Poder Ejecutivo), el propio ministro del interior, Antonio Tróccoli, estuvo a cargo de la apertura y el cierre del programa. Esta presencia, cuyo objetivo fue relativizar algunos de los

enunciados del programa ante presiones militares,¹ tuvo el efecto de oficializar más aún la transmisión, producto del aval de un miembro importante del gabinete nacional. En otro trabajo, la autora elabora una comparación entre el programa de la CONADEP y el “Documento final sobre la guerra contra la subversión” realizado por el gobierno dictatorial un año antes (Feld, 2013). Allí encontramos aportes en cuanto al análisis del lenguaje audiovisual utilizado por el programa que se presentó de modo austero en su puesta en escena, lento en el ritmo del montaje y con un tono que no caía en el sensacionalismo. En otro trabajo, Emilio Crenzel (2014) hace un análisis de la negociación realizada para llevar el programa al aire en un contexto de presiones por parte de los militares. El presidente Raúl Alfonsín estuvo cerca de cancelar la emisión el mismo día a la mañana por las tensiones que podía llegar a acarrear con las Fuerzas Armadas. Según el autor, el presidente de la CONADEP Ernesto Sábató amenaza con renunciar si el programa no es emitido y la negociación termina con la incorporación, en la apertura y el cierre, de la alocución del ministro Tróccoli. Finalmente, en el análisis de Marina Franco (2015) se piensa el programa en la serie de intervenciones que recibieron el nombre de “teoría de los dos demonios”, sobre todo en lo que refiere a la alocución del ministro Tróccoli. Lo que nos aporta su trabajo, además de detalles sobre las declaraciones del ministro y su agregado posterior a la grabación, es el análisis que hace de las víctimas que ofrecen su testimonio y de las que son nombradas por sus familiares: estas se presentan siempre bajo la figura de la inocencia, es decir, exentos de sus pertenencias políticas y sus militancias.

Teniendo en cuenta los aportes de los trabajos recorridos nos proponemos analizar el programa desde nuevas perspectivas. En la primera parte, el foco estará puesto en los aspectos institucionales y políticos que acompañan la emergencia de la emisión en julio de 1984. Comenzamos con el contexto

¹ La tensión se prolongó hasta el inicio de la emisión del programa, momento en el cual estalló una bomba de estruendo cerca del canal mientras algunos testigos afirmaron ver tanques que avanzaban por la panamericana y finalmente retrocedían de regreso a Campo de Mayo (Crenzel, 2014: 81)

televisivo y seguimos con el rol que jugaron en el armado y la recepción del programa los organismos de derechos humanos, los militares y los funcionarios alfonsinistas. En la segunda parte, nos concentramos en la puesta en escena del programa poniéndola en relación con debates internacionales en torno a las imágenes y los testimonios. Luego, analizamos algunas intervenciones publicadas en Argentina que, en el contexto de estos debates, producen una interpretación propia del programa alrededor de la relación entre estética y política.

1. Una semana de televisión y política en julio de 1984

Comencemos por el contexto de producción del programa de la CONADEP. El presidente Alfonsín había asumido apenas siete meses antes de la emisión y la creación de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas fue una de las primeras acciones de su gobierno. Ya desde la campaña, la importancia otorgada a la investigación de los crímenes perpetrados por la dictadura había tenido un lugar central. Sin embargo, las tensiones con grupos de las Fuerzas Armadas tenían en aquel momento una presencia política insoslayable (Crenzel, 2014). Esta se manifestaba no solamente en el plano de la necesidad del propio gobierno de mantener la gobernabilidad ante la amenaza de una nueva interrupción del orden democrático, sino también a un nivel micropolítico vinculado a la cercanía subjetiva por parte de la mayoría de las personas con la experiencia de haber vivido bajo el poder militar durante los últimos siete años (O'Donnell, 1983). En este contexto, el programa de televisión se constituye como uno de los primeros intentos de representación audiovisual de lo que había sido el terrorismo de Estado ya que las películas más emblemáticas producidas en los primeros años de la democracia como *La historia oficial* (Luis Puenzo) o *La noche de los lápices* (Héctor Olivera) serían estrenadas después, en abril de 1985 y septiembre de 1986 respectivamente. La elección de la televisión como el medio para una primera aproximación a esta representación no puede ser desligada del carácter estatal de la misma, ni tampoco de los

vínculos que tenía con el Canal 13 una de las integrantes de la comisión: Magdalena Ruiz Guiñazú, reconocida periodista que trabajaba en radio y televisión desde la década del setenta. A la vez, entendemos que esta elección no se agota en estos motivos y debe ser enmarcada en un contexto televisivo más amplio que es necesario reconstruir.

La televisión ¿en transición?

Cuando asume la presidencia, en diciembre de 1983, Alfonsín debe hacerse cargo de la gestión de cuatro canales de televisión localizados en Buenos Aires que eran propiedad del Estado argentino: ATC, Canal 13, Canal 11 y Canal 9. Este último había sido otorgado en octubre, pocos días antes de las elecciones, al único oferente que se había presentado a la licitación: Alejandro Romay, quien además había sido su dueño antes de la nacionalización en 1973. Sin embargo, la entrega del canal a su nuevo dueño se demoraría hasta el 24 de mayo de 1984 (Ulanovsky, Sirvén, Itkin, 2011). Esta demora incluyó un pedido de Romay a la justicia para que el decreto n° 462/81, firmado por Bignone, se cumpliera.

En sus primeros meses de mandato, el gobierno de Alfonsín da señales de tratar de retener la propiedad estatal de los canales frenando las licitaciones que, en los últimos años, habían llevado a la re-privatización del Canal 9 y del Canal 2 de La Plata. Los interventores designados por el radicalismo son, inicialmente, hombres vinculados al medio televisivo como Alfredo Garrido para el Canal 9, Jorge Bellizi para el Canal 11 y Guillermo Meque para el Canal 13 (ibíd.). Aunque el Plan Nacional de Radiodifusión (PLANARA) que se desprendía de la ley n° 22.285 sancionada en 1980, implicaba la apertura a la licitación para la privatización de los canales 11 y 13, el radicalismo no avanzará con esta medida. Buscará en cambio mantenerse al frente de la televisión estatal y comercial sosteniendo la lógica de competencia. Encontramos, en este marco, un primer carácter excepcional del programa de

la CONADEP, ya que su producción estuvo a cargo de figuras que no tenían una historia en la televisión, como varios de los miembros de la comisión. La televisión estatal se había caracterizado, en los años anteriores, por otorgar centralidad en la producción de programas locales a figuras que ya tenían una trayectoria previa en el medio.

El programa es emitido en el canal que lideraba los índices de audiencia (Canal 13) en el segmento considerado el horario central por la cantidad de televidentes (entre las 21 y las 23 horas) y con la particularidad de la supresión de los cortes comerciales. Esto último viene acompañado de una placa que anuncia el título del programa (Imagen 1), acompañado de una voz en off que enuncia: “Dadas las características de este programa, el mismo se está emitiendo sin cortes publicitarios”. Vemos entonces cómo el espacio televisivo cede explícitamente la palabra a la CONADEP renunciando, al menos por un tiempo, a una lógica que la televisión estatal, desde la nacionalización de los canales, había mantenido vigente: el funcionamiento comercial de la televisión.



Imagen 1

Tal como afirma Feld (2007), lo que sucede durante la emisión del programa de la CONADEP es que la televisión cede la palabra al Estado. También se puede pensar esto mismo como un intento del gobierno de Alfonsín de apropiarse de la televisión utilizando sus recursos para mostrar una iniciativa política propia. Desde el par democracia/dictadura que estructura los primeros meses de la llamada “transición democrática” (Varela, 2013), la televisión había quedado más asociada al pasado autoritario. Por ejemplo, la cobertura de la Guerra de Malvinas había sufrido duras críticas ya en un contexto de una dictadura debilitada. Tal como afirma Landi (1992), pocos días después de la derrota, hubo grupos que reaccionaron directamente contra las cámaras de televisión, producto de la desinformación sostenida durante la contienda bélica. Luego del fin de la dictadura, la televisión fue uno de los medios protagonistas, junto a diarios y revistas, de lo que se conoció, entre enero y marzo de 1984 como “show del horror”, donde se relataba la apertura de las tumbas de las víctimas del terrorismo de Estado enterradas como NN desde una perspectiva sensacionalista (Feld, 2015). En este marco, el programa de la CONADEP también constituye una ruptura a partir de una estética diferente cuyas características profundizaremos en la segunda parte de este artículo.

Al nivel de la programación, podemos acceder a un panorama a través de las grillas que publicaban los diarios de mayor tirada. Observando la programación de la primera semana de julio de 1984, podemos notar más continuidades que rupturas con lo que era la grilla durante la dictadura recientemente finalizada. Respecto de los noticieros, *60 minutos* ya no estaba al aire en ATC (su conductor, José Gómez Fuentes, había quedado fuertemente asociado a las transmisiones durante la Guerra de Malvinas). Sin embargo, el noticiero *Realidad '84*, conducido en Canal 13 por Ramón Andino, seguía al aire y era uno de los informativos más populares junto con *Nuevediarío*.² Respecto a los programas políticos, también seguía al aire, por Canal 13, *Tiempo Nuevo*,

² El informativo había comenzado en 1980 con el nombre *Realidad '80* y bajo la conducción de Juan Carlos Pérez Loizeau.

conducido por Bernardo Neustadt y Mariano Grondona. El nombre del programa parecía pensado en función del momento histórico del país pero lo cierto es que se emitía de modo intermitente desde 1974. Por último, el lunes 2 de julio de 1984, se estrena el primer episodio de la mini serie norteamericana *Holocausto* (*Holocaust*, Martin J. Chomsky, 1978) por Canal 11. La serie, que relata la historia de una familia judía durante la Segunda Guerra Mundial, ya había tenido su estreno en Argentina en 1981 por el Canal 9. Según un editorial de Ricardo Kirschbaum (1984) en *Clarín*, este antecedente permite descartar cualquier conexión sugerida por cierta “acción psicológica” (sic.) entre la emisión de la serie y el programa de la CONADEP. Sin embargo, es necesario tener en cuenta dos cosas: primero, es muy probable, tal como admite Kirschbaum, que la serie se haya emitido con cortes en 1981 y completa en 1984; segundo, el contexto es sumamente diferente. Entendemos que programar una de las series más emblemáticas sobre lo que Andreas Huyssen llama “el tropos universal del trauma histórico” (2001) la misma semana del estreno del programa de la CONADEP no puede ser solamente un hecho fortuito. No contamos con elementos para afirmar que se trató de algo planificado desde la administración estatal de los canales, pero sí creemos que la puesta al aire de ambos programas por lo menos obedeció a un clima de época nacional e internacional que habilitaba la proliferación de este tipo de representaciones sobre el pasado.

Militares, funcionarios alfonsinistas y organismos de derechos humanos

Hubo otros acontecimientos ocurridos esa semana, no estrictamente ligados a la televisión, que resulta útil recuperar. El primero es el de los relevos al interior de puestos importantes dentro de las Fuerzas Armadas. El General Jorge Arguindegui había sido nombrado jefe del Ejército por el propio Alfonsín en diciembre de 1983. Sin embargo, las tensiones en cuanto al pase a retiro de algunos generales como Pedro Mansilla, quien había mantenido polémicas con miembros de la CONADEP, terminaron socavando la autoridad del jefe de la

fuerza. Estas tensiones son reflejadas por los diarios desde el lunes de la primer semana de julio de 1984. Lo que ocurrió fue que el gobierno no llegó a anunciar los pases a retiro de algunos generales antes del miércoles por la mañana cuando el presidente Alfonsín, junto a varios de sus ministros, vieron el programa “Nunca Más” que se iba a emitir por televisión esa misma noche. El gobierno no quiere sumar tensión y por lo tanto frena los pases a retiro al mismo tiempo que agrega la alocución de Tróccoli al programa (Franco, 2015). El que intenta convencer del retiro a Mansilla, entre otros generales, es Arguindegui. Cuando Mansilla se niega, Arguindegui recurre al ministro de defensa Raúl Borrás quien decide, junto al presidente, el retiro de Mansilla pero también el desplazamiento de Arguindegui de la jefatura (Kirschbaum, 1984). Según los diarios de aquellos días, el desplazamiento del jefe del Ejército se produce al mismo tiempo que el programa de la CONADEP está siendo emitido por televisión. Al día siguiente, el diario *La Nación* publica en su tapa la noticia de los relevos en el Ejército y “la condena de Tróccoli a todos los extremismos” en el marco del programa televisivo (*La Nación*, 05/07/1984). En este punto podemos observar cómo, en un contexto de tensiones con los militares que recorre todo este primer período del gobierno de Alfonsín, el programa de la CONADEP supone un paso osado en cuanto al intento civil de disciplinar a la corporación militar. El viernes de esa misma semana aparece, tanto en *Clarín* como en *La Nación*, una breve entrevista con Emilio Gibaja, secretario de información pública. Se le pregunta por el programa de la CONADEP en relación con los relevos producidos al interior del Ejército y el secretario responde: “No hubo problemas en la decisión para autorizar el espacio televisivo para pasar el documento” (*Clarín*, 06/07/1984). El gobierno busca mostrar, a través del programa, que su voluntad se impone por sobre la de los militares que, supuestamente, no lo condicionan. Luego de la emisión, algunos militares como Isaac Rojas y políticos como María Cristina Guzmán del Movimiento Popular Jujeño, critican al programa por su carácter “parcial” (ibíd.) ya que muestra sólo una de las caras de la violencia. Aunque circula el rumor de la emisión de un programa análogo sobre “los crímenes de la subversión”,

este nunca se concreta y su futura realización es ambiguamente prometida por el titular de la SIP quien, ante la pregunta por si Alfonsín ordenó un programa sobre “el inicio del accionar subversivo”, afirma: “Eso no es exacto. Eso está contemplado en la programación de los temas contemporáneos” (ibíd.). Está claro en la afirmación de Gibaja que para el programa de la CONADEP hubo un aval explícito presidencial que no existió para el otro (hipotético) programa sobre “el accionar subversivo”. Esto implica la preponderancia de ciertos actores políticos sobre otros en términos de base de apoyo para el gobierno, entre los cuales los organismos de derechos humanos tenían un espacio importante.

Los organismos de derechos humanos jugaron un papel central en los primeros meses del gobierno de Alfonsín. Algunos de sus miembros formaban parte de la CONADEP (Graciela Fernández Meijide y Marshall T. Meyer) y varios aportaron parte de la evidencia con la que se construyó el informe “Nunca Más”. En este sentido, es relevante la posición que asumen estos organismos ante el programa televisivo en aquella semana de julio de 1984. Más allá de la participación de referentes de Abuelas de Plaza de Mayo (Isabel de Mariani y Estela de Carlotto) esta organización critica muy duramente la alocución inicial del programa a cargo del ministro Tróccoli (*Clarín*, 06/07/1984).³ Lo mismo ocurre con la organización Madres de Plaza de Mayo, cuya referente Nora Cortiñas cuestiona, respecto a la intervención de Tróccoli, que los miembros de la CONADEP, “hayan aceptado esa imposición” (ibíd.). Otros, como Adolfo Pérez Esquivel, no enfatizan en la alocución de Tróccoli y elogian el programa (ibíd.).

Para comprender la importancia de la aparición televisiva de referentes de los organismos de derechos humanos, debemos remitirnos brevemente a la historia de la emergencia de estos movimientos en Argentina. Tal como afirma

³ Se puede profundizar en el análisis del contenido de la alocución del ministro del interior en los trabajos de Crenzel (2014) y Franco (2015).

Carassai (2010) los primeros organismos de derechos humanos surgen en la Argentina antes del golpe de Estado de marzo de 1976, en el caso de la Asamblea Permanente por los Derechos Humanos (APDH), en diciembre de 1975. En el caso de las organizaciones más emblemáticas, ligadas a familiares de víctimas (Madres de Plaza de Mayo y Abuelas de Plaza de Mayo), surgen durante los primeros años de la dictadura y, en sus comienzos, la idea de los derechos humanos no está en su agenda principal. Se trata de organizaciones surgidas en función de la empatía que se produce por compartir una situación de incertidumbre respecto a la vida de un familiar. Es recién cuando los crímenes de la dictadura comienzan a tener repercusión internacional, luego de la asunción de James Carter a la presidencia de Estados Unidos, que el concepto de derechos humanos comienza a circular en el discurso público llegando a instalarse en la agenda mediática durante la visita de la Comisión Interamericana de Derechos Humanos (CIDH) en 1979. En 1980, tal como lo muestra Buch (2015) en su investigación sobre la visita de la orquesta de París, parte de los músicos que conocían los crímenes de la dictadura argentina deciden reunirse con un grupo de Madres de Plaza de Mayo. Esto suscita una polémica que se refleja en los diarios de la época donde se discute la actitud de los músicos y varios periodistas llaman a no aplaudir su último concierto en el Teatro Colón. En este caso se ve cómo las Madres de Plaza de Mayo aparecen, para un grupo extranjero, como referentes por su búsqueda de los desaparecidos pero lejos están de recibir el mismo trato a nivel interno, debiendo incluso realizar sus reuniones clandestinamente. En el mismo año, el reconocimiento internacional se vuelve muy significativo producto del otorgamiento del Premio Nobel de la Paz a Adolfo Pérez Esquivel. Es justamente a principios de los años 80 cuando Elizabeth Jelin marca que los organismos de derechos humanos comienzan a ser “el actor más significativo en generar y construir nuevas oportunidades políticas” (2015: 197). Es a partir de este reconocimiento internacional que el movimiento comienza a tener más presencia a nivel local y se vuelve uno de los principales actores políticos de oposición a la dictadura. Durante los primeros meses del gobierno de Alfonsín,

los organismos de derechos humanos se encuentran opuestos al tratamiento mediático que se hace de las aperturas de las fosas comunes conocido como “show del horror”. Además de los motivos políticos, que, tal como afirma Elizabeth Jelin (2015) dividen a las organizaciones, todos rechazan el tratamiento mediático que se hace del tema, fundado en una estética sensacionalista.

El programa de la CONADEP es la primera instancia en que la palabra de los organismos, particularmente Abuelas de Plaza de Mayo, interpela al público masivo respecto de los crímenes cometidos durante la dictadura. En este punto se ve cómo la suspensión de la lógica comercial, prevaleciente en la televisión estatal hasta el momento, abre la posibilidad a que otros actores sociales aparezcan en escena. En este punto, el programa de la CONADEP implica, en términos de Walter Benjamin (1999), un cambio en el aparato de producción que conlleva asimismo un cambio en la tendencia de lo que se expresa en su interior. Se trata de una obra que modifica las condiciones de producción televisiva de su época.

En lo que respecta a la televisión, va a ser difícil encontrar manifestaciones parecidas en lo que podemos considerar una periodización más larga de la transición (1983-1987). Un ejemplo lo constituye la pobre explotación televisiva que lograron tener las imágenes del juicio a las juntas, tanto en el momento en que el juicio se estaba realizando como luego a través de distintas recopilaciones que no salieron al aire (Feld, 2002). A nivel institucional, el funcionamiento de la televisión se estabilizará en torno a la competencia por las publicidades entre los canales estatales y el flamante canal privado devuelto a Romay. Esto se ve muy inmediatamente con la convocatoria para el armado de la programación de viejas figuras de la televisión que ya habían participado en la gestión en los años de la dictadura, como es el caso de Carlos Montero, que vuelve a Canal 13 a partir del 21 de julio de 1984 (Ulanovsky, Sirvén, Itkin, 2011). Esta estabilización en torno a la lógica comercial se da en simultáneo

con el programa de la CONADEP, lo cual nos lleva a confirmar la lógica excepcional del mismo.

2. Estética y política en el programa de la CONADEP

El programa de la CONADEP está organizado a partir de los testimonios de un conjunto de víctimas de la represión estatal. La puesta en escena consiste en una tarima donde se ven alineadas las sillas en las cuales se ubica la totalidad de los testimoniados (Imagen 2). En cada bloque del programa, la cámara se concentra en el rostro de quien aporta su testimonio y, al finalizar la alocución, vuelve al plano general donde se observa la totalidad de las sillas. En la medida en que terminan de hablar, los testimoniados se retiran del escenario dejando su silla vacía.



Imagen 2

Los testimonios son el eje central del programa. Como separadores entre cada uno de ellos, la voz en *off* (grave y solemne, a cargo de un locutor) relata alguna problemática vinculada con el testimonio que se verá a continuación. La

acompañan imágenes entre las que se cuentan fotos fijas, filmaciones del trabajo de los miembros de la CONADEP, imágenes de archivo de la época de la dictadura: algunas pocas del mundial y de las rondas de las Madres de Plaza de Mayo y una sola ficcionalización al comienzo: la imagen de un parto. Los testimoniados son ocho: Arq. Enrique Fernández Meijide (padre de un desaparecido), Sr. Jorge Federico Watts (ex detenido), Sra. Estela Berástegui (ex detenida), Sra. Lucía Weinschelbaum de Rubino (Madre de Plaza de Mayo), Sra. Otilia Acuña de Elías (Madre de Plaza de Mayo), Lic. Liliana Calvo de Laborde (ex detenida), Sra. Estela de Carlotto (Vicepresidenta de Abuelas de Plaza de Mayo) y Sra. Isabel de Mariani (Presidenta de Abuelas de Plaza de Mayo).

El modo en el que se presentan las imágenes de los testimonios es relevante a la hora de pensar la estética del programa de la CONADEP. El formato se reitera en los ocho testimonios y consiste en un plano cerrado sobre el rostro del testimoniado en el cual se superpone su nombre y, en algunos casos, su responsabilidad institucional:



Imagen 3



Imagen 4

Tal como Feld (2013) recupera de Verón (2001), la imagen del rostro tiene un lugar central en la historia de la televisión. Se trata de una marca de la indicialidad del medio, un mecanismo de interpelación a través de la cercanía que comienza con el caso paradigmático del presentador del noticiero. Esta indicialidad implica un contacto que, en el caso de los testimonios del programa de la CONADEP, acerca por primera vez a un público masivo las imágenes y las palabras de las víctimas del terrorismo de Estado y de los organismos de derechos humanos. Para el caso de los organismos resulta central que, tal como se ve en la imagen 4, sus miembros aparecen con su responsabilidad institucional. A diferencia del discurso sobre las víctimas, la militancia política de los familiares sí aparece referida. La combinación de esta referencia con la interpelación del rostro en televisión puede dar cuenta de una novedad en cuanto a la sensibilidad social respecto al tema de los derechos humanos en estos primeros meses de la transición.

Testimonio o imágenes

Los testimonios son el centro del programa de la CONADEP en un contexto internacional donde la pregunta sobre cómo contar el horror de la represión recorre un conjunto de debates. Desde que ocurre un hecho calificado como horroroso, atroz o inimaginable, van surgiendo distintos modos de relatar, representar o filmar lo ocurrido. Hay algunos elementos determinantes a la hora de pensar cómo se narra o se filma el horror: las condiciones de lo decible en el presente de la representación y la disponibilidad de imágenes de aquello que sucedió. La falta de imágenes lleva a que, en algunas ocasiones, sean los testimonios el único modo de acceso. Un ejemplo de esto, contemporáneo al programa de la CONADEP, es el testimonio de la guatemalteca Rigoberta Menchú en el libro de Elizabeth Burgos (1985). A falta de imágenes o documentos que puedan demostrar el maltrato y la represión sufrida por los indígenas guatemaltecos por parte del gobierno militar, el relato en primera persona de Menchú se convierte en la única herramienta de denuncia posible. El horror narrado, sumado a la perspectiva personal de haberlo vivido en carne propia, funcionan para difundir, a nivel internacional, la situación vivida por los indígenas en Guatemala.

En otros casos, esta preponderancia del testimonio surge como una elección para quienes sí cuentan con acceso a otras imágenes o documentos. También a nivel contemporáneo al programa de la CONADEP, se estaba filmando la película *Shoa* (Claude Lanzmann, 1985) donde el lugar del testimonio como modo de acceder a la representación del horror se vuelve un principio. Según la justificación de la película que hace Wajcman (2001), no habría verdaderas imágenes del holocausto ya que este hecho entraría en la categoría de lo “irrepresentable”. En este marco, el testimonio sería la modalidad justa de acceso a lo ocurrido. La controversia en torno a la película es discutida y retomada en Didi-Huberman (2014) quien contrapone la película de Lanzmann con otros modos de representar el holocausto a través de imágenes como la

película *Noche y niebla* (*Nuit et brouillard*, Alain Resnais, 1956) y el proyecto llamado *Historia(s) del cine* (*Histoire(s) du cinéma*, Jean-Luc Godard, 1988-1998). Lo que se plantea desde la posición de Wajcman y Lanzmann es una supuesta superioridad moral del testimonio como modo de acceso a la representación del horror. Las imágenes de este tipo de acontecimientos tendrían, desde su posición, un estatuto sensacionalista y, en muchas ocasiones, hasta pornográfico. Algunas de estas posiciones en torno al lugar de las imágenes y los testimonios se ponen en juego de un modo particular en el contexto de recepción del programa de la CONADEP en julio de 1984.

Por la estética

En Argentina, durante los días posteriores a la emisión del programa, se produce un debate en torno a la estética y la puesta en escena del mismo. Si bien la mayoría de las intervenciones se centra en lo temático y, como ya mencionamos, muchas incluso se concentran tan solo en la alocución del ministro Tróccoli, hay otras que destacan elementos vinculados a la estética incluyendo la reflexión sobre las imágenes y los testimonios.

Un ejemplo aparece en una nota titulada “Una alucinación dispersa en agonía” publicada en la revista *Punto de Vista* por Beatriz Sarlo donde afirma: “Precisamente en ese programa la muerte fue hablada, relatada, razonada. Hombres y mujeres que habían estado próximos a la muerte y a la degradación física pudieron lograr que esas experiencias cruciales tuvieran una forma de palabra” (1984: 2). Vemos como la palabra, en el marco del testimonio, resulta lo más destacado del programa. A su vez se destaca el “*medio tono*” con que se relatan las experiencias en contraposición al “*grand-guignol*”⁴ (las cursivas son del original) de los meses previos. Más adelante

⁴ Sarlo hace referencia a un teatro parisino especializado en obras de horror naturalista. Se trata de otro modo de referir a lo que otros medios, como la revista *El Porteño*, llamaban “show del horror”.

agrega: “Mucho más elocuentes que los agujeros de balas en los muros contra los que se fusilaba o las fosas en que se acumulaban los muertos anónimos (imágenes por las que no optó el programa) eran la decena de rostros de quienes habían sobrevivido y que, desde la muerte, venían a dar su testimonio” (ibíd.: 2). En esta cita se puede observar cómo se contraponen con claridad imágenes y testimonios, ponderando a los últimos sobre las primeras, de un modo similar a cómo lo hacen Wajcman y Lanzmann. A su vez, se destaca que se trata de una elección estética más que una cuestión de disponibilidad, ya que las imágenes que menciona Sarlo existían y habían sido usadas en otras representaciones recientes. La cita nos muestra también cómo este posicionamiento no puede ser escindido del contexto local donde las imágenes mencionadas habían sido utilizadas en el reciente “show del horror” tanto por la televisión como por los medios gráficos (Feld, 2015). Es en contraposición con esta estética, asociada al sensacionalismo, que el testimonio televisado adquiere su valor.

Una lectura distinta aparecerá en una nota de Rodolfo Fogwill en la revista *Primera Plana* titulada “Testimonio, verdad, utilidad” (Fogwill, 2010). El autor destaca una de las imágenes con las que abre el programa, luego de la alocución de Tróccoli. Se trata de la imagen de un parto, una de las pocas imágenes “ficcionalas” que aparecen en el documental. A nivel argumentativo, esta imagen sirve para ilustrar los casos de mujeres que dieron a luz estando detenidas. Sin embargo, Fogwill la analiza como una metáfora ligada a un “*horror necesario*” (las cursivas son del original): “El horror es lo impensable, lo que excede a lo humano. Marcando con el horror a un acontecimiento se lo extrae de la historia humana, tal como los rituales y los procesos neuroquímicos del parto ayudan a extraerlo de las biografías y hasta de la memoria” (ibíd.: 81). La mirada de Fogwill es muy restringida al no analizar los testimonios del programa, pero es precisa al colocar el eje, nuevamente, en la necesidad de una distancia respecto de una estética del horror a la hora de acercarse a los acontecimientos de la dictadura. En una nota posterior

publicada en *El Porteño* titulada “La guerra sucia: un negocio limpio de la industria editorial” (ibíd.), Fogwill menciona al pasar los testimonios (“siete versiones atenuadas hasta la inocuidad”) y vuelve a la imagen del parto, reparada según él, por muy pocos espectadores: “¿Por qué un parto oficial? El objetivo de agregar este testimonio quizá no ha sido muy consciente por parte de los autores del *videofilm*. Habrá que interpretarlos: un parto representa *el dolor necesario* (una buena metáfora oficial de la represión, ¿no es cierto?)” (ibíd.: 85, las cursivas son del original). La indignación de Fogwill con el uso de imágenes ficcionales resulta mucho más vehemente que su crítica a los testimonios.

A partir de ambas notas, que realizan una valoración antagónica del programa de la CONADEP, podemos ver que los debates en torno a las imágenes y los testimonios como modo de acceso a la memoria del pasado reciente estaban presentes, a su modo, en nuestro país. También podemos comprobar que estas reflexiones tendían, aunque de maneras diferentes, a ponerse en relación con lo que había sido conocido en los meses previos como “show del horror”. Finalmente, podemos detectar en ambas notas una reflexión en torno a la estética del programa televisivo. Más allá de tratarse de reflexiones políticas que ponderan de modo diferente el trabajo de la comisión, ambas notas se inscriben en una entrada a la cuestión política a través de la estética (los rostros y el medio tono en Sarlo, la escena realista del parto en Fogwill). Tal como lo plantea Silvia Schwarzböck, la postdictadura es un período que comienza a pensarse por la estética: “este pasado presente, que no puede concebirse, sí puede representarse” (2015). La televisión, suspendiendo su lógica y cediendo lugar a una comisión creada por el Estado, es una de las primeras sedes de este intento de representación. Las discusiones en torno al modo en que se representa lo ocurrido se vuelven políticas.

Conclusiones

En primer lugar, se puede reforzar el carácter excepcional que tuvo el programa de la CONADEP para la televisión argentina en la particular coyuntura de julio de 1984. Además de suspender temporalmente la lógica televisiva a partir de la ausencia de cortes comerciales, el programa funciona como parte del intento alfonsinista de avanzar y mostrar autoridad ante la corporación militar. El trabajo de la comisión y el espacio otorgado a los organismos de derechos humanos le resulta útil para afianzar la base de apoyo del gobierno en esos primeros meses de la transición. La televisión resulta el medio más propicio para transmitir un mensaje masivo y ocupar un espacio sumamente asociado a la última dictadura, con la que se quiere polarizar a través del significante democracia, en el momento de mayor intensidad y polémica de la llamada transición (Varela, 2013). Existen numerosos trabajos que se ocupan de analizar cómo, luego del emblemático juicio a las juntas en 1985, las alianzas, la política económica y el entusiasmo refundacional del gobierno de Alfonsín decaen (Pucciarelli, 2006; Varela, 2013; Feld y Franco, 2015). En los meses que siguen al programa de la CONADEP podemos observar indicios de un fenómeno similar respecto a la política para con la televisión: la re-privatización de Canal 9, la consolidación de una lógica de competencia por el *rating* similar a la de la dictadura, la vuelta de algunas figuras importantes como Carlos Montero a la conducción del Canal 13 y el mencionado destino errático de las imágenes del juicio a las juntas. El entusiasmo de los primeros meses de la transición parece haber tenido un efecto muy claro en la televisión con el programa de la CONADEP pero pocas posibilidades para amplificar la lógica del programa a otras experiencias.

En segundo lugar, coincidimos con los antecedentes que señalan la búsqueda del programa de presentar a los desaparecidos bajo la figura de “víctimas inocentes”, dejando a un lado o expresando de modo muy general su militancia y su compromiso. Creemos sin embargo que este proceso viene acompañado

de hacer lugar a una modalidad política novedosa para el público masivo: la militancia de los organismos de derechos humanos. El prestigio de esta militancia venía en aumento acompañado del reconocimiento internacional. Pero la visibilidad masiva, en televisión, de figuras como Isabel de Mariani y Estela de Carlotto relatando las historias de sus hijos y nietos era una novedad para julio de 1984. Entendemos que el programa borra o desdibuja una militancia a la vez que, sin que haya una relación entre ambos movimientos, vislumbra otra que será central en los años que vendrán de democracia: la de los organismos de derechos humanos.

En tercer lugar, entendemos que es importante detenernos en la estética del programa. En principio porque se trata de un contexto internacional donde los distintos modos de aproximarse a la representación del pasado traumático reciente están en auge en sus muy diversas versiones: desde el testimonio de Rigoberta Menchú en el libro de Elizabeth Burgos a la película de Lanzmann, pasando por la serie *Holocausto*. En ese contexto, entendemos que la estética del programa de la CONADEP se distingue de cada uno de esos fenómenos contemporáneos creando un lenguaje propio. La estética del programa es leída, desde miradas diferentes como las de Fogwill y Sarlo, bajo la misma premisa de distanciamiento respecto a la puesta en escena de lo que en los meses previos se conoció como el “show del horror” y cierto uso sensacionalista (y hasta pornográfico) de las imágenes. Ambos, a su vez, discuten una cuestión política central en 1984 como era el terrorismo de Estado desde una mirada centrada en la estética de cómo se lo representa.

Bibliografía

Benjamin, Walter (1999). “El autor como productor” en *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III*. Madrid: Taurus.

Buch, Esteban (2015). *Música, dictadura y resistencia. La orquesta de París en Buenos Aires*. Buenos Aires: FCE.

Burgos, Elizabeth (1985). *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia*. México: Siglo XXI Editores.

Carassai, Sebastián (2010) “Antes de que anochezca. Derechos humanos y clases medias en Argentina antes y en los inicios del golpe de estado de 1976” en *América Latina Hoy*, número 54. Disponible en: <http://revistas.usal.es/index.php/1130-2887/article/view/6956/6928>.

Crenzel, Emilio (2014). *La historia política del Nunca Más. La memoria de las desapariciones en la Argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

Didi-Huberman, Georges (2014) *Imágenes pese a todo. Memoria visual del holocausto*. Buenos Aires: Paidós.

Feld, Claudia (2002). *Del estrado a la pantalla. Las imágenes del juicio a los ex comandantes en Argentina*. Madrid: Siglo XXI Editores.

_____ (2007). “Estrategias de construcción de testimonios audiovisuales sobre la desaparición de personas en Argentina: el programa televisivo ‘Nunca Más’” en *Documentos Lingüísticos y Literarios*, número 30. Disponible en: http://www.humanidades.uach.cl/documentos_linguisticos/document.php?id=1324.

_____ (2013). “La representación televisiva de los desaparecidos: del Documento final... al programa de la CONADEP” en Mirta Varela y Mariano Mestman (coords). *Masas, pueblo y multitud en cine y televisión*. Buenos Aires: Eudeba.

_____ (2015). “La prensa de la transición ante el problema de los desaparecidos: el discurso del “show del horro” en Claudia Feld y Marina Franco (dir). *Democracia, hora cero. Actores, políticas y debates en los inicios de la postdictadura*. Buenos Aires: FCE.

Fogwill, Rodolfo (2010). *Los libros de la guerra*. Buenos Aires: Mansalva.

Franco, Marina (2015). “La ‘teoría de los dos demonios’ en la primera etapa de la posdictadura” en Claudia Feld y Marina Franco (dir). *Democracia, hora cero. Actores, políticas y debates en los inicios de la postdictadura*. Buenos Aires: FCE.

Huyssen, Andreas (2001). *En búsqueda del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. México: FCE.

Jelin, Elizabeth (2015). “Certezas, incertidumbres y búsquedas: el movimiento de derechos humanos en la transición” en Claudia Feld y Marina Franco (dir). *Democracia, hora cero. Actores, políticas y debates en los inicios de la postdictadura*. Buenos Aires: FCE.

Kirschbaum, Ricardo (1984). “La respuesta a la crisis militar” en *Clarín*, 05 de julio de 1984.

Landi, Oscar (1992). *Devórame otra vez: qué hizo la televisión con la gentes, qué hace la gente con la televisión*. Buenos Aires: Planeta.

O'Donnell, Guillermo (2018). “Democracia en Argentina: micro y macro” en *Contrapuntos. Ensayos escogidos sobre autoritarismo y democratización*. Buenos Aires: Prometeo.

Pucciarelli, Alfredo (coord.) (2006). *Los años de Alfonsín. ¿El poder de la democracia o la democracia del poder?*. Buenos Aires: Siglo XXI editores.

Sarlo, Beatriz (1984). "Una alucinación dispersa en agonía" en *Punto de Vista*, número 21.

Schwarzböck, Silvia (2015). *Los espantos. Estética y postdictadura*. Buenos Aires: Cuarenta Ríos.

Ulanovsky, Carlos; Pablo Sirvén y Silvia Itkin (2011). *Estamos en el aire*. Buenos Aires: Emecé.

Varela, Mirta (2013). "Imágenes de la transición en Argentina" en Manuel Palacio (ed). *Las imágenes del cambio democrático: los medios audiovisuales y la transición*. Madrid: Biblioteca Nueva.

Verón, Eliseo (2001). *El cuerpo de las imágenes*. Buenos Aires: Norma.

Wajcman, Gérard (2001 "De la croyance photographique" en *Les Temps Modernes*, número 613. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3023609>.

Documentos audiovisuales

Comisión Nacional Sobre la Desaparición de Personas (realización) (1984). *Televisión Abierta: "Nunca Más"* [Programa especial]. Buenos Aires: Canal 13. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=HuuQ4WLQs2I>.

* Joaquín Sticotti se graduó como sociólogo en la Universidad de Buenos Aires. Actualmente es becario del CONICET y realiza un doctorado en la Facultad de Ciencias Sociales – UBA con un proyecto sobre las relaciones entre el Estado y la televisión entre los setenta y los ochenta. Además, es docente de la asignatura "Historia de los medios y sistemas de comunicación" de la Carrera de Ciencias de la Comunicación en la misma facultad. E-mail: joaquinstiticotti@gmail.com