

Puntuaciones en torno al destape y la espectacularización de la violencia del terrorismo de Estado en la Argentina durante la última transición democrática

LUCIANO UZAL*

Resumen

Durante la última transición democrática en la Argentina, tras el progresivo levantamiento de la censura, la sexualidad invadió los medios de comunicación junto con las primeras narraciones verdaderamente masivas en el país de los crímenes cometidos por la dictadura. Este trabajo consiste en una primera aproximación a este anudamiento singular entre sexualidad y política que se dio en el marco de la posdictadura. En primer lugar, realizo una revisión crítica del concepto de *destape* y sus implicancias analíticas, para luego explorar distintos aspectos en los modos en que se narró la violencia del terrorismo de Estado en los medios de comunicación durante los primeros meses del año 1984, con el fin de reflexionar sobre la dimensión ético-política de lo testimonial y la lógica del espectáculo en relación a las políticas de la memoria.

Palabras clave: Políticas de la memoria, Violencia, Sexualidad, Medios de comunicación.

Fecha de recepción: 15 septiembre 2021

Fecha de aceptación: 05 mayo 2022

Remarks on the destape and spectacularization of the violence of State terrorism in Argentina during the last democratic transition.

Abstract

During the last democratic transition in Argentina, after the progressive lifting of censorship, sexuality invaded the media along with the first truly massive narratives in the country of the crimes committed by the dictatorship. This paper is a first approach to this singular articulation between sexuality and politics that took place in the post-dictatorship framework. First, I make a critical review of the concept of "destape" and its analytical implications, and then explore different aspects of the ways in which the violence of State terrorism was narrated in the media during the first months of 1984, in order to reflect on the ethical-political dimension of the testimony and the logic of spectacle in relation to the politics of memory.

Key words: Politics of memory, Violence, Sexuality, Media.

En la Argentina, durante la última transición democrática, se produjo un anudamiento entre sexualidad y política que resulta clave para abordar una serie de problemas vinculados a las políticas de la memoria y a los modos en que se narra y se narró la violencia del terrorismo de Estado. Durante el progresivo levantamiento de la censura de la dictadura –acompañada por signos de apertura a lo largo del último año del gobierno de la Junta Militar– y con la asunción de Raúl Alfonsín como presidente el 10 de diciembre, el sexo invadió los medios de comunicación y los productos culturales de masas. Desde los desnudos frontales de vedettes en las revistas de actualidad exhibidas en los kioscos de diarios hasta las preguntas "picantes" en los programas de televisión, pasando también por el cine y el teatro, el sexo era el tema del momento. Hablar, escribir, filmar y fotografiar la "sexualidad" era una manera de experimentar y valorar la nueva democracia, era también un modo de ir en contra de todo lo que, se suponía, significaba la dictadura y su moral conservadora. Este furor recibió el nombre de *destape*.

A su vez, con el inicio de la transición, pero con especial énfasis durante los primeros meses de gobierno democrático, de manera conjunta con el destape tendrá lugar el primer abordaje mediático verdaderamente masivo de los crímenes cometidos por la dictadura. En su momento se lo caracterizó, y así será recordado luego, como "*el show del horror*". Tras esta denominación, no hace falta aclarar que se trató de un abordaje amarillista, truculento y sensacionalista de los crímenes cometidos por la dictadura. Así fue que los "cadáveres NN" y entrevistas a torturadores invadieron junto a los desnudos las tapas de las revistas. Esta convergencia no puede dejarnos hoy indiferentes. Despierta, si no franca incomodidad, al menos sí la pregunta respecto de cómo es que esa convergencia ha tenido lugar. ¿Proviene esta incomodidad al constatar el acercamiento profano del crimen innominable con la banalización del sexo comercializado?, ¿de pensar que es el mismo goce el que se satisface con la imagen del cuerpo desnudo que con esos relatos de la tortura en lo que sería una "pornografía de la violencia"? ¿O se trata, tal vez, de una intuición que nos dice que en esta convergencia lo que se delinea es una primerísima política de la memoria, muy controversial, respecto a los crímenes del terrorismo de Estado?

Este artículo es una primera aproximación a este anudamiento singular entre sexualidad y política que se dio en el marco de la posdictadura. En un primer apartado, realizo una revisión crítica del concepto de *destape* y sus implicancias. Luego, tras una breve reflexión sobre la figura de la "transgresión", me pregunto respecto a los marcos a partir de los cuales un testimonio de la violencia acontecida puede tener lugar en un intento de valorarlos desde una perspectiva ético-política que reconoce tanto la necesidad de transmisión como su imposibilidad. Trato de pensar el destape y el *show del horror* desde esta discusión. Como un análisis detallado de las piezas mediáticas excedería los objetivos del presente artículo, me remito en lo fundamental a otros trabajos que avanzan en una descripción y selección más o menos detallada de fuentes que permiten dar cuenta de este cruce problemático¹,

*Becario doctoral Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Instituto de Geografía "Romualdo Ardissoné", de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Correo electrónico: lucguzal@gmail.com

¹ Entre los trabajos de investigación que abordan las notas mediáticas vinculadas al destape se

así como a elementos parciales de mi propio trabajo de archivo centrado en la revista *El Porteño*.

Una revisión crítica del *destape* como concepto

El destape como concepto casi parece explicarse a sí mismo y, como siempre en esos casos, conviene sostener cierta cautela metodológica y avanzar sobre un análisis de sus implicancias. En primer lugar, la noción misma de *destape*² tiene como supuesto cierto funcionamiento de lo social que es ya una clave interpretativa del proceso que se quiere analizar. Todo el fenómeno se explicaría, entonces, a partir de una lógica de *acción-reacción*: a un período de fuerte represión y censura como fue el del gobierno de la Junta Militar de 1976 a 1983 le sucedería, de forma puramente reactiva, un período en donde aquello que era objeto de prohibiciones –ya se trate del sexo o la política– se desborda y se presenta en exceso.

Así, una primera distinción analítica que podría ser de utilidad es la del *destape* en tanto nombre y en tanto concepto. Como nombre de un momento singular de la historia mediático-cultural argentina puede ser usado sin reparos, especialmente en tanto es el nombre que esa época se dio a sí misma. Como concepto, es decir, como una operación de ordenamiento de lo social en el plano del pensamiento que tiende hacia fines explicativos o interpretativos de una serie de fenómenos, resulta altamente problemático y su uso requiere, como mínimo, una revisión crítica de sus supuestos –cierta metafísica de lo social implicada en él– y de sus efectos analíticos. Sin pretensiones de exhaustividad, me gustaría a continuación concentrarme en cuatro de ellos.

En primer lugar, la noción de *destape* vacía de positividad el proceso que busca analizar al darle una causación enteramente reactiva. Así, lo que ocasiona el destape es siempre, y, en primer lugar, la censura y el momento fuertemente represivo que se constituye como pasado inmediato, independientemente de la forma que haya tomado en su positividad y de las razones estéticas y políticas que articularon sus discursos. A esto conviene responder que, quizás, el destape no era necesario –es decir, pudo no haber tenido lugar–, y mucho menos su forma y estilo particulares estaban determinados de antemano por la forma y el estilo de la represión y la censura. A un concepto de *destape* entendido como reacción, como respuesta mecánica a la censura y la represión, resulta necesario oponer una pregunta respecto a la especificidad del proceso (no solo preguntar *por qué tuvo lugar*, sino preguntar también *por qué tuvo lugar de cierta manera*). Esto equivale a preguntarse por el

.....
destacan Manzano (2019), Milanesio (2021); para aquellas vinculadas al *show del horror*, si bien se trata de una dimensión abordada en distintas oportunidades (González Bombal, 1995; Novaro y Palermo, 2003), el trabajo que más avanza explícitamente sobre el análisis de fuentes es Feld (2015); para aquellas vinculadas al debate que el *show del horror* produjo respecto de cómo representar los crímenes del terrorismo de Estado, se destaca nuevamente Feld (2015) así como Burkart (2017) para el caso de la revista *Humor*.

2 Originalmente el término fue tomado del *destape español*, proceso de apertura que se dio tras la muerte de Franco y el progresivo levantamiento de la censura. El término *destape* fue acuñado por el periodista de espectáculos Ángel Casas, en 1975, para referirse al estreno de una película que mostraba por primera vez en España un desnudo frontal (Manzano, 2019).

valor estratégico de los discursos del destape en la actualidad de su emergencia antes que como resultado de una instancia represiva anterior, tanto en un sentido lógico como cronológico. Podríamos nombrar este primer supuesto como *supuesto de negatividad*.

En segundo lugar, el concepto de *destape* supone una ruptura clara y distinta entre un período represivo y otro fundamentalmente no represivo. Y este efecto de corte que puede estar dotado de validez política³, en el plano propiamente historiográfico, se vuelve problemático. Por supuesto, parte de este problema rebasa la cuestión específica del destape para alcanzar a cualquier intento de periodización que no se ajuste con exactitud a las fechas 1976-1983, dado que estas no pueden ser consideradas escansiones *a priori*. Más allá de esto, la cuestión del destape se encuentra implicada en el problema de la periodización dado que necesita del corte. Así, si se presentan otras series temporales o se señalan continuidades respecto ciertos temas como las prácticas represivas estatales o el ejercicio de la censura, la noción de destape tambalea. En todo caso, parece difícil sostener que se trató de un *corte mayor*, entendiendo por esto una instancia de discontinuidad que afecta de manera simultánea la totalidad de los regímenes discursivos.⁴ La existencia, datación y forma del corte deberá ser establecido según la serie que se elabore.

Por otro lado, pensar este corte como una discontinuidad radical produce como efecto atenuar variaciones al interior del gobierno de la Junta Militar y tiende hacia su homogeneización. Si bien la censura fue generalizada, tampoco puede decirse que haya sido homogénea tanto en lo que se refiere a la periodización (los siete años de dictadura) como en los diferentes campos que se trataban de controlar (libros, prensa gráfica, televisión, cine, música, etc.) ni tampoco respecto a los contenidos que se censuraban (D'Antonio, 2015). Por otra parte, pensar este corte como una discontinuidad radical viene de la mano con una caracterización que presenta a los medios en su conjunto como víctimas pasivas de la censura que tras el “destape” podrían, finalmente, dar tratamiento periodístico a aquello que hubiesen querido de no haber sido censurados, borrando, en muchos casos, un rol activo de complicidad en el ejercicio del terror por parte de la dictadura.

Finalmente, este problema de la discontinuidad radical en lo que hace a la censura y la represión también oscurece algunos matices respecto al proceso que se inicia con el retorno de la democracia. En primer lugar, al menos tal como es visto desde el presente, desatiende el hecho de que en aquel momento la *democracia* era un proceso enteramente abierto, es decir, incierto respecto a su porvenir. La localización de una discontinuidad radical corre el riesgo de presentarla desde el minuto cero como lo que efectivamente fue, cuando en realidad ese porvenir era visto como demasiado frágil y repleto de incertidumbres. De hecho, no puede

.....
3 Esta validez política del corte no es algo menor, sino que es parte de lo que sostiene en la actualidad el ordenamiento político de la democracia. Como señala Alejandro Kaufman (2012), fue necesario cercar el horror y establecer con él una serie de barreras de protección. Se entiende entonces por qué el *corte* no puede ser un punto de partida, dado que precisamente de lo que se trata es de ver cómo ese corte fue efectuado en la instauración de una nueva institucionalidad.

4 Este concepto de *corte mayor* está inspirado en las definiciones de Jean-Claude Milner (1995).

comprenderse el fenómeno del destape sino es en función de diversos sentidos en pugna en torno a lo democrático, puesto que la cuestión de la “no-censura” se volvió un aspecto clave al momento de definir en qué consistía la democracia, pero también respecto de cuáles deberían ser sus límites. Aquí, el radicalismo no pudo sino vacilar al tratar de responder tanto al ideal democrático asentado en la libertad de expresión como a los sectores conservadores respecto a la moral sexual que lo respaldaban. Así, la postura oficial frente al destape osciló entre el aperturismo y limitacionismo, este último en especial respecto de la industria pornográfica, así como para con los contenidos vinculados a sexualidades y expresiones de género que no reforzaban el binarismo heterosexual (Manzano, 2019).

En fin, el relato que organiza el destape a partir de una discontinuidad radical entre un momento represivo y otro no represivo homogeneiza los procesos tanto a uno como a otro lado del corte y dificulta la posibilidad de establecer continuidades que den cuenta de la complejidad de los procesos históricos. Nombremos este segundo supuesto como *supuesto de la discontinuidad radical*.

En tercer lugar, el concepto de destape está íntimamente ligado al de *represión* y ya no solo al de censura; al menos para quienes nos hemos sentido concernidxs por la palabra de Michel Foucault, esto no puede sino inducir cierto grado de sospecha. En *La voluntad del saber*, Foucault hace un cuestionamiento a una “represión” considerada autoevidente y en torno a la cual su presente histórico no podía sino declamar: “¡Estamos reprimidos!”. Su cuestionamiento no apuntaba tanto a negar esta “hipótesis represiva” como a reinscribirla a partir de sus efectos positivos en un dispositivo más complejo y que cumple con una función de enmascaramiento del ejercicio de un tipo de poder que busca la optimización de la vida de individuos y poblaciones y ya no, únicamente, el ejercicio del derecho del soberano a dar muerte (Foucault, 2008). Así, al menos una de las apuestas de este libro de Foucault consiste en desarmar cierta concepción teleológica a partir de la cual se “avanzaría” de un período altamente represivo, cristalizado en la sociedad victoriana, hacia una liberación en la que volveríamos a reencontrarnos con una sexualidad auténtica y fundamental. Más allá de las críticas que ha recibido este planteo de Foucault,⁵ e incluso de las mediaciones necesarias para trasladar su análisis más allá de las fronteras de Europa Occidental, lo cierto es que este lenguaje que afirma la *represión* como autoevidente gravita con fuerza en los medios porteños durante la década del ochenta, y en particular en todo lo referente al destape.⁶ Es necesario, antes de saltar hacia conclusiones apresuradas, ver cuáles son las condiciones de apropiación y reinención de los discursos que hacen foco en lo represivo y cómo entran a jugar en ese campo estratégico de relaciones de fuerza. Por lo pronto, y asumiendo la cautela mencionada, puede decirse que las categorías de *represión* y *sexualidad*, tal como aparecen implicadas en el concepto de *destape*, funcionan

.....
5 Ver, por ejemplo, Judith Butler (2016).

6 Por ejemplo, entre las notas del destape es un gesto habitual denunciar a la sociedad argentina como una “sociedad pacata” para después introducir contenidos o ideas que se presentan a sí mismas como trasgresoras. Ver, por ejemplo, “El sexo en Argentina”, nota de tapa de *El porteño* N°23, noviembre 1983.

como categorías mutuamente implicadas en las que cada una vendría a darle consistencia a la otra, reforzándola y dotándola de tal grado de evidencia al punto de que ya no necesiten ser revisadas críticamente.

Pero lo que resulta decisivo al momento de abordar la cuestión del destape es que el significante *represión* y sus derivaciones (como *represor*) pueden funcionar como operadores lógicos que permiten superponer la represión sexual y la represión política en una misma matriz significativa. Así, la caracterización de la dictadura como *represiva* y la de los militares como *represores* realiza una operación de síntesis de lo sexual con lo político cuya eficacia política no hay que subestimar. Si bien es claro que la dictadura y la Junta Militar sostuvieron de múltiples maneras una moral conservadora, erigiendo en torno a la defensa de la familia uno de los puntos clave de apoyo al “combate contra la subversión” (Osuna, 2017; Ben, 2022), es necesario decir que las lógicas que articularon las acciones represivas de la dictadura respecto de la militancia política y de la moral sexual fueron, en lo fundamental, heterogéneas entre sí. Locas, maricas y homosexuales fueron perseguidxs y encerradxs durante la dictadura, pero no de una manera esencialmente diferente a como lo fueron durante los gobiernos democráticos que la antecedieron y sucedieron, es decir, alcanzadxs en el espacio público (calles, parques, bares y baños) a partir de un circuito represivo contravencional, por entero diferenciable del circuito represivo desaparecedor y exterminador con el que se abatió a la militancia política (Insausti, 2015). Asimismo, respecto a la aplicación de la censura, si bien la defensa de los valores familiares y la lucha contra la obscenidad fue una de sus patas fundamentales, los esfuerzos por censurar aquello que desafiaba el orden político y su eficacia fueron considerablemente mayores (D’Antonio, 2015). Tampoco las consecuencias de su evasión o no acatamiento han sido las mismas. Y nuevamente, respecto de la censura de contenidos obscenos o las campañas de moralización, las políticas implementadas por la Junta Militar no parecen diferentes en magnitud de las implementadas por otros gobiernos, tanto democráticos como no democráticos (Avellaneda 1986; Eidelman, 2015; D’Antonio, 2015; Manzano, 2017). Por lo tanto, el concepto mismo de represión hace converger en un mismo vocabulario (otro tanto pasa con el de *liberación*) el accionar frente a lo político y lo sexual cuando en realidad uno y otro estaban atravesados por lógicas heterogéneas (aunque, por supuesto, articulables y no excluyentes). Algunas de las consecuencias significantes de esta convergencia es un ordenamiento del campo político a partir de la oposición derecha/izquierda como si supusiera una moral conservadora frente a otra progresista, lo cual es en extremo simplificado, sino directamente falso.⁷ En su lugar, todo pareciera sugerir la convivencia de diferentes regímenes morales a través de buena parte del espectro político nacional.

Puede entonces resumirse este tercer supuesto del concepto de *destape* como aquel que, partiendo de la idea ambigua y operativa de represión, ordena una serie

.....
7 Basta mirar, por ejemplo, la historia del Frente de Liberación Homosexual (FLH) y su relación con otras organizaciones y partidos políticos para comprobarlo (Insausti, 2019). Por otro lado, también la oposición “dictadura”/“democracia” puede ser sin dudas pensada a partir de la luz de esta misma operación significativa.

de experiencias que remiten de manera simultánea a la persecución política, al uso de la violencia desde el aparato del Estado y a una moral sexual conservadora. Voy a nombrar este tercer supuesto, a falta de contar con un nombre mejor, como *supuesto de la represión autoevidente*. Se trata de una de las dimensiones claves para poder entender cómo el destape logró articular discursivamente contenidos eróticos con el denominado *show del horror*.

El cuarto y último supuesto que me interesa señalar se inscribe directamente en la relación medios-sociedad para instalar una pregunta respecto a las dimensiones del fenómeno del destape más allá de los diarios y revistas. ¿No será acaso que aquello que es presentado como el destape de la “sociedad argentina” en realidad se trata de un fenómeno circunscripto a los medios de comunicación o la industria cultural? ¿Es posible hablar del destape más allá de ellos?⁸ Y si lo es, ¿en qué ámbitos y con qué especificidades? No se trata tanto de restringir este fenómeno como de dejar interrogantes abiertos para no presuponer que el destape, como fenómeno de “apertura”, fue un proceso de conjunto que se dio de manera homogénea en “toda la sociedad”.⁹ Solo por poner un ejemplo, pueden citarse las declaraciones de Antonio Tróccoli al poco tiempo de asumir el cargo de ministro del interior del gobierno alfonsinista respecto a la necesidad de perseguir la pornografía, la caracterización de la homosexualidad como una enfermedad y la importancia de restringir el proselitismo homosexual en el espacio público.¹⁰ De manera consecuente con los dichos de Tróccoli, mientras las revistas del destape exhibían los desnudos dirigidos, fundamentalmente, a varones heterosexuales, las razias policiales en bares y lugares de socialización homosexual aumentaron de manera notable (Insausti, 2015).¹¹ En este sentido, lo que para algunos implicaba un proceso de “apertura” para la expresión y realización de su deseo, para otros podía significar un recrudescimiento de los mandatos heterosexuales y de condiciones aún más restrictivas y peligrosas para la concreción de sus encuentros sexuales. Sería entonces necesario no presuponer un proceso de apertura al momento de abordar un tema o problema específico para el período y ver cómo se da en cada caso (si es que lo hizo), qué marchas y contramarchas hubo, qué actores intervinieron y, en definitiva, describir la correlación de fuerzas a partir de la cual estas transformaciones tuvieron lugar. Podemos entonces nombrar este último supuesto como *supuesto de apertura generalizada*.

En resumen, el destape sirvió como marco para la emergencia de uno de relatos particulares respecto de los crímenes de la dictadura y el terrorismo de Estado y lo organizó a partir de una lógica propia traccionada por estos cuatro supuestos:

.....

8 Natalia Milanesio responde afirmativamente esta pregunta y su trabajo se orienta a describir distintos “destapes” más allá de lo mediático, como aquel liderado por la sexología o bien lo que llama un “*destape feminista, un destape gay y un destape lésbico*” (Milanesio, 2021, p. 12).

9 Respecto de las limitaciones del concepto de *destape* para dar cuenta de las transformaciones sexuales en otras áreas de la vida social (demografía, estructura familiar, costumbres sexuales, etc.) ver el capítulo de Pablo Ben (2022).

10 Ver “El radicalismo y la cruzada antierótica”, *El porteño*, N28, abril 1984 y “Tróccoli y las reglas del juego”, *El porteño*, N°29, mayo 1984.

11 Ver además “El radicalismo y la cruzada antierótica”, *El porteño*, N28, abril 1984.

de *negatividad*, de *discontinuidad radical*, de *represión autoevidente* y de *apertura generalizada*. Así, lo que se denomina destape no fue mero contexto, sino que participó activamente en los sentidos elaborados social y mediáticamente sobre la dictadura, así como los modos en que distintos actores de la sociedad civil recodificaron la vivencia de ese pasado inmediato.

El “show del horror”: sexualidad, transgresión y narraciones de la violencia.

Diego Tatián, en una de las miniaturas que escribió para el diario *La Voz del interior* entre febrero de 2001 y noviembre de 2002, dice que,

[t]al vez la argucia del mal ha sido abolir de la cultura su “parte maldita”. Objetivamente –quiero decir, en una sociedad que lleva en su interior treinta mil desaparecidos–, toda provocación está condenada al infantilismo; las transgresiones resultan indistinguibles de los meros delitos (cuando remiten a la política o la ética) o bien quedan incluidas de manera automática en lo mismo que buscan quebrantar, cuando tienen que ver con el arte. La imposibilidad de causar escándalo se ha impuesto como uno de los signos más definitorios de nuestro momento cultural. (Tatián, 2018, p. 21)

Diego Tatián escribe esto en un momento crítico de la vida política del país, en el que las *leyes de impunidad*¹² y los *indultos*¹³ continuaban vigentes. En ese marco, cualquier acto que se piense a sí mismo transgresor y que elida la figura del desaparecido no puede más que contentarse a sí misma. Así, el señalamiento de Tatián invita a hacer la pregunta respecto de qué tipo de intervenciones políticas o estéticas son posibles (o al menos, consecuentes) en el marco de un proyecto ético que parta del reconocimiento de que el terrorismo de Estado ha tenido lugar. Como dice Juan Besse al retomar las notas impolíticas de Jorge Alemán, no hay una emancipación posible sin políticas de la memoria que restituyan y hagan suyo el legado de los desaparecidos por parte del Estado (Besse, 2019). Y sin desconocer la posición de responsabilidad que en este punto tienen las autoridades políticas elegidas democráticamente, puede decirse que esa afirmación marca el tono general a partir del cual una política no-cualquiera necesita enhebrarse con una ética concernida por lo testimonial (que es necesario no confundir con “la ética periodística”, aunque periodistas puedan, eventualmente, participar de ella).

Siendo así las cosas, resulta necesario pensar cuál es, entonces, el valor del destape más allá de cómo se pensó a sí mismo, es decir, más allá de su infantilismo. El punto de partida provisional que asumo para avanzar en esa dirección, atento a la diferencia entre sincronía y simultaneidad, es suponer que existe una relación entre los desnudos y los crímenes que compartieron tapa en los semanarios de actualidad, y que tal relación concierne directamente a las primeras políticas de la memoria desplegadas en el retorno de la democracia.¹⁴

.....

12 Se trata de las leyes de *Punto Final* (1986) y *Obediencia debida* (1987) sancionadas durante el gobierno de Alfonsín; las mismas buscaron limitar la prosecución de los mandos medios e inferiores de las Fuerzas Armadas y las Fuerzas de Seguridad.

13 Decretados por el presidente Carlos Menem, los indultos dejaron en libertad a los jefes militares condenados en 1985 en el emblemático juicio a las juntas.

14 En este punto conviene retomar la elaboración que Besse (2019) hace de las *políticas de la me-*

El denominado *show del horror*¹⁵ tuvo su mayor despliegue durante los primeros meses de 1984 y fue el primer abordaje verdaderamente masivo de los crímenes de la dictadura en los medios de comunicación.¹⁶ Inés González Bombal describe el *show del horror* como “el negocio del espanto [...] que promovieron ciertos medios de comunicación en los tiempos en que la censura se rindió ya impotente”, apropiándose de las denuncias para mostrar escenas abyectas, como “si el sentido de lo acontecido fuese solo una cuestión de información” (González Bombal, 1995, p. 204). Como bien señala la autora, la apelación al horror no remite tan solo al impacto que pudo tener el conocimiento de los crímenes cometidos por la dictadura, sino especialmente a las transformaciones mismas en el modo de narrar lo acontecido. Otro trabajo que abordó tempranamente el *show del horror* y sus consecuencias es el de Marcos Novaro y Vicente Palermo (2003). Sin embargo, los autores parecen no circunscribirlo a un fenómeno mediático o periodístico sino que incluyen en él a todos los actores que, iniciada la transición, participan del “develamiento del terror” de lo realizado por la dictadura en su plan desaparición, tortura y exterminio, ya se trate de activistas de DDHH o militares con participación activa en la ejecución de dicho plan.¹⁷ Como resultado, esta perspectiva corre el riesgo de desdibujar la distinción que González Bombal se preocupó por trazar: que lo denigrante en el show del horror no remitía tanto a la información que se transmitía como a un “cambio sustantivo en el género mismo en el que se presentó la verdad de lo acontecido.” (González Bombal, 1995, p.

.....
 moria y recuperarla en la densidad conceptual que adquiere a partir de sus tres usos: como práctica política, como institucionalización de políticas públicas y como forma de organizar las narraciones del pasado.

15 Este nombre se popularizó a partir de la tapa que le dedicó a este tema la revista *El porteño* (Nro. 22, febrero de 1984) en la que se lee, con letras de marquesina: “Periodismo: el show del horror”.

16 Si bien los crímenes cometidos por la dictadura habían comenzado a ganar espacio y visibilidad en los medios de comunicación tras la derrota militar en la Guerra de las Malvinas (González Bombal, 1995), fue a partir del retiro efectivo de los militares en el poder que el tema y el modo de abordarlo característicos del *show del horror* tuvieron mayor despliegue y una centralidad ineludible en la prensa gráfica (Feld, 2015). Sin embargo, es probable que el estilo amarillista y oportunista que le fue característico haya ido tomando forma desde fines de 1982 y especialmente en el transcurso del año 1983, tal como puede inferirse, por ejemplo, de la temprana crítica al modo en que la televisión cubría el tema de los desaparecidos realizada por la revista *Humor* en mayo de 1983, que titulaba “El único lugar donde los desaparecidos reaparecen es en la televisión” (Burkart, 2017).

17 Al dar cuenta de las diferentes etapas de este “develamiento”, que inicia con la “incredulidad” ante la evidencia, los autores dicen:

Adviértase que esta incredulidad no es ya negación; es más bien una reacción defensiva ante la descarnada presencia de un hecho que cuesta ubicar dentro de un esquema de interpretación, justificación y racionalización. De allí que, a partir de ese momento, en las sucesivas ‘etapas’ del develamiento, la interpretación retrospectiva de los hechos resulte decisiva y en gran medida arbitraria, porque cuenta con un amplio margen para construir su significado y puede imponerse a una variedad muy amplia de espectadores [...]. A ello se abocaron en los meses finales de 1982, con entusiasmo o porque no pudieron evitarlo, los militantes de derechos humanos, los periodistas, los dirigentes políticos, los propios militares; en suma, todos los que advirtieron lo mucho que allí estaba en juego. (Novaro y Palermo, 2003, p. 486).

En la extensa sección titulada “El show del horror y el mito de la inocencia”, tras una breve mención al comienzo de la misma sobre los medios de comunicación y el estilo truculento de las notas sobre las desapariciones, los autores no vuelven sobre este último tema y durante el resto de la sección reponen los posicionamientos y estrategias de los distintos actores mencionados frente al exterminio y sus víctimas.

204). Así, el abordaje que presentan estos dos autores tiende a producir un aplanamiento de los discursos en el que no es posible instalar una diferenciación ética entre los distintos modos de abordar la violencia del terrorismo de Estado y las consecuencias que estos implican.

Por otro lado, según la caracterización que hace Claudia Feld (2015), el abordaje periodístico reprodujo con naturalidad los puntos de vista de los perpetradores, exhibió imágenes sin ningún tipo de consideración para con familiares, utilizó la terminología de la dictadura para nombrar a lxs detenidxs-desaparecidxs, responsabilizó de manera permanente a las víctimas y presentó información detallada del horror de un modo totalmente fragmentario.¹⁸ Los temas que fueron objeto de abordaje periodístico en estos primeros meses de democracia fueron: las exhumaciones de cuerpos en cementerios que se hicieron en el marco de distintas causas judiciales sobre la desaparición de personas, con cobertura diaria por parte de la prensa;¹⁹ la descripción de torturas en los centros clandestinos de detención, en general a partir de entrevistas a personas con distintos grados de participación en el sistema desaparecedor, como hizo la revista *La Semana* con el cabo Vilarriño sobre las sesiones de tortura en la ESMA; el destino de lxs detenidxs-desaparecidxs, entre otros. Específicamente, respecto a las revistas de actualidad, algunas de las cuales eran identificadas como “revistas del destape”, se destacó, además, como ya hemos dicho, la convergencia de las notas amarillistas sobre las desapariciones junto a los desnudos y notas referidas a sexualidad. Entre los ejemplos citados por Feld (2015), puede mencionarse la tapa de un número de la revista *Libre* que presenta ambos títulos con el mismo tamaño y tipografía: *Reconstruimos cómo torturaban desaparecidos* y *Andrea Vianini cuenta cómo es la vida sexual de un paralítico*.²⁰ Esta conjunción quedaba expresada a través de una fórmula irónica en una de las notas de la revista *Humor*: “[...] la tanga más chiquita junto al crimen más grande”.²¹ De todos modos, hubo otras maneras de conjugar sexualidad y crímenes de la dictadura que iban más allá de la aparición de las vedettes al lado de notas referidas a las desapariciones. Por ejemplo, en las fotografías que acompañan las extensas entrevistas publicadas por *La Semana* al cabo Vilarriño en enero de 1984, puede observarse en más de una oportunidad cómo una persona con participación activa en el circuito de desaparición, tortura y exterminio es retratada como podría retratarse a un modelo o un actor, es decir, a partir de una matriz claramente sexualizada. (Ver Imagen 1 y 2). Una de esas fotografías, en las que puede observarse con un cigarrillo en la boca, mirando sugerentemente a la cámara con la camisa apenas desabrochada, es acompañada por un textual que narra una escena hiperexplícita de violencia sexual como tortura a embarazadas detenidas-desaparecidas (Ver imagen 3). Un ejemplo llamativo de este tipo de abordaje amarillista, no en este

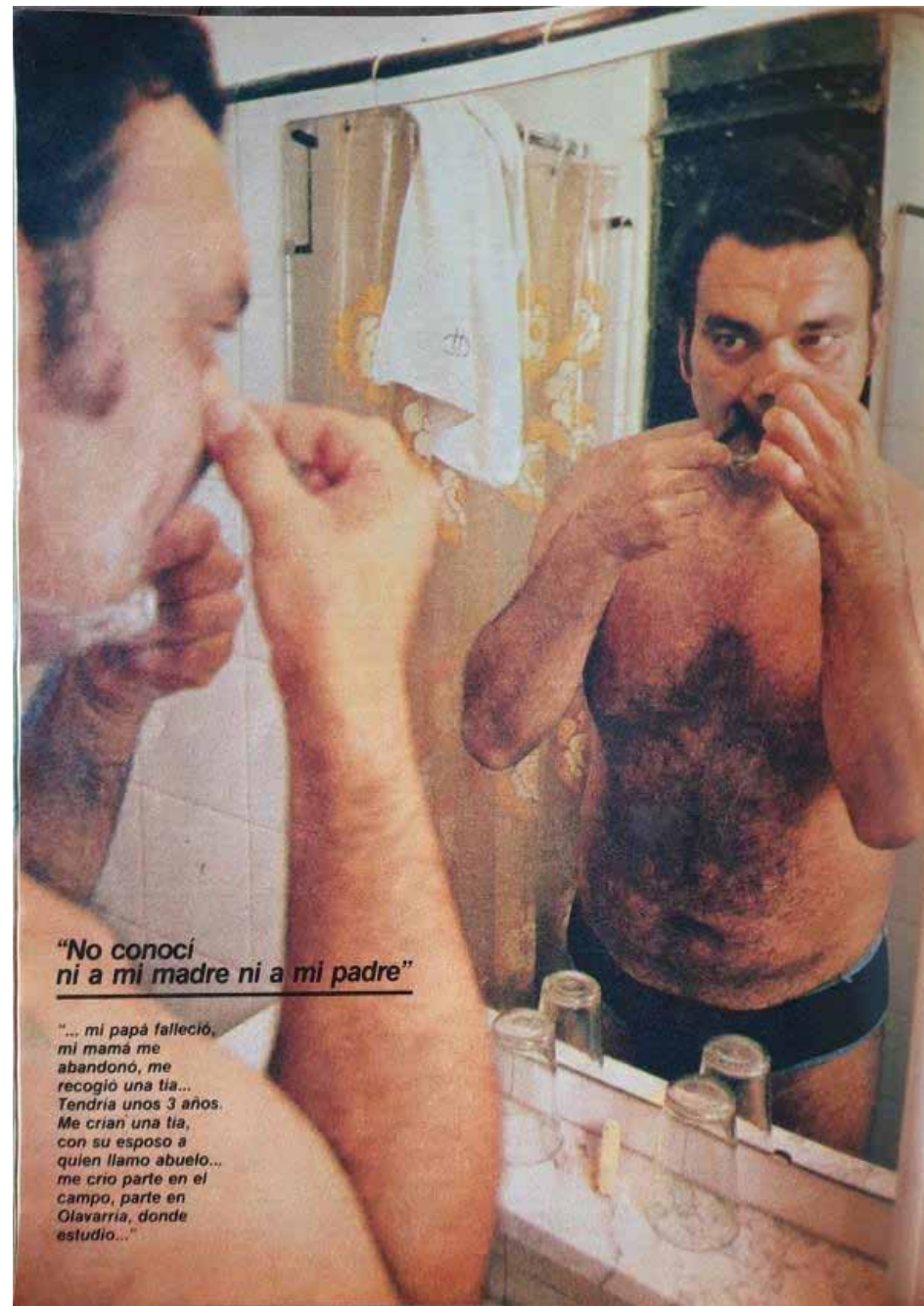
.....
 18 Esta caracterización retoma en parte la ya hecha por González Bombal (1995) y Landi y González Bombal (1995).

19 Al respecto ver Gandulfo (2015)

20 *Revista Libre*, N°3, enero de 1984, citado en Feld (2015).

21 *Revista Humor*, N.º 122, 28 de febrero de 1984, citado en Feld (2015).

caso por su articulación con la sexualidad sino por su dimensión performática, lo podemos encontrar en el primer número de *Libre*, en el que una nota titulada “Paso a paso cómo tiraban a los desaparecidos de los aviones” presenta una sesión de fotos en el que se recrean los vuelos de la muerte con una avioneta, y a actores y muñecos de plástico que son arrojadas al río.²²



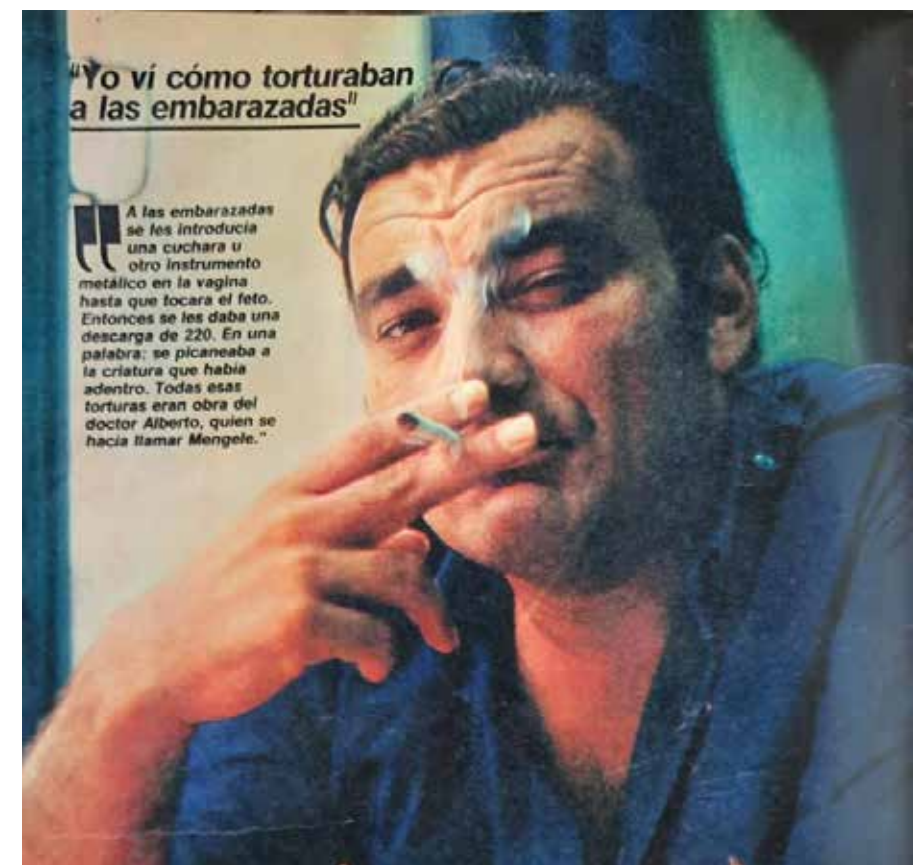
“No conocí ni a mi madre ni a mi padre”

“... mi papá falleció, mi mamá me abandonó, me recogió una tía... Tendría unos 3 años. Me crían una tía, con su esposo a quien llamo abuelo... me crio parte en el campo, parte en Olavarría, donde estudio...”

.....
22 *Revista Libre*, N°1, 17 de enero de 1984. Citado por Feld (2015).



Imagen 1 y 2: Raúl Vilariño, con participación en los delitos perpetrados en la Escuela de Mecánica de la Armada (ESMA), fotografiado por la revista *La Semana* en ropa interior afeitándose a la mañana (Izq) y leyendo desde la cama un número de *La Semana* con Ramón Camps en la tapa y el título “La historia negra del General Camps”. (N.º 370, 5 de enero de 1984)



“Yo vi cómo torturaban a las embarazadas”

“ A las embarazadas se les introducía una cuchara u otro instrumento metálico en la vagina hasta que tocara el feto. Entonces se les daba una descarga de 220. En una palabra: se picaneaba a la criatura que había adentro. Todas esas torturas eran obra del doctor Alberto, quien se hacía llamar Mengele.”

Imagen 3: Raúl Vilariño, con participación en los delitos perpetrados en la Escuela de Mecánica de la Armada (ESMA), fotografiado por la revista *La Semana* acompañado de un textual que narra la violencia sexual como forma de tortura ejercida a detenidas-desaparecidas embarazadas.(N.º 370, 5 de enero de 1984)

Este tratamiento generó un debate respecto a los modos de representar mediáticamente estos crímenes del que participaron intelectuales, periodistas, artistas, miembros de organizaciones de DDHH y políticos, y tuvo lugar fundamentalmente en revistas culturales y de humor político (*El porteño, Humor, Satiricón, Alfonsina*) y en las editoriales y notas de opinión de los diarios de tirada nacional. Claudia Feld (2015) sintetiza los argumentos esgrimidos en aquel momento contra el *show del horror* en cinco puntos fundamentales: 1) el tratamiento periodístico no respetaba el dolor de las víctimas; 2) denunciaban el reacomodamiento de los grandes medios que apoyaron a la dictadura al nuevo gobierno y la euforia democrática; 3) la utilización de los crímenes de DDHH y la figura del desaparecido para vender más ejemplares o aumentar los ratings; 4) la banalización de los crímenes a partir de su convivencia con “temáticas frívolas” en el marco del destape; 5) sembraba la confusión en vez de informar sobre los hechos. Una cuestión de debate en la actualidad es si en aquel primer momento se contaba con algún tipo de encuadre general que permitiera ordenar de manera integral esas marcas de la violencia para poder volverlas inteligibles, o si ello solo empezará a ser posible tras el informe de la CONADEP a fines de ese mismo año.²³ Más allá de esta cuestión, parece haber una diferencia notable entre aquellos medios que articularon con organismos y activistas de DDHH y les dieron un lugar entre sus páginas y aquellos que no.²⁴ En este contexto, las revistas mencionadas en las que esta controversia tuvo lugar podían mostrar en acto, a partir de sus propias notas, otros modos de articular narrativamente los crímenes del terrorismo de Estado. Por otro lado, Landi y González Bombal (1995) señalan que lo que terminó mostrando públicamente otro modo posible de narrar, diferente a los del *show del horror*, fue el juicio a las ex-Juntas militares realizado en 1985.

Muchas de estas cuestiones pueden comenzar a pensarse a partir de la propuesta que Philippe Mesnard (2011) hace en su libro *Testimonio en resistencia*. El autor analiza de manera exhaustiva los testimonios que se han producido a lo largo de los años respecto de la cámara de gas, así como de las experiencias concentracionarias en la Alemania nazi, y elabora una clasificación posible de tipos testimoniales

.....
23 La CONADEP (Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas) fue creada en diciembre de 1983 por el presidente Alfonsín para investigar las desapariciones. La comisión elaboró el informe final conocido como *Nunca Más* que fue entregado al presidente en septiembre de 1984 y editado por EUDEBA ese mismo año. Para una historia detallada ver Crenzel (2014); para una discusión sobre si durante la transición se contaba o no con un encuadre que permitiera un relato sobre la violencia del terrorismo de Estado, ver Burkart (2017).

24 Entre los medios que lograron esta articulación, aunque no sin tensiones, se destacan especialmente las revistas *Humor* y *El porteño*. Respecto de la primera, esta articulación se dio fundamentalmente a partir de las entrevistas realizadas por Mona Moncalvillo, el correo de lectores y en la publicación de respuestas o aclaraciones de Madres de Plaza de Mayo respecto a contenidos específicos de la revista, así como con el acompañamiento con firma por parte de su director, Andrés Cascioli, en las distintas solicitadas publicadas por activistas y organismos de DDHH (Burkart, 2017). Respecto de la segunda, además de la recurrencia temática sobre los crímenes de la dictadura desde una perspectiva de DDHH sus notas y entrevistas a partir del año 1983, *El Porteño* contó con columnas regulares escritas por referentes ineludibles del campo los DDHH, entre las que se destacan “La Página de las Madres” o aquella que escribía Augusto Conte, fundador del Centro de Estudios Legales y Sociales (CELS) y luego diputado por la Democracia Cristiana.

que permite dar cuenta de los diferentes modos de representar los crímenes del nazismo a partir de una serie de decisiones narrativas, que son a su vez posicionamientos éticos. Mesnard busca ser preciso en los análisis que lleva adelante y se muestra muy sensible a los forzamientos interpretativos que licúan las especificidades del exterminio llevado a cabo por el nazismo. En ese sentido, el libro mismo es una primera advertencia a las extrapolaciones mecánicas que hacen del genocidio judío y del aparato crítico que ha permitido su abordaje, y la medida a partir de la cual puede ser comprendido e interpretado cualquier genocidio o experiencia concentracionaria.²⁵ Dicho esto, algunas de las reflexiones de Mesnard en torno a las formas en que se han representado los crímenes nazis en fotografías, libros y películas sirven para pensar algunas de las cuestiones señaladas sobre el *show del horror*, en especial aquellas que remiten a las condiciones a partir de las cuales un testimonio puede volverse una estrategia de resistencia a la violencia que lo ha originado y no solo su repetición o espectacularización.

La clasificación que propone Mesnard distingue entre representaciones *realistas, simbólicas, críticas y páticas*, a las que llama también *escrituras absolutas del pathos*. El valor de este esquema clasificatorio reside no tanto en apresurarse a ver o decir en qué categoría entraría tal o cual instancia testimonial del terrorismo de Estado en la Argentina, sino más bien deslindar los distintos posicionamientos éticos y estéticos supuestos en cada uno de ellos respecto al lugar del testimonio, los hechos del pasado y las condiciones enunciativas en el presente. Esta tarea excede los límites de este escrito; acá me limito simplemente a algunos señalamientos en esta dirección. La posición que toma el autor respecto a la representación del pasado traumático busca evitar la dicotomía tajante entre la necesidad de mostrarlo o decirlo todo (que llevaría a la hipertrofia hollywoodense o la propia del realismo socialista) y la irrepresentabilidad de lo traumático y, por lo tanto, a la imposibilidad de testimoniar (que llevaría a cierta sacralización de lo indecible). Así, Mesnard recupera el testimonio de Filip Müller, sobreviviente de Auschwitz que formó parte de los *Sonderkommandos*²⁶, que dice, al evocar el bloque compacto de cuerpos asfixiados tras abrirse la cámara de gas: “A eso nunca podía uno acostumbrarse. Era imposible. [...] Sí. Hay que imaginar”.²⁷ El autor se detiene en estas últimas palabras, “[e]ra imposible. Sí. Hay que imaginar”, para señalar la necesidad de una articulación ética entre lo imposible y lo imaginable, dado que “sin mantener la tensión entre lo uno y lo otro, nos quedamos inmovilizados en una posición de todo o nada que pretende dominar el terror de esa muerte” (Mesnard, 2011, p. 78). De esta manera, el testimonio adquiere su espesura singular en esta articula-

.....
25 La puesta en relación de este tipo de acontecimientos –por otro lado, enteramente legítima– supone la movilización de cierto aparato crítico y reflexivo que permita hallar homologías, implicaciones y convergencias sin reducir o neutralizar su carácter acontecimental.

26 Los *Sonderkommandos* (eufemismo cuya traducción literal sería “Comandos Especiales”) designaba en Auschwitz al grupo de deportados que se encargaban de realizar una serie de tareas vinculadas al uso de las cámaras de gas. Si bien estas eran operadas por los SS, los *Sonderkommandos* se encargaban de todo lo relacionado a la manipulación de los cadáveres, desde su retiro de la cámara de gas hasta el manejo de los hornos crematorios.

27 Lanzmann, *Shoah*, citado en Mesnard (2011, p. 77)

ción donde se reconoce y se le da entidad a lo imposible, a la vez que se lo piensa en tensión con un imperativo ético de la necesidad de transmisión. En ese sentido, es la *imaginación* lo que puede estar a la altura de dar una respuesta, en términos representacionales, a lo imposible sin anularlo como tal.

Que el intento de decir articule algo del orden de la imposibilidad es fundamental para evitar la violencia que suponen los relatos totalizantes que tratan de narrar los crímenes vinculados al exterminio o la desaparición. Y es que, como dice Mesnard, la violencia debe ser testimoniada a partir de una forma distinta de la violencia misma; esto supone poder sostener discursos que no “satisfechen las expectativas de una palabra unificada y unívoca” (Mesnard, 2011, p. 337). Testimoniar la violencia es un intento por significarla, volverla inteligible. En ese sentido, el testimonio, antes que recurrir al impacto emocional, a relatos cruentos que buscan representar el horror *tal como fue*, a la espectacularización del sufrimiento, trata, más bien, de establecer una distancia que vuelva pensable algo de lo ocurrido: distingue y diferencia situaciones –en lugar de totalizar las experiencias en un horror generalizado–, rescata nombres y gestos de compañerxs de encierro, hace un esfuerzo por tratar de identificar quiénes de los perpetradores estaban en cada ocasión, trata de rescatar una racionalidad tras el terror que ordene el funcionamiento de los dispositivos de encierro, tortura y desaparición.²⁸ En este punto, lo testimonial como marca de enunciación de los organismos de DDHH, así como de lxs sobrevivientes del terrorismo de Estado en la Argentina, se haya en las antípodas de la lógica mediática que se puso en juego durante los primeros meses de democracia.²⁹ Entre lo universal (la arrasadora lógica del *todo*) y lo particular (que ve en cada caso una excepción), la lengua del testimonio se habla en singular (trayectoria única pero cuyo valor es siempre diferencial).

Mesnard señala que la superabundancia de imágenes de los campos una vez finalizada la guerra no ayudó en nada a la comprensión de lo que había acontecido: “esa repetición de imágenes provocaba una indignación moral, pero su violencia seguía siendo incomprensible, por falta de un marco para pensarla” (Mesnard, 2011, p. 102). Y, tal como menciona Marcelo Percia (2008), es precisamente la indignación, esa *conciencia escandalizada*, la que hace de lo *traumático* una oportunidad de goce y espectáculo. La pregunta respecto de si mostrar el horror en imágenes alcanza para producir posiciones contrarias a esas formas de violencia fue abordada por Susan Sontag (2003). En una posición similar a la de Mesnard, sostiene que el horror y la

violencia no se significan a sí mismos en la imagen y necesitan de un marco textual que los vuelva inteligibles. Al analizar la especificidad de la cobertura que se hizo de los campos nazis en la posguerra, Mesnard afirma que:

El conjunto de las imágenes de las crónicas de posguerra no permite establecer con claridad las diferencias entre sistema concentracionario y sistema de exterminio. En este sentido, las lógicas del espectáculo y de hipervisibilidad del sufrimiento no son incompatibles –aunque sus intenciones y sus ideologías sean absolutamente diferentes– con las lógicas de eliminación de rastros que aplicaron los SS. (Mesnard, 2011, p. 115)

A esta luz queda claro que en sí mismo, dedicarle tiempo de aire y ríos de tinta a la descripción gráfica de los crímenes del terrorismo de Estado, especialmente cuando para hacerlo se utiliza el vocabulario de los perpetradores, no abona necesariamente a su comprensión y, eventualmente, a lo que podría ser un intento de reparación. El horror espectacularizado lo vuelve ajeno al punto que resulta difícil pensarse preocupado por ese sufrimiento y lo que lo causa. Mostrar la violencia en su crudeza puede ser perfectamente una manera de no tener que pensarla, y, en ese sentido, la cobertura que se hizo de los crímenes durante *El show del horror* puede estar perfectamente alineada con las estrategias de evitar una pregunta respecto de la cuestión de la responsabilidad, y de manera específica, como un modo de autoamnistía de la sociedad civil en general y de los medios de comunicación en particular. Si la violencia puede mostrarse de esa manera, es decir, sin ningún tipo de respeto por lxs muertxs, familiares y sobrevivientes, se debe a que ese sufrimiento es, fundamentalmente, un sufrimiento ajeno. Esta es una de las condiciones para que el sufrimiento pueda ser espectacularizado sin reparos.³⁰

Me gustaría recuperar, por último, una serie de reflexiones que Mesnard realiza respecto al concepto de transgresión para abordar aquellas películas que han hecho conjugar sexualidad y erotismo con el nazismo en general y con los campos de concentración en particular. El posicionamiento de Mesnard es claro y sostiene que el sexo o el erotismo mostrados junto a (o en lugar de) el crimen del exterminio tratan de modular una violencia radicalmente otra e inapropiable, que no puede mirarse de frente:

28 Ver, por ejemplo, el análisis de Besse y Messina (2019) que entretejen la singularidad del testimonio con la razón militante que orienta la experiencia que se testimonia. Otro ejemplo interesante, aunque en un registro marcadamente distinto, lo encontramos en el análisis que Mara Burkart (2017) hace del modo velado que la revista *Humor* utiliza en sus tiras gráficas para la representación de la tortura y las desapariciones, en pos de evitar relatos totalizantes o hiperexplícitos de la violencia. En este caso, la distancia que vuelve pensable el acontecimiento está mediada por el humor.

29 Besse señala: “El pasado, todo, y el reciente de un modo particularmente ominoso, suele ser empujado al irrespeto de la espectacularización, al exceso de luz impuesto por el tiempo del espectáculo, la imagen que se traga la experiencia y la trasmisión de la experiencia. Y es allí, en el maridaje entre consumo y olvido donde los muertos mueren dos veces: primero como cuerpos vivos, después como cuerpos significantes”. (Besse, 2019, p. 23).

30 Al respecto, dice Sontag: “Cuanto más remoto o exótico el lugar, tanto más estamos expuestos a ver frontal y plenamente a los muertos y los moribundos. Así, el África poscolonial está presente en la conciencia pública general del mundo rico –además de su música excitante– sobre todo como una sucesión de inolvidables fotografías de víctimas de ojos grandes”. (Sontag, 2003, p. 84). Si bien ella está pensando más que nada en una matriz colonial que contrapone a los Estados Unidos y a Europa Occidental al resto del mundo, hay que pensar en modos de construcción de la otredad que van más allá de esta matriz y permite, a su vez, espectacularizar el sufrimiento de quienes están topográficamente cerca. En este sentido, no es casual que en el *show del horror* se haya mostrado esa violencia acompañada de discursos que optaban, a su vez, por la terminología de aquellos que habían diseñado, montado y efectivizado el aparato de desaparición y exterminio por sobre la de las organizaciones formadas por las familias de las víctimas, que no paraban de enfatizar *nuestros hijos, nuestros nietos*.

La fantasmática sexual humaniza, por defecto, para no afrontarla en forma directa, una muerte masiva que jamás podrá ser esa muerte. Que la intimidad desviada por la pornografía penetre en la cámara de gas, sería una manera por abuso de sentido y contra el sentido, de darle cuerpo a una interioridad allí donde ella está irrevocablemente destruida: ‘El momento más horroroso era la apertura de la cámara de gas, esa visión insoportable: las personas, apretadas como basalto, bloques compactos de piedra’ [citando a Filip Müller en Lanzmann, *Shoa*]. (Mesnard, 2011, pp. 64-65)

Esta modulación de la violencia absoluta se realizaría a partir de la figura de la transgresión, dado que vuelve a inscribir los acontecimientos en el horizonte de la ley. Se trata, en definitiva, de una manera de conservar, “incluso contra ella misma, cierta normatividad” (Mesnard, 2011, p. 64). Acto seguido, el autor menciona que precisamente lo que caracteriza al genocidio es estar en una relación de absoluta exterioridad respecto a la ley o a cualquier mandamiento ético, y, por lo tanto, a cualquier tipo de transgresión. En este punto, tanto Tatián como Mesnard colocan la transgresión como un intento vano de restituir cierta normalidad precisamente en el lugar donde ya no es posible sostenerla. Quizás, en ese sentido, el modo en que el sexo invadió los medios en los primeros años del retorno a la democracia y, además, el hecho de que se haya pensado como una respuesta a la violencia de la dictadura no fue sino un intento desesperado por aprontar una normalidad imposible y, por eso mismo, desgarradora y errática, cimentada sobre una relación fundamental entre, tal como señala Besse (2019) retomando a Hanna Arendt, consumo y olvido.

Llevando este argumento un poco más allá, quizás pueda decirse que el modo en que el destape se expresó en los medios funcionó como *desmentida* del horror dictatorial. Percia (2008) presenta la desmentida como una operación inconsciente que niega la veracidad de aquello mismo que afirma o, mejor dicho, afirma algo precisamente para desconocerlo. A diferencia de la negación, que dice “esto no ha sucedido”, así como también a diferencia de la represión que lo trae desfigurándolo, la desmentida niega afirmando o niega lo que acaba de afirmar inmediatamente: “esto ha sucedido y sin embargo es imposible que algo así haya sucedido” (Percia, 2008). Así, el destape no desconoce el crimen y, sin embargo, solo puede actuar como si no hubiese acontecido: una manera de lidiar con lo insoportable. Quizás sea la operación de la desmentida la que permite explicar el porqué de esa cercanía entre el “destape” de los cuerpos rozagantes de las vedettes y la de esos “cadáveres NN” exhumados –y por cercanía hay que entender, en este punto, un criterio de composición editorial que entremezclan unos y otros casi metonímicamente–. La *desmentida* exige mostrar en continuidad los cuerpos sobre los que se ejerció una violencia inimaginable al lado de aquellos cuerpos formateados por el ideal y sobre los que se puede, justamente, imaginarlo todo.

En síntesis, la convergencia en el destape del sexo con aires de transgresión y el sufrimiento espectacularizado pueden pensarse, si no como un mismo movimiento, al menos como una articulación de estrategias que muestran cierta manera de responder ante el terror de la dictadura, abogando tanto por una *vuelta a la normalidad* como por mostrar que aquello que tuvo lugar, que esa violencia inaudita,

la sufrieron y la ejercieron otros. Perfectamente puede leerse en esta traza lo que, inmediatamente después, dio a llamarse teoría de los dos demonios.³¹

* * *

En el primer apartado de este trabajo problematicé la idea de que el destape fue una respuesta espontánea y natural a la represión y la censura de la dictadura. En su lugar, a partir del despliegue de cuatro de sus supuestos fundamentales, traté de puntualizar los modos en que el destape organizó discursivamente el paso de la dictadura a la democracia junto a una serie de consideraciones de tipo metodológico. El primero de estos, llamado *supuesto de negatividad*, vacía al destape de positividad al pensarlo únicamente de modo reactivo, como una respuesta mecánica a la censura y a la represión. Frente a este, tiene lugar la pregunta respecto de la especificidad del proceso, es decir, no solo cuáles fueron las causas del destape, sino preguntarse por qué se dio de cierta manera. El segundo, llamado *supuesto de discontinuidad radical*, organiza un corte claro y distinto entre un momento represivo y otro no represivo, y como resultado tiende a homogeneizar los procesos a uno y otro lado del corte, lo que conlleva dificultades al momento de dar cuenta de la complejidad de los mismos. En este punto, se vuelve necesario indagar periodizaciones en función de las series que se elaboren y no tomarlas como organizadores *a priori* en la indagación del pasado. En tercer lugar, el *supuesto de la represión autoevidente* parte de una idea ambigua y operativa de represión que evoca simultáneamente la persecución política, el uso de la violencia por parte del Estado y a una moral sexual conservadora. En este caso, resulta necesario preguntar y tratar de diferenciar las lógicas específicas puestas en juego durante las acciones represivas dirigidas a controlar la disidencia y la crítica política, por un lado, y a las conductas y prácticas sexuales, por otro. Finalmente, el *supuesto de apertura generalizada* entiende el destape no solo como un fenómeno mediático, sino que lo da por supuesto de manera transversal a lo social de manera más o menos homogénea. Frente a este supuesto, se plantea la necesidad de revisar cómo la transición impactó, con sus especificidades, en cada campo de lo social.

.....

31 Caracterización que, en líneas generales, explica el terrorismo de Estado a partir de un enfrentamiento entre dos sectores violentos y minoritarios de la sociedad: organizaciones revolucionarias y Fuerzas Armadas. Para una consideración crítica sobre esta caracterización y el modo en que se la ha hecho jugar en la arena política ver Franco (2015). Ya Novaro y Palermo (2003) establecieron de manera explícita una relación entre el *show del horror* y la teoría de los dos demonios. Sin embargo, algunas consideraciones resultan necesarias, dado que este vínculo aparece centrado en lo que ellos llaman “mito de la inocencia” y luego, en un giro todavía más polémico, “doctrina de la inocencia” para describir el supuesto modo en que las víctimas fueron despolitizadas y sus militancias borradas en pos de legitimar los reclamos de memoria, verdad y justicia. En primer lugar, el trabajo de Feld (2015) discute de manera explícita esta supuesta “despolitización”, al menos en lo que a las notas del *show del horror* respecta, puesto que en general continúan utilizando el lenguaje de los perpetradores, se nombran sus identidades políticas y se hace a las víctimas responsables de los tormentos padecidos. Por otro lado, y ya respecto de una dimensión ética que es necesario poner de relieve, conviene preguntarse en qué consistiría una víctima “no inocente” de un delito de lesa humanidad, cuando, tal como estamos viendo, el genocidio es un crimen que está en absoluta exterioridad respecto de la ley y, por lo tanto, de cualquier medida común que haga siquiera posible pensar la relación de adecuación *delito – condena* como cuando actúa la justicia ordinaria. Ante el exterminio, la única responsabilidad que cabe discutir es la que le corresponde a los que lo hicieron posible.

Asimismo, en el segundo apartado me concentré en el denominado “show del horror” para desplegar las implicancias ético-políticas en los modos de narrar la violencia del terrorismo de Estado y preguntarme cómo la dimensión erótica del destape estaba implicada en esas narraciones. Tras una reflexión sobre la cuestión de la transgresión que caracterizó el destape, la pregunta de qué tipo de intervenciones políticas o estéticas son posibles en el marco de un proyecto ético que parta del reconocimiento de que el terrorismo de Estado ha tenido lugar se presenta como fundamental al momento de ponderar cómo se implican mutuamente las políticas de la memoria y la prensa de la transición. Así, se señaló las diferencias en los modos de narrar esa violencia entre las revistas que se entregaron al furor de la espectacularización del sufrimiento y aquellas otras que las criticaron denunciando un *show del horror*. A partir del trabajo de Philippe Mesnard (2011) exploré las condiciones a partir de las cuales un testimonio puede volverse una estrategia de resistencia a la violencia que lo generó y no solo su repetición. Mostrar la violencia en crudo, sin distancia ni mediaciones, no permite volverla inteligible, solo la hace objeto de goce y consumo; esta vía, lejos de favorecer el deseo de memoria que ha motorizado la militancia de los organismos de DDHH en la Argentina, se presta al olvido y la banalización. Finalmente, la convergencia entre sexualidad y el sufrimiento espectacularizado en el marco del destape puede ser pensada como una desmentida de la violencia genocida, como una transgresión que trata de inscribir esa violencia en relación con la ley en un intento de aprontar una normalidad imposible.

En su libro *Las cuestiones*, Nicolas Casullo (2013) señala que las construcciones narrativas que acompañaron el retorno de la democracia supusieron un borrado de las experiencias revolucionarias de la década del setenta y su fracaso. A su vez, Alejandro Kaufman (2012), en *Preguntas sobre lo acontecido*, considera que el Juicio a las Juntas fungió como mito fundacional retrospectivo al momento de valorar las acciones represivas de la dictadura y la lucha armada de las organizaciones. Quizás el destape pueda pensarse como otra de esas argucias que hicieron posible la invención de la democracia, presentarla como *retorno* y poner, en definitiva, la política a resguardo de aquello que no debería haber sucedido. En este sentido, la indagación respecto del valor específico que tuvo el destape en la consolidación de las políticas de la memoria en la Argentina encontrará un lugar siempre y cuando esté motorizada por interrogantes teóricamente fundados que nos prevengan de responder en términos predominantemente morales y nos inviten, en cambio, a transitar reflexivamente la vía ética que atraviesa y enriquece la cuestión memorial. En esta dirección es que he querido trazar preguntas y esbozar alguna respuesta.

Bibliografía

- Avellaneda, A. (1986). *Censura, autoritarismo y cultura: Argentina 1960-1983*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Besse, J. (2019). Conjeturas acerca de las condiciones históricas de posibilidad de las políticas de la memoria sobre el terrorismo de Estado: la singularidad argentina. En J. Besse & C. Escolar (comp.), *Políticas y lugares de la memoria: figuras epistémicas, escrituras, inscripciones sobre el terrorismo de Estado en Argentina* (pp. 17-43). Buenos Aires: Miño y Dávila.
- Ben, P. (2022). Dos demonios y revolución sexual en los ochentas. En D. D'Antonio, K. Grammatico y C. Trebisacce (Eds.), *Tramas feministas al sur*. Buenos Aires: Madreselva.
- Besse, J. y Messina, L. (2019). Testimonios coalescentes: emergencias de la razón militante en las narrativas sobre la fuga del centro clandestino de detención Atila/Mansión Seré. En J. Besse y C. Escolar (comp.), *Políticas y lugares de la memoria: figuras epistémicas, escrituras, inscripciones sobre el terrorismo de Estado en Argentina* (pp. 255-274). Buenos Aires: Miño y Dávila.
- Burkart, M. (2017). *De Satiricón a HUM®. Risa, cultura y política en los años setenta*. Buenos Aires: Miño y Dávila.
- Butler, J. (2016). *Mecanismos psíquicos del poder: teorías sobre la sujeción*. Traducción de Jacqueline Cruz. Madrid: Cátedra.
- Casullo, N. (2013). *Las cuestiones*. Buenos Aires: FCE.
- Crenzel, E. (2014). *La historia política del Nunca Más: la memoria de las desapariciones en la Argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- D'Antonio, D. (2015). Las sexy comedias en la filmografía argentina durante los años de la última dictadura militar argentina: una lectura sobre el control y la censura. En D. D'Antonio (comp.), *Deseo y represión: sexualidad, género y Estado en la historia argentina reciente* (pp. 83-108). Buenos Aires: Imago Mundi.
- Eidelman, A. (2015). Moral católica y censura municipal de las revistas eróticas en la ciudad de Buenos Aires durante la década del sesenta. En D. D'Antonio (comp.), *Deseo y represión: sexualidad, género y Estado en la historia argentina reciente* (pp. 1-20). Buenos Aires: Imago Mundi.
- Feld, C. (2015). La prensa de la transición ante el problema de los desaparecidos: el discurso del “Show del horror”. En C. Feld y M. Franco (dir.), *Democracia, hora cero: actores, políticas y debates en los inicios de la posdictadura* (pp. 269-316). Buenos Aires: FCE.
- González Bombal, I. (1995). ‘Nunca Más’. El Juicio más allá de los estrados. En VVAA, *Juicio, Castigos y memorias: derechos humanos y justicia en la política argentina*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Foucault, M. (2008). *Historia de la sexualidad I: La voluntad del saber*. Traducción de Ulises Guiñazú. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Franco, M. (2015). La “teoría de los dos demonios” en la primera etapa de la posdictadura. En C. Feld y M. Franco (dir.), *Democracia, hora cero: actores, políticas y debates en los inicios de la posdictadura* (pp. 23-80). Buenos Aires: FCE.
- Gandulfo, J. (2015). Los límites de la justicia. La causa por las tumbas de NN del cementerio de Grand Bourg. En C. Feld & M. Franco (dir.), *Democracia, hora cero:*

actores, políticas y debates en los inicios de la posdictadura (pp. 115-152). Buenos Aires: FCE.

Insausti, S. J. (2015). Los cuatrocientos homosexuales desaparecidos: memorias de la represión estatal a las sexualidades disidentes en Argentina. En D. D'Antonio (comp.), *Deseo y represión: sexualidad, género y Estado en la historia argentina reciente* (pp. 63-82). Buenos Aires: Imago Mundi.

Insausti, S. J. (2019). Una historia del Frente de Liberación Homosexual y la izquierda en Argentina. *Revista Estudios Feministas*, 27(2): 1-17. Recuperado de <https://doi.org/10.1590/1806-9584-2019v27n254280>

Kaufman, A. (2012). *La pregunta por lo acontecido: ensayos de anamnesis en el presente argentino*. Buenos Aires: La cebra.

Landi, O. y González Bombal, I. (1995). Los derechos en la cultura política. En VVAA, *Juicio, Castigos y memorias: derechos humanos y justicia en la política argentina*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Manzano, V. (2017). *La era de la juventud en Argentina: Cultura, política y sexualidad desde Perón hasta Videla*. Traducción de Lilia Mosconi. Buenos Aires: FCE.

Manzano, V. (2019). Tiempos de destape: sexo, cultura y política en la Argentina de los ochenta. *Revista Mora*, 25(2): 135-154. Recuperado de <https://doi.org/10.34096/mora.n25.8526>

Mesnard, P. (2011). *Testimonios en resistencia*. Traducción de Silvia Kot. Buenos Aires: Waldhuter.

Milanesio, N. (2021). *El destape: la cultura sexual en la Argentina después de la dictadura*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Milner, J-C. (1995). *La obra clara: Lacan, la ciencia, la filosofía*. Traducción de Diana Rabinovich. Buenos Aires: Manantial.

Novaro, M. y Palermo, V. (2003). *Historia Argentina 9: la dictadura militar 1976-1983: del golpe de Estado a la restauración democrática*. Buenos Aires: Paidós.

Osuna, M. F. (2017). Políticas de la última dictadura argentina frente a la "brecha generacional". *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud*, 15(2), 1097-1110.

Percia, M. (2008). Políticas de la desmentida: crítica de las conciencias buenas. *Pensamiento de los confines*, (22), 57-65.

Sontag, S. (2003). *Ante el dolor de los demás*. Traducción de Aurelio Major. Buenos Aires: Alfaguara.

Tatián, D. (2018). *El lado oscuro: cuadernos de miniaturas*. Villa Allende: Los Ríos Editorial