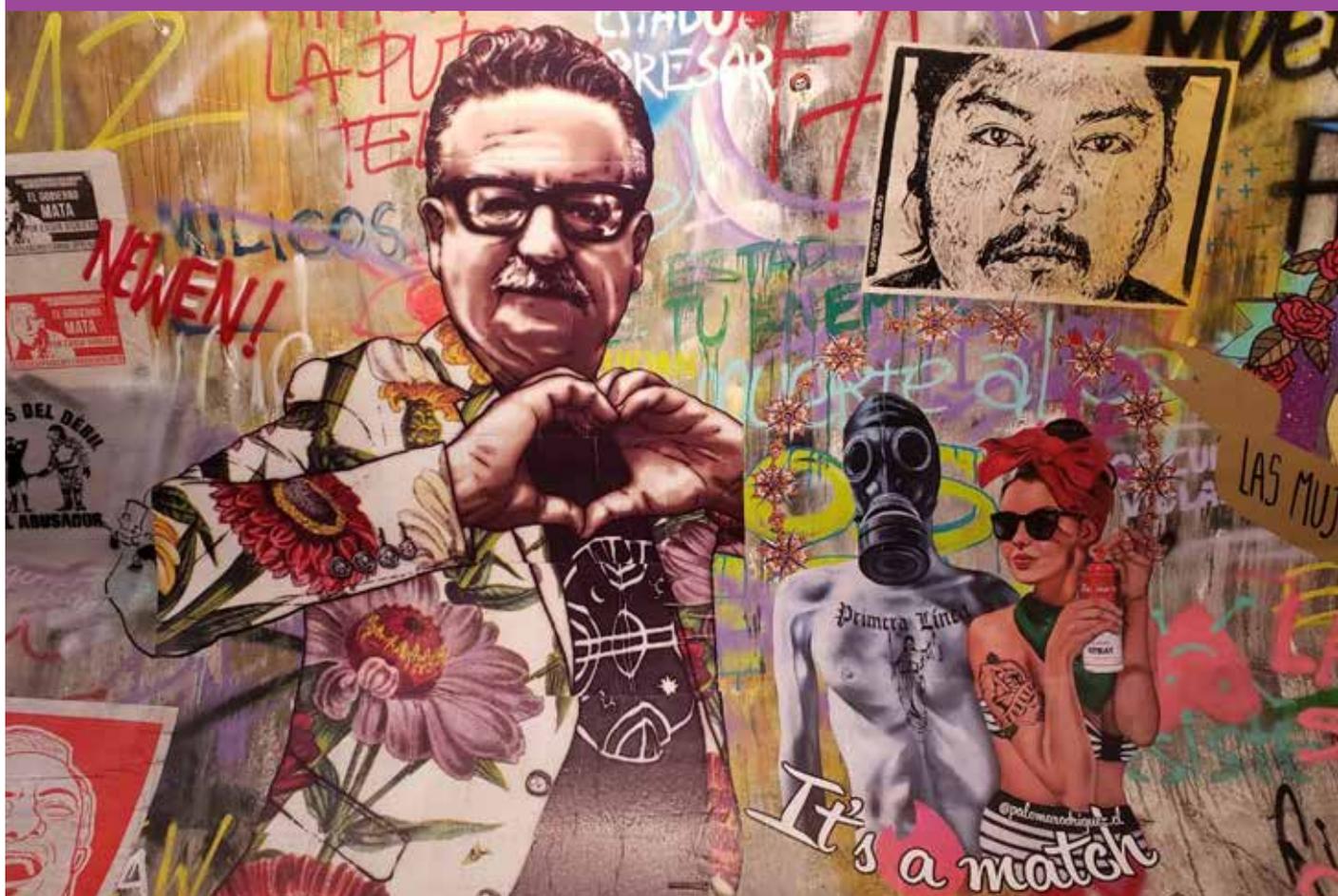


DOSSIER “MEMORIAS E INDUSTRIAS CULTURALES. LA MEDIATIZACIÓN DEL PASADO EN AMÉRICA LATINA”

COORDINADO POR
LORENA ANTEZANA Y HANS STANGE



TEXTOS DE SOL ROJAS LIZANA, BEATRIZ ÁGUILA MUSSA Y RAMÓN URIBE ABARCA/
DIEGO OLIVARES JANSANA/ EZEQUIEL SAFERSTEIN Y ANALÍA GOLDENTUL/
ANDRIEN CHARLOIS ALLENDE/ LUCIANO UZAL

ENTREVISTA A GRACIELA SAPRIZA.
“MEMORIAS DE MUJERES, VOCES FEMINISTAS Y LA REBELDÍA DE LA HISTORIA”,
POR ANA LAURA DE GIORGI

EDITORIAL

El pasado mediatizado: experiencia, interactividad y consumo, Soledad Catoggio y Claudia Feld

DOSSIER

“Memorias e industrias culturales. La mediatización del pasado en América Latina”

Introducción. La mercantilización de las memorias en el contexto actual. Retos y aprendizajes para su producción, circulación y recepción, Lorena Antezana y Hans Stange

Estudio de audiencias durante la pandemia y el estallido social chileno: efectos de la conmemoración virtual del 11 de septiembre del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, Sol Rojas-Lizana, Beatriz Águila Mussa Y Ramón Uribe Abarca

Filmar el adentro y el afuera: el cine doméstico en el marco de la modernización chilena del siglo XX, sus usos y tensiones contemporáneas, Diego Olivares Jansana

“Diálogos” en papel. Un análisis sobre las condiciones de producción y circulación del libro Hijos de los 70, Ezequiel Saferstein y Analía Goldentul

¿Qué pasados nos cuenta el VoD? Tiempos, espacios y agentes presentes en el catálogo de Netflix (visto desde México), Adrien Charlois Allende

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

ENTREVISTAS/ CONFERENCIAS

Memorias de mujeres, voces feministas y la rebeldía de la historia, entrevista a Graciela Sapriza por Ana Laura de Giorgi

RESEÑAS

La Escuela de Mecánica de la Armada como centro clandestino y como base de poder, Florencia Urosevich

Los pedacitos rotos del sueño, María Lucía Abbattista

El juez y el historiador; el historiador y el juez: desafíos contemporáneos para las ciencias sociales en el marco de los juicios de lesa humanidad, Diego Galante

Clepsidra. Revista Interdisciplinaria de Estudios sobre Memoria es una publicación del Núcleo de Estudios sobre Memoria (CIS-CONICET/IDES-UNTREF) y cuenta con el auspicio de la Red Interdisciplinaria de Estudios sobre Memoria Social (RIEMS).

Directora: Claudia Feld
Secretaría de Redacción: Soledad Catoggio
Coordinador General: María Luisa Diz
Coordinadora Sección Entrevistas: Soledad Catoggio
Coordinadora Sección Reseñas: Florencia Larralde Armas
Comité editorial: María Luisa Diz, Marina Franco, Cora Gamarnik, Santiago Garaño, Julieta Lampasona, Florencia Larralde Armas, Luciana Messina, Laura Mombello, Alejandra Oberti, Valentina Salvi, Joaquín Sticotti y Nadia Tahir.
Comité científico: Jens Andermann (University of Zurich), Alejandro Baer (University of Minnesota), Vikki Bell (University of London), Pilar Calveiro (Benemérita Universidad Autónoma de la Ciudad de México), Alejandro Cerda (Universidad Autónoma Metropolitana/Xochimilco, México), Rubén Chababo (Universidad Nacional de Rosario), Carlos Demasi (Universidad de la República, Uruguay), Katherine Hite (Vassar College, Nueva York), Elizabeth Jelin (CIS-CO-CONICET/ IDES), Daniel Lvovich (UNGS / CONICET), Joanna Page (University of Cambridge), Nelly Richard (Universidad de Arte y Ciencias Sociales, ARCIS, Chile), Kathryn Sikkink (Harvard University), Steve Stern (University of Wisconsin-Madison), Sofia Tiscornia (UBA / CELS), Ricard Vinyes (Universidad de Barcelona).

Diagramación: Nicolás Gil
Apoyo editorial, corrección y administración del OJS: Joaquín Vitali (La corrección de este número contó con la colaboración de Shanim Salinas, en el marco de la Pasantía de Práctica Profesional en Instituciones Públicas u ONG, Carrera de Edición, FFyL, UBA.)

Foto de tapa: Graffiti realizado durante las protestas de octubre de 2019 en Chile, actualmente preservado por el colectivo Museo del Estallido Social. **Autor:** anónimo

Esta publicación cuenta con el apoyo para la puesta en línea y edición del Centro de Investigaciones Sociales (CIS-CONICET/IDES-UNTREF) perteneciente al Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Para maquetar este número contamos con el financiamiento del Proyecto de Unidades Ejecutoras Nro. 22920160100005CO

Correos electrónicos: revistamemoria@yahoo.com.ar; nucleomemoria@yahoo.com.ar

Sitio de la revista: <https://ojs.ides.org.ar/index.php/Clepsidra>
Núcleo de Estudios sobre Memoria, CIS-CONICET/IDES, Aráoz 2838, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina



EDITORIAL

El pasado mediatizado: experiencia, interactividad y consumo

A mediados de los años noventa, Andreas Huyssen reconocía en su texto señero “Pretéritos presentes: medios, política y amnesia” que “fenómenos como *La lista de Schindler* y el archivo visual de Spielberg con testimonios de sobrevivientes del Holocausto nos obligan a pensar en conjunto la memoria traumática y la del entretenimiento, en la medida en que ocupan el mismo espacio público, en lugar de tomarlas como manifestaciones que se excluyen mutuamente”. Y concluía: “el trauma es comercializado en la misma medida que la diversión e incluso ni siquiera para consumidores tan diferentes”.¹

Casi treinta años después, esa lúcida advertencia de Huyssen sigue teniendo valor y nos obliga a preguntarnos cómo se transformó la cultura memorial con los nuevos medios masivos, las plataformas y las redes sociales, entre tantos otros “artefactos de memoria” que hoy coexisten en la “mediasfera” global. De hecho, los vínculos entre cultura mediática y cultura de la memoria no han hecho más que complejizarse y siguen siendo objeto de indagaciones académicas y de intervenciones políticas y estéticas.

Al mismo tiempo, también el estudio de las audiencias plantea nuevos desafíos. La dinámica interactiva que permiten las nuevas tecnologías ha trastocado el lugar del espectador y dado lugar

a experiencias inmersivas, que apuntan cada vez más a generar “una experiencia” del pasado. Este proceso, que antepone la sensibilidad del “yo” a la transmisión del pasado común, desafía el vínculo entre las generaciones. Es, además, contemporáneo de una proliferación de *influencers* que encarnan no solo nuevas subjetividades, sino también nuevas formas de producción de valor y consumos culturales. Este fenómeno obliga a repensar el abordaje de los públicos y su rol en los procesos de mediatización y mercantilización del pasado, un tema aún poco explorado por los estudios del campo.

En este número de *Clepsidra*, el dossier “Memoria e industrias culturales. La mediatización del pasado en América Latina”, coordinado por Lorena Antezana y Hans Stange, reúne una serie de trabajos que interrogan –desde Chile, Argentina y México– los modos en que impactan en las memorias sociales las transformaciones recientes en los registros y discursos mediáticos, así como los cambios en los consumos de la industria cultural.

Este dossier aporta una valiosa y necesaria reflexión acerca de las líneas de continuidad y las disrupciones que emergen cuando los discursos memoriales mutan sus soportes, se reciclan o se reelaboran en los flujos de circulación del ecosistema mediático actual. Problematiza, a su vez, las oportunidades y desafíos que genera la mercantilización creciente de los artefactos de memoria, de cara a los procesos de segmentación de las audiencias y de diversificación de formatos y dispositivos para la circulación de las memorias, que varían según los contextos de producción (nacional, local y global) en los que se generan las propuestas de mediatización del pasado traumático.

Es en ese marco de preocupaciones y preguntas que también nos interpelan las imágenes de las producciones mediáticas y aquellas que vamos encontrando en nuestra vida cotidiana. La bella imagen de nuestra tapa es un *graffiti* realizado durante las protestas de octubre de 2019 en Chile, actualmente preservado por el colectivo Museo del Estallido Social. Su elección expresa que

1 Huyssen, A. (2001). Pretéritos presentes: medios, política y amnesia. En: *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización* México: Fondo de Cultura Económica, p. 26.

los procesos de mediatización del pasado no solo responden a lógicas *mainstream*, de los grandes medios masivos y concentrados; sino que pueden ser también impulsados por colectivos sociales, artistas y otrxs, como formas de creación de emblemas para la contienda política.

En este número, la sección **Entrevistas/Conferencias** está dedicada a Graciela Sapriza, historiadora uruguaya, pionera en los estudios de historia de las mujeres. En una conversación con Ana Laura de Giorgi, Graciela relata la forma en que se fue involucrando con la historia “desde abajo” y narra el despertar y los recorridos de su compromiso feminista. Reflexiona acerca de las condiciones de producción de conocimiento comprometido políticamente y plantea las dificultades iniciales de los estudios de género en la academia, ponderando sus logros y los desafíos que este campo tiene por delante.

En la sección **Reseñas** presentamos la lectura de Florencia Urosevich del libro dirigido y escrito por Marina Franco y Claudia Feld (entre otrxs autores), *Esmá. Represión y Poder en el centro clandestino de detención más emblemático de la última dictadura argentina* (Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2022); la revisión de María Lucía Abbattista sobre el trabajo de Hernán Confino, *La Contraofensiva: el final de Montoneros* (Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2021) y la mirada de Diego Galante del libro editado por Patricia Funes, *Comprender y juzgar. Hacer Justicia en las ciencias sociales* (Buenos Aires, Imago Mundi, 2022).

Finalmente, queremos expresar como siempre nuestro agradecimiento al equipo editorial y especialmente a María Luisa Diz, coordinadora general de *Clepsidra*, por su dedicada tarea. Manifestamos también nuestro reconocimiento al trabajo sostenido de las coordinadoras de las secciones “Entrevistas/Conferencias” y “Reseñas”, Soledad Catoggio y Florencia Larralde Armas, respectivamente. Agradecemos el apoyo editorial y la corrección, a cargo de Joaquín Vitali, y la labor creativa de diagramación de Nicolás Gil. Expresamos nuestro agradecimiento a Lorena Ante-

zana y Hans Stange por el gran trabajo invertido en la coordinación del dossier. Agradecemos a lxs evaluadorxs que han dedicado su tiempo a revisar los numerosos textos recibidos en la convocatoria abierta para este número. Por último, queremos hacer un agradecimiento especial a Joaquín Sticotti, por la valiosísima colaboración brindada con la carga de la colección de la revista al nuestro nuevo sitio. Gracias al compromiso de todas estas personas, logramos presentar una colección de artículos originales y de alta calidad.

Como en cada número, este trabajo no sería posible sin el apoyo constante del Centro de Investigaciones Sociales (CIS-CONICET/IDES-UNTREF), de su personal y sus autoridades, a quienes hacemos extensivo el agradecimiento, así como a nuestras compañeras y compañeros del Núcleo de Estudios sobre Memoria que funciona en el CIS. Para maquetar este número, hemos contado con el financiamiento del Proyecto de Unidades Ejecutoras Nro. 22920160100005CO.

Por último, queremos volver a invitarlxs a visitar y registrarse en el nuevo sitio de [**Clepsidra. Revista Interdisciplinaria de Memoria \(ides.org.ar\)**](http://Clepsidra.Revista Interdisciplinaria de Memoria (ides.org.ar)) para acceder a nuestra colección y recibir las novedades de nuestra revista.

Soledad Catoggio

Secretaria de Redacción

Claudia Feld

Directora

Clepsidra. Revista Interdisciplinaria de Estudios sobre Memoria

Dossier: “Memorias e industrias culturales. La mediatización del pasado en América Latina”

COORDINADO POR LORENA ANTEZANA* Y HANS STANGE**



Graffiti realizado durante las protestas de octubre de 2019 en Chile, actualmente preservado por el colectivo Museo del Estallido Social

Introducción. La mercantilización de las memorias en el contexto actual. Retos y aprendizajes para su producción, circulación y recepción.

El propósito de este dossier es contribuir a nuestro conocimiento de los procesos contemporáneos de mediación y mediatización de la memoria, tanto a partir del rol que juegan las industrias culturales en la distribución y circulación de artefactos memoriales, como en los procesos de mercantilización de los pasados traumáticos.

Se trata de un asunto que reviste interés por sus múltiples aristas. La calidad y variedad de los objetos de memoria que ingresan a la circulación mediática, las transformaciones de los propios registros y discursos mediáticos en artefactos de memoria, la incorporación de la memoria en los flujos de consumo y su trastocamiento en productos de la industria cultural, entre otros, señalan la gran relevancia que los medios tienen en la

* Facultad de la Comunicación e Imagen, U. de Chile. Contacto: lorena.antezana@gmail.com

** Facultad de la Comunicación e Imagen y Facultad de Arquitectura y Urbanismo, U. de Chile.

configuración actual de las memorias privadas y colectivas sobre distintos acontecimientos relacionados con pasados traumáticos en América Latina (Zierold, 2008) .

En nuestro contexto regional, tienen particular importancia los procesos de memoria asociados a la vivencia traumática de las dictaduras y su transmisión a las actuales generaciones. La memoria se vuelve, así, un mecanismo central para procesar los desastrosos efectos de las violaciones a los derechos humanos cometidos en las décadas de los setenta y ochenta por los regímenes militares del Cono Sur. Como formas de denuncia o reparación simbólica, como recursos para resistir los sesgos de la “historia oficial” o como medios de expresión de las voces sofocadas de los opositores a los regímenes autoritarios, los discursos de memoria comunican también la experiencia de las víctimas a las generaciones siguientes.

Del mismo modo, las generaciones de “hijos e hijas y nietos y nietas” elaboran también sus propios discursos de memoria, generando nuevos sentidos del trauma, pasando, por ejemplo, de las poéticas de la derrota a las poéticas de la pérdida y moviendo los ejes del registro desde una memoria colectiva de los sujetos que integran una generación o comunidad, es decir que son parte de un grupo o colectivo, hacia otro en el que la memoria encuentra sus anclas en la experiencia íntima o biográfica.

En estos procesos de reelaboración de la memoria, los discursos mutan sus soportes, se desplazan hacia nuevos medios y plataformas mediáticas que surgen gracias a los avances tecnológicos y/o cambian de formatos, provocando igualmente líneas de continuidad en la construcción de las memorias colectivas, como experiencias disruptivas cuando los discursos de memoria se reciclan o renuevan en medios diferentes o emergentes. Es precisamente lo que podemos observar cuando los relatos se inician en un libro o registro documental o histórico y luego se presentan en otro ficcional.

Las nuevas tecnologías movilizan la memoria, pero también la deslavan, la dislocan, la canibalizan como ha dicho Barbie Zelizer, o la recontextualizan, generando representaciones mediáticas de la memoria que no han sido suficientemente estudiadas y que es el aporte que se presenta en este dossier.

Tomando como coordenadas de interpretación los contextos en que se desarrollan diversas prácticas de mediatización y circulación de la memoria y los formatos en que están construidas, el dossier presenta cinco artículos que reflexionan o presentan resultados de investigación acerca de la relación entre los medios y las memorias.

La mercantilización creciente de estos artefactos de memoria, su circulación en el ecosistema mediático actual y su disponibilidad para las audiencias en soportes, formatos y dispositivos diferentes que responden a sus intereses, gustos y necesidades particulares ha significado una ampliación en la oferta de contenidos vinculados al pasado, pero también su simplificación y banalización. La mediatización de las memorias en este marco, paradójicamente permite su continuidad en el tiempo, aunque sus múltiples transformaciones adelgazan su peso y densidad históricos. Estos aspectos son parte de los artículos que aquí presentamos.

En el artículo que abre el dossier, “Estudio de audiencias durante la pandemia y el estallido social chileno: efectos de la conmemoración virtual del 11 de septiembre del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos”, Sol Rojas Lizana, Beatriz Águila Mussa y Ramón Uribe Abarca nos presentan un estudio de los comentarios de los usuarios de Facebook producidos a propósito de una transmisión en vivo (*streaming*) del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos de Chile. La transmisión digital, en septiembre de 2020, de las grabaciones radiales del día del golpe de Estado en Chile genera una

conversación espontánea de los usuarios de Facebook (más de diez mil comentarios registrados) cuyo análisis muestra la fuerza que los discursos de memoria tienen para generar continuidades con el presente; precisamente, como marco ético para interpretar las contingencias locales –en este caso, los acontecimientos del estallido social en Chile de 2019– que se centran en la violación a los derechos humanos y en la campaña para votar por una nueva Constitución.

Por su parte, “Filmar el adentro y el afuera: el cine doméstico en el marco de la modernización chilena del siglo XX, sus usos y tensiones contemporáneas”, de Diego Olivares Jansana, describe las características del cine como dispositivo mnemotécnico, particularmente su capacidad para acortar la brecha entre el pasado –que se vuelve actual al ser fijado en las imágenes– y el presente –que se vuelve histórico en el acto mismo de registrarlo–. Bajo este enfoque, se concentra en el cine doméstico, entendido como la proyección en casa de registros audiovisuales familiares y su significación como memoria del umbral entre el mundo de lo privado y lo social, por el cual el cine doméstico testimonia las dinámicas familiares que son, a su vez, una huella de los procesos de modernización recientes capturados por este cine.

Ambos textos ponen su atención en los formatos (el *streaming*, el cine doméstico) y sus funcionalidades para la memoria (el comentario, el registro), obteniendo de ello importantes reflexiones acerca del papel que los discursos de memoria juegan en la construcción del tiempo presente. Los siguientes textos, en cambio, ponen su atención en el papel que juegan los contextos de producción en los que generan las propuestas mediáticas y la difusión/ circulación de estos discursos de memoria.

Así, en su artículo “‘Diálogos’ en papel. Un análisis sobre las condiciones de producción y circulación del libro *Hijos de los 70*”, Ezequiel Saferstein y Analía Goldentul toman el caso del libro *Hijos de los 70*, escrito por Carolina Arenes y Astrid Pikielny, y reconstruyen su proceso de escritura, su producción editorial y los debates que suscitó al ser puesto en circulación. El libro trata sobre los testimonios de hijos e hijas de víctimas de la persecución política en la Argentina, confrontándolos con los de hijos e hijas de sus victimarios, condenados por crímenes de lesa humanidad.

Mediante esa confrontación se examinan, en cada uno de los pasos de su producción-circulación-recepción las negociaciones de sentido que fueron necesarias para publicarlo como la incorporación de otras voces de distintas trayectorias, adscripciones políticas y experiencias, o la decisión de neutralizar su postura ideológica original para acercarlo a un registro más objetivo y no partidizante. El artículo muestra la memoria, por tanto, como una causa y a la vez un efecto operado por los contextos en los que se inscribe el libro. El artículo muestra la memoria, por tanto, como una causa y a la vez un efecto operado por los contextos en los que se inscribe el libro. De este modo, el sustrato memorial se constituye en un factor clave de su proceso de producción a la vez que sus sentidos posibles resultan de las transacciones realizadas durante la materialización social de la obra.

Adrien Charlois Allende, en tanto, se pregunta en su artículo “¿Qué pasados nos cuenta el VoD? Tiempos, espacios y agentes presentes en el catálogo de Netflix (visto desde México)” por las mediaciones culturales –o la falta de ellas– que imponen a la memoria las circulaciones transnacionales de productos audiovisuales en las plataformas de *streaming*. Nuevamente los contextos juegan aquí un papel clave, pero en un sentido diferente al del artículo anterior: el modelo de negocios del *streaming* y sus formas de

consumo transnacional y descontextualizado modificarían los sentidos en los que son percibidos e interpretados los discursos de memoria presentes en series y películas de los catálogos en línea (Netflix, para el caso de este estudio). Especial importancia cobra, según el autor, el concepto de proximidad cultural, que forma parte de las estrategias de expansión de negocios de Netflix, activando y a la vez deformando los discursos de memoria que se movilizan en la producción audiovisual de esta plataforma.

De esta manera, relatar el pasado histórico de una determina comunidad en un formato destinado a grandes audiencias internacionales implica un esfuerzo que, en el caso estudiado, se concentra en la cercanía de los tiempos representados, en su despolitización y la vinculación entre el tiempo cotidiano y el histórico. La consideración de aspectos más bien mercantiles es lo que permite conformar experiencias compartidas apelando a la nostalgia.

Por último, en “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 nos devuelve a Argentina para poner atención sobre un contexto particular de los discursos de memoria: el “destape” que siguió al fin de la censura en 1984, provocando una explosión de relatos que denuncian la violencia del Estado durante el periodo de la dictadura militar, pero que paradójicamente constituirían también formas de espectacularización de la violencia.

La convergencia de un tratamiento amarillista de los delitos de lesa humanidad cometidos durante la dictadura, con coberturas periodísticas que espectacularizaron exhumaciones judiciales o relatos de violaciones a los derechos humanos se exacerbó con la llegada de la democracia. Esto nos obliga a una incómoda reflexión acerca del uso que los medios y las industrias culturales dieron a estos temas tan delicados, favoreciendo el espectáculo antes que el cuidado por el dolor de las víctimas, normalizando el horror de la dictadura, pero también masificando su cobertura y permitiendo la rememoración de estos acontecimientos en el tiempo.

Los contextos de producción, circulación y recepción, tal como muestran estos tres artículos, juegan un papel importante en las reelaboraciones, simplificaciones y alteraciones de la memoria. En su conjunto, los artículos de este dossier nos plantean perspectivas de estudios relevantes para saber qué hacen los medios con los discursos de memoria, qué hacen estos discursos en los flujos mediáticos y por qué no debemos desatender el estudio de estas relaciones en nuestras sociedades contemporáneas, tan saturadas de información e imágenes, que corren el riesgo de hacer de las memorias unos textos y discursos cada vez más irrelevantes.

Referencias bibliográficas

Zelizer, B (2011). Cannibalizing Memory in the Global Flow of News. En Neiger, M.; Meyers, Oren & Zandberg, E. (Eds.) *On media memory. Collective Memory in a New Media Age* (pp. 27-36). New York: Palgrave Macmillan.

Zierold, M. (2008). Memory and Media Cultures. En Astrid Erll, Ansgar Nünning (Eds.) *Cultural memory studies: an international and interdisciplinary handbook* (pp. 399-407). Berlin: Walter de Gruyter GmbH & Co.

Estudio de audiencias durante la pandemia y el estallido social chileno: efectos de la conmemoración virtual del 11 de septiembre del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos

SOL ROJAS-LIZANA, BEATRIZ ÁGUILA MUSSA Y RAMÓN URIBE ABARCA*

Resumen

Este estudio analiza una muestra de los diez mil comentarios registrados durante la transmisión de Facebook en vivo de la experiencia digital “Sintoniza con la memoria” del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos. En esta experiencia se escuchan grabaciones radiales en tiempo real del día del golpe de estado en 1973. Mediante el análisis del discurso, categorizamos y analizamos los comentarios para entender el impacto de la experiencia en la audiencia. Los resultados muestran que el efecto se expresa principalmente en discursos relacionados con: la continuidad de la memoria en la contingencia nacional, el emocionar que produce como actividad auditiva y el tipo de discurso ético ciudadano que la acompaña. Se encontró además que la pandemia desempeña un papel secundario dada la importancia política del Estallido social en Chile.

Palabras clave: memoria histórica, estudio de audiencias, Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, Chile

Fecha de recepción: 07 septiembre 2021
Fecha de aceptación: 06 mayo 2022

Examining audiences during COVID-19 and radical political changes in Chile: the virtual commemoration of September 11 as organised by the Museum of Memory and Human Rights

Abstract

This study analyses over a thousand comments left during the transmission of the digital experience ‘Sintoniza con la memoria’ at the Museum of Memory and Human Rights Facebook Live page. The experience was part of the Museum’s annual activities to commemorate September 11 in Chile, which plays radio broadcasts from that day in 1973. Using discourse analysis, the comments were examined to understand the impact of the experience on the audience. The results show the presence of three discourses: the connection of the recent past with current radical changes, the strong flow of emotions produced by the listening, and an ethical stand that echoes the discourses of citizenship promoted by the Museum. Additionally, it was found that the pandemic is relegated to a secondary role given the political importance of the historical event known as Estallido social in Chile.

Keywords: Memory, Visitor Studies, Museum of Memory and Human Rights, Chile

* Sol Rojas-Lizana, The University of Queensland, Australia, i.rojaslizana@uq.edu.au; Beatriz Águila, Instituto Nacional de Derechos Humanos, Chile, bea.amussa@gmail.com; Ramón Uribe, Fundación Superación de la Pobreza, Servicio País, Chile, socio.rua@gmail.com

Introducción

El Museo de la Memoria y los Derechos Humanos (MMDH) en Chile cuenta con la activa iniciativa digital #ConectadosConLaMemoria que, junto con Facebook Live, proporciona una serie de programas, seminarios, experiencias y exhibiciones en línea que mantiene al visitante virtual conectado (Águila, 2020). Una actividad que se realiza el 11 de septiembre de cada año desde 2018 es la campaña “Sintoniza con la memoria”, que transmite en tiempo real minuto a minuto los eventos del 11 de septiembre de 1973, el día del golpe de estado en Chile. Esta transmisión consiste en archivos radiales que son parte de las colecciones del MMDH, dado que “[l]a radio fue el único medio de comunicación en registrar las primeras señales del golpe de Estado del 11 de septiembre de 1973, entregando información que tiempo después se convertiría en parte importante del patrimonio político y cultural del país.” (MMDH, 2019, párrafo 2). La transmisión es accesible ese día, mediante el sitio web creado especialmente para la conmemoración, su plataforma Facebook y su perfil de YouTube¹. En 2019, la transmisión ganó un León de bronce del Festival de Cannes Lion en la categoría Innovación en Radio y Audio.² En este estudio analizamos una muestra de los comentarios dejados el 11 de septiembre 2020 en la plataforma Facebook Live “Museo de la Memoria Chile” del MMDH con el objetivo de responder a la pregunta ¿qué impacto produjo la transmisión de este programa netamente auditivo en el visitante virtual? Dentro de esta pregunta buscamos entender las conexiones que se establecen entre contingencia y memoria, las emociones que surgen de la experiencia y los discursos de la memoria que emergen de la escucha.

El Museo de la Memoria y los Derechos Humanos y sus estudios de audiencia

El MMDH fue una iniciativa de la gestión presidencial de Michele Bachelet y se inauguró en el año 2010 como respuesta a las recomendaciones de dos comisiones nacionales de verdad, realizadas en 1991 y 2003, que expresaron la necesidad de contribuir al proceso de reparación mediante medidas para honrar y compensar a las víctimas (Read, 2018; MMDH, 2021). En este sentido, el MMDH se conceptualiza como una forma de reparación simbólica dentro del marco de la justicia transicional que se define como el proceso mediante el cual gobiernos y sociedades enfrentan su pasado de violación a los derechos humanos para alcanzar la democracia y la paz (Ferrara, 2021). El Museo tiene como objetivo inmediato recuperar la memoria del periodo y responder a las víctimas mediante la conmemoración, el tributo y la visibilidad. Su objetivo a largo plazo es influir y estimular la reflexión ciudadana para adoptar un compromiso con la construcción de una sociedad justa y pacífica que mantenga una sólida cultura de los derechos humanos (Estévez, 2018).

Hay una veintena de publicaciones académicas sobre el MMDH en cuanto a su

.....
1 Esta experiencia digital de 9 horas se encuentra en: <https://web.museodelamemoria.cl/sigue-la-transmision-en-vivo-en-www-sintonizaconlamemoria-cl/>.

2 Ver noticia: ‘Museo gana León de Cannes por campaña que revivió minuto a minuto el Golpe de Estado de 1973’ en <https://web.museodelamemoria.cl/Informato/museo-gana-en-leon-de-cannes-por-campana-que-revivio-minuto-a-minuto-el-golpe-de-estado-de-1973/>.

creación, sus exhibiciones, archivos y los discursos de derechos humanos y de justicia transicional que promueve (por ejemplo: Carter, 2013; Strauss, 2015; Violi, 2018; Hite y Badilla, 2019 y Sodaro, 2020), pero los estudios de audiencia que examinan el “comportamiento directo” (Macdonald, 2007) son escasos; entre ellos, Infante Batiste (2015) define las visitas guiadas como espacios de “performance” de la memoria donde visitantes y guías articulan y construyen conocimiento, poder y emociones. En el marco teórico de las propuestas de la justicia transicional, el estudio de Balcells, Palanza y Voytas (2018) investiga si el Museo tiene un efecto polarizador o conciliador en estudiantes universitarios de diferentes ideologías, concluyendo que los visitantes se inclinan por la promoción de los principios de la justicia transicional. Los resultados del trabajo de Faba y Aedo (2021), que investigaron cómo se relaciona el público con la arquitectura y las exhibiciones, fueron que el MMDH promueve eficazmente una redención colectiva del pasado traumático mediante estrategias de empatía y afecto que estimulan la emoción moral. Por su parte, Rojas-Lizana (2019, 2020, 2021) estudió los comentarios de los libros de visita de del MMDH y de las exhibiciones itinerantes en regiones determinando que la experiencia museística estimuló en el visitante los discursos del derecho a la memoria y el deber de recordar, además de tener un efecto sanador en quienes vivieron la dictadura como primera y segunda generación, y de compromiso cívico en quienes manifiestan una posmemoria de tercera generación.³

Estos estudios determinan que la audiencia es heterogénea en cuanto a edades, condición social y nacionalidad y que el Museo parece promover el sentir y experimentar más que el ver y aprender, lo que lo hace un agente activo en su interacción con el público (Violi, 2014). Todos estos trabajos se centran en la experiencia física del visitante en el Museo mismo y frente a las exhibiciones. La experiencia digital de los Museos es un campo en desarrollo que se ha orientado hacia las estrategias comunicativas de estas instituciones. No hay estudios hasta la fecha que se enfoquen en la respuesta de la audiencia a exhibiciones, programas o experiencias específicos, ni tampoco en relación con las respuestas a experiencias virtuales del MMDH.

Materiales y métodos

El MMDH recopiló los casi diez mil comentarios dejados en su página de Facebook, durante el día de la transmisión, en cinco archivos Excel (total 9 596) que facilitaron a los investigadores, quienes sacaron una muestra de un 10% siguiendo el criterio de orden temporal y presencia de un mínimo de dos oraciones.⁴ El criterio de utilizar comentarios sincrónicos responde a la fecunda captura emocional que se produce cuando la experiencia está fresca en la memoria ya que los estudios muestran que las reflexiones durante y después de las experiencias varían (Noy, 2009; Kavanagh, 2000).

.....
³ El MMDH publica cada año un Estudio de audiencias y otros estudios de públicos focalizados que muestran cuantitativamente la información recopilada en la recepción del Museo, los libros de visita y, últimamente, en las redes sociales. Ver sección Publicaciones de su sitio web: <https://web.museodelamemoria.cl/publicaciones/>.

⁴ Se excluyeron los numerosos comentarios de agradecimientos y felicitaciones al MMDH y aquellos que solo presentaban emojis.

Estos comentarios fueron leídos varias veces para encontrar patrones, identificar temas y formar categorías iniciales generales, según las pautas básicas del Análisis temático que incluyen pasos desde la identificación al refinamiento de temas, como lo trabajan Nowell et al. (2017). Las primeras clasificaciones resultaron en cuatro categorías amplias y generales cuya segunda clasificación produjo las siguientes categorías: Experiencias personales del 11 de septiembre; Apoyo al golpe de estado; Relatos de dictadura; Nunca más; Pensar la memoria; Pensar los derechos humanos; Emociones de la Escucha; FF. AA. y carabineros; Contingencia nacional actual; La figura de Salvador Allende; Relativo al MMDH.

En el análisis cualitativo se utilizaron herramientas del Análisis Crítico del Discurso (ACD), que examina la lengua en uso y en contexto desde perspectivas multidisciplinarias lingüísticas y sociales (Rojas-Lizana, 2019a). Dentro de este acercamiento, se siguió la propuesta tripartita de Wodak (2011) que identifica temas y contenidos, estrategias discursivas y construcciones lingüísticas como marco, metáfora, hipérbole, repetición, registro, léxico, para aportar a la comprensión detallada del discurso.

Siguiendo la propuesta del ACD que considera la lengua como constructora de realidad, los comentarios que se reproducen en este artículo no han sido modificados en estilo u ortografía pues contribuyen a la construcción del significado. Se han anonimizado y a cada uno le sigue la palabra “entrada” y una cifra que corresponde a su cronología dentro del corpus. Por razones de espacio, proporcionamos un máximo de cinco comentarios por ejemplo.

Análisis

Muchos de los temas y frecuencias de las once categorías identificadas coinciden con las halladas en otros estudios de audiencia del MMDH, como son los libros de visita (Rojas-Lizana, 2020; 2021), o las visitas guiadas y las entrevistas (Infante Batiste, 2015; Faba y Aedo, 2021), pero otras parecen tener una relación única con la contingencia nacional, como se ve en los números entre paréntesis que representan la frecuencia de cada categoría: a) Experiencias personales del 11 de septiembre (120); b) Apoyo al golpe de estado (33); c) Relatos de dictadura (101); d) Nunca más (147); e) Pensar la memoria (195); f) Pensar los derechos humanos (283); g) Emociones de la Escucha (225); h) FF. AA. y carabineros (112); i) Contingencia nacional actual (212); j) La figura de Salvador Allende (108); k) Relativo al MMDH (50).

Dado el tema de la experiencia digital, no extraña la presencia de intervenciones en las categorías ‘a’, ‘c’, ‘g’ y ‘j’ porque están directamente relacionadas con la transmisión. Llama en cambio la atención la abundancia de entradas para las categorías ‘e’, ‘f’ e ‘i’, pues indica que la experiencia produjo un alto grado de reflexión y dentro de ésta, de una reflexión asociada con la contingencia nacional. De hecho, la contingencia nacional parece permear todas las categorías de la escucha.

Todo texto ocurre dentro de un contexto histórico específico, el cual se revela en diferentes grados en el discurso. En este caso la contingencia adquiere un nivel protagónico dado que los comentarios emergen desde un contexto marcado por dos procesos sociales fuertes, traumáticos y sin precedentes en la cotidianidad del Chile 2020. Primero, y de manera explícita, está la experiencia del Estallido social

(iniciado en octubre 2019), que en los comentarios destaca las violaciones a los derechos humanos y el proceso de votación para el plebiscito sobre el cambio de la Constitución (ver sección 1 abajo). En segundo lugar, y de manera implícita, tenemos la experiencia de la pandemia COVID19 desde marzo 2020. Aunque la muestra recolectada no incluía comentarios sobre la pandemia, la gran cantidad de gente que se conectó a la experiencia (sobre un millón de usuarios) mostraría que la pandemia actuó como ‘telón de fondo’ dado que no se podía conmemorar de forma presencial en el Museo, como en años anteriores. Esto revelaría que los comentaristas consideraban el acontecer político más relevante en la cotidianeidad del momento.

De las once categorías que conforman el corpus de este estudio, en esta sección seleccionamos ejemplos de aquellas que responden más claramente a la orientación de nuestra pregunta sobre el impacto que tuvo esta transmisión en la audiencia. Para esto elaboramos sobre los temas de: 1) la continuidad de la memoria en la contingencia nacional, 2) el efecto emocional de esta actividad auditiva, y 3) el tipo de discurso ético y ciudadano que las acompaña. Cuando se presenta en el discurso, indicamos el efecto de la escucha en diferentes tipos de memoria generacional, siguiendo la nomenclatura de Hirsch (2012). Es decir, la memoria directa se refiere a quienes experimentaron el periodo traumático de la dictadura como víctimas o testigos, mientras que la posmemoria es la “inter- and transgenerational transmission of the traumatic experience” (Hirsch, 2008, p. 10) y se manifiesta de dos maneras: como posmemoria heredada, que se adquiere mediante transmisión familiar, y como posmemoria afiliativa, que cubre a las generaciones jóvenes que adquieren el conocimiento histórico mediante fuentes indirectas como los medios de comunicación y la escuela.

Contingencia y memoria

Aunque la contingencia nacional se hace presente en casi todas las categorías encontradas en la muestra, destacaremos aquí los ejemplos en los que desempeña un papel protagónico; las categorías “Contingencia nacional”, con 212 entradas, y más indirectamente “FF. AA. y carabineros” con 112 comentarios.

Dado que la transmisión ocurre en un contexto pos Estallido social, existe una gran variedad de comentarios que cubren desde el día del Estallido (18 de octubre del 2019)⁵ hasta las preparaciones para el plebiscito nacional sobre la elaboración de una nueva Constitución. El plebiscito, que por la pandemia fue recalendari- zado de abril a octubre 2020, un mes después del día de esta experiencia virtual, pedía a la ciudadanía manifestar si quería cambiar la Constitución que rige Chile desde 1980 y si esto era afirmativo, votar si la convención constitucional debería ser: “convención mixta constitucional (50% de constituyentes elegidos y 50% de parlamentarios actuales), o con todos sus miembros elegidos.” (Garcés, 2020, p.

.....
5 Durante el Estallido se violaron los derechos humanos sistemáticamente. Ver: Amnistía Internacional (2020), el Instituto Nacional de Derechos Humanos (INDH, 2019), el Alto Comisionado de Naciones Unidas Derechos Humanos (ACNUDH, 2019) y Charney, Marshall y Chirstodoulidis (2021).

57). El cambio de la Constitución se estipuló bajo la opción ‘Apruebo’, mientras que mantenerla, por la opción ‘Rechazo’. Muchos comentarios expresaron reflexiones sobre el Estallido, la situación del país o directamente su postura en torno a las dos opciones políticas.

Ejemplo 1:

El 25 de Octubre a vengarse de los Golpistas y llenar de APRUEBO las urnas... (entrada 944).

Y lo peor q aún siguen haciéndolo, se siguen manchando las manos con el pueblo. Es cosa de ver cómo lo hicieron para el Estallido social. (entrada 395).

Un 11 de septiembre diferente. El primero después del estallido del 2019. Ya no somos los mismos. Todo cambió. No más silencio, no más adormecidos. Casi 50 años han pasado y la herida sigue abierta y purulenta, porque no han habido actos reparatorios. No más impunidad. (entrada 162).

Un llamado a los jóvenes por sobretodo...este 25 de octubre salgan a votar, debemos ahora más que nunca estar unidos y acabar con la constitución de la dictadura, a dar paliza al retraso, tenemos que ganar y para ello hay que votar #Apruebo. (entrada 135).

Las instancias del Ejemplo 1 muestran una asociación directa entre los responsables del golpe de Estado y los responsables de la represión durante el Estallido social (entrada 395). Además se conecta la elección política del “Apruebo” con aquellos que se opusieron al golpe y el “Rechazo” con quienes lo apoyaron (entradas 944 y 135, ver también la entrada 557 del Ejemplo 7) y se agrega una relación directa entre los comentarios que aluden al proceso constituyente con la situación del Chile actual en función de eliminar la Constitución de la dictadura. La entrada 162 manifiesta que el Estallido produjo un cambio profundo en la sociedad; sin embargo, identifica una continuidad en la falta de justicia y reparación hasta el presente. Esta herida “abierta y purulenta” se hace más dolorosa y traumática en los efectos psicosociales del Estallido al verse nuevamente a los militares en las calles (entrada 674). Cabe mencionar que también se registraron algunos comentarios⁶ que aluden a la opción “Rechazo” como reacción a los comentarios sobre el “Apruebo”.

En cuanto a la categoría “FF. AA. y carabineros”, los escritos demuestran una desconfianza profunda hacia las instituciones armadas de entonces y de hoy. Es más, se puede afirmar que la totalidad de los comentarios expresa una pésima imagen de ellas, declarándolas principales responsables de las violaciones a los derechos humanos desde 1973 en adelante y, especialmente, durante el Estallido social. Esto revela que el orden normativo y policial del Estado que, desde sus bases como sociedad, demandaría respeto y acatamiento permanente (Salazar, 2012), se encuentra en fase de fractura producto del profundo malestar social creciente que contribuyó al Esta-

.....
6 En total 33 comentarios de la muestra manifestaron formas de oposición dado que corresponden a un sector de la población que recuerda el periodo como ‘salvación’ (Stern, 2010; Sohnlein, 2018). La mayoría de ellos se podrían clasificar como troleos (Cook et al. 2017); por ejemplo: ‘Que maravilloso!!!! Comenzó el bombardeo contra las mierdas comunistas’. (entrada 596). ‘Momentos gloriosos de cómo se tiene que destruir el comunismo’. (entrada 755).

llido (Mayol, 2020). Este malestar se personifica en la imagen de las fuerzas armadas y carabineros especialmente porque la violación a los Derechos Humanos fue abiertamente protagonizada por estas instituciones en el pasado y en el presente.

Ejemplo 2:

[a]ntes podía escuchar esta memoria historia, pero ahora me genera una ansiedad tremenda... me imagino que tiene bastante que ver con el estallido social y todo lo que paso... wn el estallido social fue poca cosa en comparacion a esto, ahora comprendo tan bien a los abuelos que les afecto TANTO el nuevo toque de queda con militares a las calle. (entrada 793).

NO OLVIDAR QUE NOS SIGUEN REPRIMIENDO LOS PACOS Y MILICOS. (entrada 905).

No se en que momento la gente comenzó a gustarle el 19 de septiembre e ir a celebrar las glorias del ejército. Y de hecho, no se en que momento les volvieron a tomar cariño a los pacos cl. Después del estallido social nunca más miraré a un paco cl de la misma manera. (entrada 51).

YA NADIE QUIERE SER PACO !! NADIE QUIERE DEJAR SIN VISTA AL PUEBLO !!!! (entrada 434).

Los comentarios del Ejemplo 2 reflexionan sobre la similitud entre el Golpe y el Estallido, pero también revelan decepción que al parecer se debe a que desde la vuelta a los gobiernos democráticos en 1990, se les dio cierta oportunidad de confianza a tales instituciones (“antes podía” y “ahora comprendo”, “no se en que momento”, “ya nadie quiere”); sin embargo, el Estallido social afectó directamente esta creencia,⁷ convirtiéndose en total desconfianza y rechazo. Como reflexiona Garcés (2020, pp. 71-72):

En Chile, el ‘nunca más’ a la violación de los derechos humanos no se ha cumplido. En plena democracia (restringida, por cierto), con un gobierno elegido en las urnas y que se declara respetuoso del estado de derecho, los derechos humanos se han violado, como indicó Amnistía Internacional, de ‘modo generalizado’.

Esta cita de Garcés y los comentarios del Ejemplo 2 muestran que el marco “democracia” ha sido perturbado en cuanto a su asociación prototípica con un estado de derecho en el cual no hay violación a los derechos humanos. Los marcos son “configurations of culture-based conventionalized knowledge” (Taylor, 2003, p. 93), es decir, una red de conocimientos que conectan un concepto con múltiples dominios asociados y es cuando se alteran en una aguda contradicción que se intensifica el emocionar en el discurso, que en este caso incorpora la indignación y el sentido del engaño.

Emociones de la escucha

El estudio de la expresión de emociones en el discurso es una herramienta de investigación fundamental para comprender el efecto que tienen las exhibiciones

.....

⁷ En cambio, la violación a los derechos humanos por parte de Carabineros en el Wallmapu no ha cesado nunca (Marimán, Caniuqueo, Millalén, y Levil, 2006).

de un museo (Nawijn y Fricke, 2015). Los Museos de la Memoria suelen recurrir a estrategias de enunciación que promueven un impacto emocional en el visitante para que se comprometa con la historia y reflexione sobre los discursos éticos de las propuestas de la justicia transicional (Hite, 2018; Light et al., 2021). La presencia de emociones intensas en el discurso de los comentarios es constante en toda la muestra. En esta sección nos centramos en los comentarios de la categoría “Emociones de la escucha” (225 entradas), que presentan un emocio- nador traumático gatillado por la característica exclusivamente auditiva de la transmisión que hace al oyente “sentir” la presencia del pasado, afectando poderosamente no solo a quienes vivieron los hechos de 1973, sino también a una audiencia transgeneracional.

Ejemplo 3:

He estado la gran cantidad de horas escuchando esto y es terrible, se me aprieta el pecho, el alma y el corazón. (entrada 987).

Hoy no pude escucharlo por completo, no sé si serán mis hormonas de 🤰. Pero la angustia y la pena invade cuando pienso en todo eso, aunque no lo haya vivido. (entrada 946).⁸

Sonoridades que trascienden.... sonoridades que dejan marca y por más que queramos dejar de escucharlas, resulta imposible... constituyen ese doloroso soundtrack de las vidas de muchos y muchas... crecer en dictadura en mi caso constituye una huella de nacimiento y está adherida a la memoria de mi piel. (entrada 866).

Cuál es la idea? Revictimizarnos? Las marchas dan náuseas. Se hace insoportable escuchar esto todo el rato. La idea de reproducir lo que se informó es buena. Pero las marchas están demás. De verdad... es como para no seguir escuchando un valioso testimonio histórico. (entrada 378).

escalofriante transmisión, sonaban y sonaban sus cagadas de marchas militares, horrible como hacían pensar a la gente que eran los buenos con estas melodías terroríficas. (entrada 331).

Las emociones de la escucha coinciden en el pesar y la tristeza que en algunos casos se refieren al revivir la experiencia (entradas 866 y 174) y en otros, al caso de una posmemoria (entrada 946: “aunque no lo haya vivido”). La intensidad del emocio- nador se refleja en la identificación metafórica de la emoción con el cuerpo, donde la angustia se marca como algo que aprieta: “el pecho, el alma y el corazón” o se presenta en “la memoria de mi piel” (ver también las entradas 162 del Ejemplo 1 y 638 del Ejemplo 7). Otras expresiones léxicas como “horror”, “doloroso”, “angustia”, “pena”, “terrible”, “escalofriante”, “horrible” y “terroríficas”, marcan la profundidad de la emoción.

Un elemento que pareció intensificar las emociones fue la escucha de marchas militares que se transmitían constantemente entre comunicados durante ese día histórico. Ya lo expresa arriba la entrada 331 (ver también la 223 del Ejemplo 4) que recuerda

.....

⁸ Emojis “la embarazada”. Emojipedia: <https://emojipedia.org/pregnant-woman/>.

especialmente el trauma de la música y su repetición y, más específicamente, la entrada 378 que objeta tajantemente incluir las marchas en la escucha por su efecto negativo en el oyente (“náuseas”, “insoportable”). La práctica cultural de transmitir música marcial es una forma de violencia simbólica que está en la memoria de muchas personas que vivieron el periodo, como un “doloroso.sountrack”. De hecho, fue uno de los primeros esfuerzos de represión cultural y epistémica (un “golpe estético”) que intentaba borrar la prolífica cultura popular de esos años y que tuvo su continuidad en las “bandas de guerra” escolares (McSherry, 2019; Errázuriz, 2009, p. 138).

Discursos de la memoria: Ejercer el derecho a la memoria

El derecho a la memoria se propone como un derecho ciudadano que emerge como una práctica de oposición a la negación o supresión de la memoria histórica durante y después del periodo de violencia (Estévez, 2018). El derecho a la memoria se ejerce en las categorías “Experiencias personales del 11 de septiembre” (120 comentarios), “La figura de Salvador Allende” (108 comentarios), y en el testimonio de crecer y vivir en dictadura, como lo recopila la categoría “Relatos de dictadura” (101 comentarios). En este sentido el MMDH sigue un marco conceptual que va más allá de la concepción de la memoria como cápsula (congelación de la temporalidad), como lo advierte Segato (2021), y funciona como estímulo para ejercer la memoria en forma dinámica, en comunidad y también para reflexionar sobre la historicidad y las conexiones de la historia. El derecho a la memoria incluye el uso de espacios de enunciación de una “memoria viva”.

Muchos de los comentarios expresan la vivencia personal de ese día de 1973 reflejando en su discurso lo que se ha llamado en psicología social el destello de memoria (*flashbulb memory*) que se define como recuerdos autobiográficos cotidianos sobre un evento público traumático, manifestados de manera vívida, detallada y perdurable en la memoria (Curci y Lanciano, 2009) que el escritor quiere recrear (Garcés y Leiva, 2005) y transmitir en sus comentarios. La *flashbulb memory* se activa con la escucha y manifiesta patrones de memoria en el discurso como por ejemplo declarar la edad que se tenía ese día, como elemento que valida, contextualiza y clarifica el recuerdo (en cursivas en los comentarios del Ejemplo 4), o lo que se vio (por ej. ‘los vi llorar desesperados’, ‘la cara de mis padres...’). De estos, muchos de los recuerdos son de aquellas personas que vivieron su infancia en dictadura.

Ejemplo 4:

Nadie se lo esperaba, no había con que defender nada, lo se por mi tío, *yo tenía 8 años*, los vi llorar desesperados, siempre creyeron que las fuerzas armadas eran constitucionistas, nunca se prepararon para la traición, tal vez eran ingenuos, porque eran nobles, nunca se imaginaron que era posible la masacre que vino después. Nosotras aún buscamos a nuestros muertos, y ya sabemos de lo que son capaces.... (entrada 989).

Duele tanto recordar *era una niña* pero tengo en la memoria la cara de mis padres, su angustia ese terror. Besos al cielo a todos los caídos. 🕊️ (entrada 826).

.....

9 Emoji “la paloma”. “Se usa comúnmente para representar sentimientos como la paz, el amor, la esperanza y la reconciliación.” Emojipedia: <https://emojipedia.org/dove/>.

Toque de queda a las 3 de la tarde y balacera de fondo durante semanas..esa era la normalidad en sep 73...lleno de milicos las calles...y tus vecinos sacados a la rastra.. todos quemando libros ..y rompiendo discos de victor..la violeta y silvio antes quw te pillaran con eso en tu casa...por que significaba desaparecer...sin duda un día doloroso para muchos.... (entrada 574).

Para quienes vivimos ese día y adíanos *desde niños* las marchas militares y a los milicos, porque además de asesinar al pueblo chileno nos quitaron nuestra juventud y nuestra vida, ingresar al desastre de las universidades con rectores delegados milicos ignorantes dirigiendo la cultura, pero, se abrieron desde el mismo pueblo y con la voz de Allende Las grandes alamedas por donde pase el hombre libre ...No perdamos la oportunidad de construir una nueva constitución entre todos que nos nos vuelvan a callar, que no nos sigan cagando. (entrada 223)

Aunque hay una variedad de relatos individuales también hay un sentir colectivo marcado por la experiencia de ese día, lo que genera una percepción de cohesión grupal y comunidad en la transmisión (marcada en el uso de términos grupales y de la primera persona plural: “quienes vivimos”, “muchos”), lo que posiblemente ayuda a sobrellevar el trauma ya que su articulación ha sido considerada en la psicología social como un elemento reparador (Atkinson, 2020). El recuerdo puede ser puntual, pero en varios de los ejemplos se extiende a la descripción de lo que significaba vivir bajo un estado de represión constante (ver la categoría “Relatos de dictadura” abajo). La represión vuelve durante el Estallido social, como lo asocia la entrada 223 que promueve como salida el voto por una nueva Constitución.

Dentro de la memoria directa, sin duda, el presidente Salvador Allende es una imagen latente en el ideario simbólico de la transmisión que aparece con fuerza en la recuperación de la memoria después de los esfuerzos de la dictadura cívico-militar y de los negacionistas por desprestigiar y borrar su imagen. Su presencia en los comentarios se hace viva, tanto en relación con la creencia de su proyecto político como en el respeto por su imagen y su ejemplo. De hecho, varias entradas se dirigen a él en segunda persona como si estuviera vivo (entradas 782 y 19 abajo). Este “allendismo” (Águila, 2017) se intensifica con la escucha de sus palabras y su famoso último discurso en la transmisión provocando un ferviente apoyo y múltiples muestras de afecto.

Ejemplo 5:

Allende compañero presidente, vivirás siempre, siempre y siempre. (entrada 782)

Más admiro a nuestro Presidente héroe, Salvador Allende, dio su vida por nosotros su pueblo, ese Maldito Día era muy niña y no entendía porque mi familia lloraba.. (entrada 643)

Tío Chicho, el pueblo atraves de todo su linaje te recuerda, tu vives en nosotros. Eres inmortal. Gracias. (entrada 19)

Lo adoro es y será siempre mi precidente del pueblo de la.junentud del país no habrá nadie que lo pueda igualar jamás jamás malditos a todos que no lo dejaron gobernar lo hubo un complot en su contra y siempre Estados Unidos metiendose donde nadie

lo quiere pero en esta vida todo se paga en la tierra que lo vio Naser bravo ALLENDE por siempre te llevaré en mi corazón y que lastima que la gente no entienda lo que él quería para su patria para su pueblo para los trabajadores pero se metió el demonio y todo por lo que él luchó se esfumó bravo siempre vivirás en nuestros corazones viva ALLENDE. (entrada 89)

Los comentarios de memoria evidencian gran afecto por su vida y obra, manifestado en las repeticiones, hipérbolas y expresiones cariñosas (“tío Chicho”, “inmortal”, “grande”, “siempre, siempre, siempre”, “héroe”, “compañero”). También hay una gran claridad en cuanto a las prioridades de Allende y de su proyecto. Es decir, se considera sin duda el presidente del pueblo (“mi presidente”, “vives en nosotros”) que murió por el pueblo. En síntesis, las entradas evidencian la importancia de Salvador Allende para la audiencia, con 118 comentarios dedicados a su persona. Su imagen sigue viva como un ejemplo, conformando discursos de justicia e igualdad social.

La categoría “Relato de dictadura”, que dio 101 entradas, se compone de testimonios autobiográficos de la experiencia cotidiana del periodo. Los relatos se centran en manifestaciones de la represión política narradas en secuencia como testigos y como víctimas.

Ejemplo 6

Un Terrible momento tengo claro en mi mente q desapareció el vecino Che q en el canal San Jon dela huada se en contraban muertos yo era niña estaba aterrada ami papá lo sacaron de nuestra casa en ropa interior del techo mirábamos ala cancha donde en filas estaba la gente tirada en el suelo y militares x todos lados el ruido de los yip aterra a etc etc tristes recuerdos x esto y por todo lo q e tenido q ver de maltrato al ser humano Yo voto apruebo. (entrada 66)

un me acuerdo que como por diciembre iba caminando y vi a gente exigiendo que le dijieran donde estaban sus familiares... Me puse a conversar con una señora que se llevaron a su mamá y su hermana... La abraza y senti su dolor, su trauma. Me comento de que pasaron a su casa y las sacaron mientras ella lloraba horrorizada... Jamas se me olvidara como se le quebro la voz, un abrazo a todas las familias de los detenidos desaparecidos. (entrada 969)

Mi mama decia que con mi abuela, sacaban muertos de los canales, que estaban degollados, con alambres de puas amarrados a sus cuellos, alejandolos de las ratas, muchos mutilados, buscaban por si estaba mi abuelo entre ellos, pero tenian que arrancar por si venian los pacos y milicos. (entrada 852)

Pujadas (2000) enfatiza el valor sociohistórico de estos relatos al articular que: la capacidad evocativa de esta narración biográfica nos sumerge, no sólo en las circunstancias particulares de la trayectoria individual misma, sino que nos familiariza con los sistemas de normas de una sociedad y nos ayuda a comprender los límites que la sociedad impone al libre albedrío. (Pujadas, 2000, p.142)

De esta forma, nos podemos encontrar con relatos que albergan el sentido concentrado de la normatividad vivida al borde de la experiencia de represión política de los hablantes. Los recuerdos directos refuerzan su veracidad con recursos de intensificación como: “tengo claro en mi mente”, “me acuerdo que”, “Jamás se me olvidara”, y por la precisión de las fechas (“en diciembre”) y detalles (“el ruido de los yip”). El vívido relato de la entrada 852 es un ejemplo de posmemoria heredada

(“Mi mamá decía”) que se ha convertido en un relato de familia ya que el uso del pretérito imperfecto “decía” revela que el recuerdo fue contado más de una vez.

Estos relatos nos abren una ventana a la memoria testimonial y transgeneracional manifestada en la vivencia cotidiana del periodo y su importancia histórica para entender el estar y resistir durante la dictadura. Este espacio de comentarios muestra que es posible historizar desde los múltiples y traumáticos relatos de vivencias personales específicas. Quienes escriben los comentarios han utilizado el medio para ejercer su derecho a la memoria de manera activa con la intención de contribuir a la historia, dejar testimonio y honrar a las víctimas.

Discursos de la memoria: El deber de recordar

El deber de recordar se relaciona con propuestas éticas de compromiso institucional que priorizan el respeto incondicional por los derechos humanos, adoptadas por los sitios de memoria y por la justicia transicional (Estévez, 2018; Read, 2018). Hay varios discursos relacionados con el deber de recordar que en los comentarios se presentan en las categorías “Nunca más”, “Pensar la memoria” y “Pensar los DD. HH.”.

El discurso ético “Nunca más” incluyó 147 comentarios que usan esta frase directamente y forma parte de los más importantes objetivos del MMDH y de los Museos de la Memoria en general dada su conceptualización dentro del marco de la justicia transicional (Lazzara, 2011; Rojas-Lizana, 2020); así, mantener la memoria es un imperativo ético para prevenir la violencia futura (Sodaro, 2014).

Se observa además una urgencia latente de asumir este compromiso dado que se percibe una fragilidad histórica, especialmente en 2020, cuando el Estallido social estaba muy presente. La manifestación del discurso del Nunca más también se registra en abundancia en los estudios de audiencia del MMDH enunciados arriba. Nótese cómo la frase “para que nunca más en Chile” se usa varias veces como una impronta tipo fórmula que sella el comentario.¹⁰

Ejemplo 7:

Los wnes de ahora camuflan su dictadura con la palabra democracia, no olvidar nunca, para que nunca más en Chile. (entrada 839)

Es una de nuestros peores episodios de la historia de Chile..la dictadura, militar más sangrienta que emos tenido, para que nunca más en Chile. (entrada 955)

Saltan las lagrimas, el corazón se aprieta y los puños siguen en alto, para que nunca más! Es espeluznante escuchar esto. (entrada 638)

Nunca más en Chile! Nunca más una dictadura! Por eso el 25 de octubre votaré Apruebo y convención constitucional. 557

En el caso de esta escucha se evidencia la contemporaneidad del concepto respecto a la situación del Estallido social y posterior proceso constituyente. La entrada 557, considera los puntos del Nunca más y su elección política para la votación

.....

¹⁰ Esto puede ser un ejemplo de intertextualidad en referencia a la canción protesta “Para que nunca más en Chile” (1987) del dúo *Sol y Lluvia* que fue muy popular durante la dictadura.

del plebiscito de octubre 2020 manifestando que votar Apruebo, es votar para que nunca más ocurra una dictadura y la violencia que conlleva.

La categoría “Pensar la memoria” que se presenta en 195 comentarios de la muestra, expresa el ejercicio reflexivo de recordar y comprender el pasado reciente como una lección. La conexión con el Nunca más es evidente pero tácita, pues se enfatiza en este caso que olvidar la historia condena a un pueblo a repetirla. La ciudadanía entiende la importancia de la memoria como concepto didáctico que ayuda a dilucidar el pasado y el presente para la resolución y desarrollo de un mejor futuro como individuos y como sociedad.

Ejemplo 8:

La memoria de un pueblo hace q no se repitan los mismos hechos. Hay gente que cree q la historia no debería existir. Esto que sucedió el 11 de Septiembre 1973, es parte de nuestra historia. Nos quieren ignorantes. (entrada 152)

Que fuerte es escuchar todo esto, no imagino la angustia y el temor del pueblo de esa fecha, un pueblo sin memoria es un pueblo que vuelve a cometer los mismos errores. (entrada 402)

Gracias por este ejercicio de memoria. Un pueblo sin memoria es un pueblo sin futuro. (entrada 697)

Ese discurso no hay que escucharlo solo hoy y a esta hora. Hay que tenerlo SIEMPRE en la memoria. (entrada 202)

El Ejemplo 8 muestra el ejercicio reflexivo al momento de visualizar y comprender el pasado reciente en el dilema paradigmático de memoria e historia con visión a distinguir los elementos que configuran la estructura histórica de la dictadura en Chile, como también la reflexión de la violencia sistemática de las fuerzas de orden en función –como vimos en el Ejemplo 2– de articular una visión de futuro gracias al ejercicio de la memoria que visibiliza la imagen que se quiere de la sociedad actual. En este sentido:

Las sociedades que trabajan a partir de la recuperación de las memorias, pueden enfrentar de mejor forma los debates y dilemas de la vida en común a través de la diferencia. De manera complementaria, discutir re-significando el pasado reciente, posibilita no desprenderse de los hechos como un gesto de olvido, sino que evocar para poder volver sobre aquello y generar formas reflexivas de que es lo permitido y posible para la vida social. (Bork Vega, 2016, p. 202)

Esto también se enmarca en la dimensión educadora de la memoria, es decir, una memoria, que al elaborar la reflexión del tiempo, configura enseñanza y en el caso de no ser elaborada, configura error: una sociedad que repite los hechos manifiesta una ignorancia estructural al desconocer el pasado y repetir los errores del tiempo en la historia del presente. Esta visión de la memoria histórica es parte del pensar occidental y occidentalizado anterior a la modernidad, como se ve en la obra de Cicerón donde promueve el tropo *Historia magistra est* (Cicero, 1967). En contraste, el pensamiento moderno (neoliberal) tiende a ignorar este valor de la memoria en su afán por alcanzar el “progreso” sin el peso del pasado (Forchtner, 2016).

Por su parte, la categoría “Pensar los Derechos Humanos”, con 283 comentarios, se centró en las violaciones a los derechos humanos del periodo, reflexionando sobre los tipos de violaciones que se ejecutaban. Los DDHH es un concepto propio de la modernidad fraguado en función de los acontecimientos de la llamada segunda guerra mundial, que en Abya Yala se articuló en conexión con las dictaduras de la segunda mitad del siglo XX y el genocidio político que produjeron. En relación con la conexión entre violencia política y derechos humanos en la resistencia contra las dictaduras, Jelin (2003, p. 5) declara:

La incorporación de la clave “violaciones a los derechos humanos” fue, en ese marco, una verdadera revolución paradigmática. Esta definición implica concebir al ser humano como portador de derechos inalienables. Supone también la asignación de una responsabilidad central a las instituciones estatales de garantizar la vigencia y el cumplimiento de esos derechos.

El contenido de los comentarios de la escucha se alinea con esta declaración:

Ejemplo 9:

Todos aquellos que justifican los asesinatos y torturas cometidos en la dictadura son cómplices de conciencia, y lo más paradójico es que muchos se hacen llamar cristianos. (entrada 740)

Justicia para todos los desaparecidos y muertos. (entrada 5)

Digan dónde están los desaparecidos, basta de impunidad con estos asesinos. (entrada 920)

Esto más allá de ser sobre una posición política va sobre la gente buena y mala, como puede haber gente aún que justifique la muerte y desaparición de tanta gente, un poco de empatía por las familias que aun sufren por lo que paso durante la dictadura. (entrada 611).

Las violaciones a los DDHH se relacionan directamente con asesinatos, desaparición y tortura. De estos, lo más nombrado es el caso de los desaparecidos y la gravedad que conlleva pues además hace de sus familiares víctimas permanentes. Estas reflexiones van más allá de la escucha de la transmisión, e identifican la fractura dolorosa de la desaparición como consecuencia del golpe de estado y como una herida histórica que persiste y que necesita ser tratada.

Conclusiones

El Museo de la Memoria y los Derechos Humanos en Chile se ha adaptado a los tiempos de pandemia con la utilización de plataformas digitales que ofrecen varios programas en línea para mantener al visitante “conectado con la memoria”. En este artículo hemos analizado la respuesta de la audiencia a la campaña “Sintoniza con la memoria” en 2020, que transmitió en tiempo real el minuto a minuto del golpe de Estado en Chile, tal como se escuchó 47 años antes.

Mediante los comentarios seleccionados hemos querido ilustrar el efecto que la experiencia digital produce en los oyentes y los discursos de la memoria que emergen en su interactuar. Para esto, nos hemos centrado en mostrar el emocionar que

gatilla y además analizar, dentro de las categorías temáticas más tratadas, aquellas que manifiestan las reflexiones de los comentaristas en cuanto a la continuidad de la memoria y su conexión con el presente, el ejercicio del derecho a la memoria y del deber de recordar manifestado en discursos éticos relacionados.

En cuanto al efecto emocional de la escucha, observamos que la transmisión hace emerger emociones fuertes que la audiencia acompaña de recuerdos directos o transgeneracionales. Se destaca la tristeza, la impotencia, el dolor y el horror, pero también está presente el orgullo y el compromiso de construir un Chile mejor. Las reflexiones que conectan el pasado con el presente se centran en la violación a los derechos humanos que ocurrieron durante el Estallido social de 2019, y en la campaña de votar por una nueva Constitución como una salida de esta repetición del pasado. Estos comentarios muestran la delicada situación producida en materia de DDHH y la realidad de la violencia política del Chile actual respecto a las fuerzas de orden del Estado chileno. Los comentarios destacan la fractura ejecutada por las fuerzas armadas en el golpe de Estado de 1973, su posterior sistematización con la violación de los derechos humanos en dictadura, como también la réplica represiva a los movimientos sociales del siglo XXI que se exacerbó en el Estallido social.

Por otro lado, el análisis demuestra que la audiencia aprovecha el espacio de la experiencia digital para ejercer su derecho a la memoria mediante el relato de testimonios y recuerdos directos y heredados del día 11 de septiembre, o del periodo de la dictadura. Al hacer públicos sus recuerdos, los comentaristas conforman una comunidad que construye hilos de la memoria cotidiana a partir del evento principal del Golpe de Estado, convirtiéndolos en agentes activos de la memoria. Esto muestra el potencial que tienen estas instancias virtuales, para ser un lugar de memoria y conmemoración, y habla del acople de intereses que existe entre la ciudadanía y el trabajo del MMDH haciendo de 'Sintoniza con la memoria' una iniciativa que evidencia el rol educacional del museo, y el ejercicio de ciudadanía y democracia por parte de los oyentes.

La crisis sanitaria del COVID19 ha condicionado la libre interacción de los individuos en los espacios públicos, alterando la forma en que se experimenta el vínculo con lo social y apelando a su "dimensión moral [...] en el uso de su libertad, a su capacidad de moderar su libertad en virtud de su responsabilidad con el colectivo" (Araujo, 2020: 357), en relación con mantener los periodos de cuarentena y reclusión en casa. El fervor de los comentarios, la capacidad de análisis y reflexión, como también las dinámicas discursivas en torno a la solidaridad social, indican que la transmisión dejó por un momento la pandemia en segundo plano para convertirse en un espacio de memoria que reflexiona, se conecta y conmemora, demostrando que, si bien no fue posible utilizar los espacios físicos de memoria como lugares de reunión y conmemoración del 11 de septiembre, las redes sociales del MMDH fueron un lugar de la memoria aquel día.

Bibliografía

- ACNUDH. (2019). *Informe sobre la Misión a Chile. 30 de octubre- 22 de noviembre de 2019*. Alto Comisionado de Naciones Unidas Derechos Humanos. Recuperado de https://www.ohchr.org/Documents/Countries/CL/Report_Chile_2019_SP.pdf
- Águila, B. (2020). Un cambio de enfoque, metodología y relacionamiento con los públicos

- en el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos. En Unidad de Planificación y Estudios MMDH. (eds.), *Los museos y sus públicos en tiempos de transformaciones sociales: Estudio de públicos 2019-2020* (pp. 8-25). Santiago: Museo de la Memoria y los Derechos Humanos.
- Águila, Ernesto (2017). El partido socialista y la compleja herencia allendista. En F. Zerán. (ed.), *Chile actual: Crisis y debate desde las izquierdas* (pp. 17-24). Santiago: Lom Ediciones.
- Amnistía Internacional (2020). *Ojos sobre Chile: Violencia policial y responsabilidad de mando durante el Estallido social*. amnesty.org. Recuperado de <https://www.amnesty.org/download/Documents/AMR2231332020SPANISH.PDF>
- Araujo, K. (2020). Pandemia: desafíos al pensamiento crítico. En B. Bringel y G. Pleyers. (eds.); *Alerta global. Políticas, movimientos sociales y futuros en disputa en tiempos de pandemia* (pp. 353-362). Buenos Aires: CLACSO.
- Atkinson, J. (2020). *Trauma trails, recreating song lines: The transgenerational effects of trauma in Indigenous Australia*. North Geelong: Spinifex.
- Balcells, L., Palanza, V. y Voytas, E. (2018). *Do museums promote reconciliation? A field experiment on transitional justice*. ESOC Empirical Studies of Conflict Working Paper 10.
- Bork Vega, A. (2016). Variantes e invariantes de las memorias colectivas y emblemáticas en el contexto latinoamericano: el caso chileno. *Revista de Filosofía Aurora*, 28(43): 187-204.
- Carter, J. (2013). Human rights museums and pedagogies of practice: The Museo de la Memoria y los Derechos Humanos. *Museum Management and Curatorship*, 28(3), 324-341.
- Charney, J., Marshall, P. y Christodoulidis, E. (2021). 'It is not 30 pesos, it is 30 years', reflections on the Chilean crisis: Introduction. *Social & Legal Studies*, 1-42. Recuperado de doi:10.1177/0964663920986432.
- Cicero (1967). *De oratore Books I and II*. London: William Heinemann Ltd. [55 a. EC].
- Cook, C., Schaafsma, J. y Antheunis, M. (2017). Under the bridge: An in-depth examination of online trolling in the gaming context. *New Media & Society*, 20(9), 3323-3340.
- Curci, A. y Lanciano, T. (2009). Features of autobiographical memory: Theoretical and empirical issues in the measurement of flashbulb memory. *The Journal of General Psychology*, 136(2), 129-150.
- Errázuriz, L. (2009). Dictadura militar en Chile: Antecedentes del golpe estético-cultural. *Latin American Research Review*, 44(2), 136-157.
- Estévez, F. (2018). La memoria como un derecho ciudadano. En: M. Basaure y F. Estévez. (eds.), *Fue (in)evitable el golpe? Derechos humanos: memoria, museo y contexto* (pp. 121-135). Santiago: Editorial Cuarto Propio.
- Faba, P. y Aedo, Á. (2021). The task of the museum in shaping the aesthetic-political field of memory in pos-Pinochet Chile. *Museum Anthropology*, 43(2), 94-110.
- Ferrara, A. (2021). Archives and transitional justice in Chile: A crucial relationship. *Human Rights Review*, 22(3), 253-278.
- Forchtner, B. (2016). *Lessons from the Past? Memory, narrativity and subjectivity*. Palgrave Macmillan.
- Garcés, M. (2020). *Estallido social y una nueva constitución para Chile*. Santiago: Lom Ediciones.
- Garcés, M. y Leiva, S. (2005). *El golpe en la legua. Los caminos de la historia y la memoria*. Santiago: Lom Ediciones.
- Hite, K. (2018). Revisiting the cold war through twenty-first century Museums of Memory of the Americas. En J. Keene y E. Rechniewski. (eds.); *Seeking meaning, seeking justice in a*

- post-cold war world* (pp. 210-230). Leiden: Brill.
- Hite, K. y Badilla, M. (2019). Memorializing in movement: Chilean sites of memory as spaces of activism and imagination. *A Contra Corriente*, 16(3), 1-16.
- INDH. (2019). *Informe anual sobre la situación de los Derechos Humanos en Chile en el contexto de la crisis social*. Instituto Nacional de Derechos Humanos. Recuperado de <https://bibliotecadigital.indh.cl/bitstream/handle/123456789/1701/Informe%20Final-2019.pdf?sequence=1&isAllowed=y>.
- Hirsch, M. (2008). The generation of postmemory. *Poetics Today*, 29(1), 103-128.
- Hirsch, M. (2012). *The generation of postmemory: Writing and visual culture after the Holocaust*. Nueva York: Columbia University Press.
- Infante Batiste, V. (2015). *Memory performances at a memorial heritage site: The case of the guided tours at the Museum of Memory and Human Rights, Chile* (tesis inédita de maestría). University College London, Londres, Reino Unido.
- Jelin, E. (2003). *Los derechos humanos y la memoria de la violencia política y la represión: La construcción de un campo nuevo en las ciencias sociales*. Buenos Aires: IDES.
- Kavanagh, G. (2000). *Dream spaces: Memory and the museum*. London: Leicester University Press.
- Lazzara, M. (2011). Dos propuestas de conmemoración pública: Londres 38 y el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos (Santiago de Chile). *A Contra Corriente*, 8(3), 55-90.
- Light, D., Cretan, R. y Dunca, A. (2021). Museums and transitional justice: Assessing the impact of a Memorial Museum on young people in post-communist Romania. *Societies*, 11(43), 1-21.
- Macdonald, S. (2007). Interconnecting: museum visiting and exhibition design. *CoDesign*, 3(1), 149-116.
- Marimán, P., Caniuqueo, S., Millalén, J. y Levil, R. (2006). ¡¡...Escucha, Winka...!!!. Cuatro ensayos de historia nacional mapuche y un epílogo sobre el futuro. Santiago: Lom Ediciones.
- Mayol, A. (2020). *Big bang. Estallido social 2019. Modelo derrumbado - sociedad rota - política inútil*. Santiago: Catalonia.
- McSherry, J.P. (2019). La dictadura y la música popular en Chile: los primeros años de plomo. *Resonancias*, 23(45), 147-169.
- MMDH (2019). *Museo de la Memoria y los Derechos Humanos*. Noticia 'Museo prepara histórica transmisión que revive minuto a minuto el golpe de Estado en Chile'. Recuperado de <https://web.museodelamemoria.cl/Informate/museo-prepara-historica-transmission-que-revive-minuto-a-minuto-el-golpe-de-estado-en-chile/>.
- MMDH (2021). *Museo de la Memoria y los Derechos Humanos*. Sobre el Museo. Recuperado de: <https://web.museodelamemoria.cl/sobre-el-museo/>.
- Nawijn, J. y Fricke, M. (2015). Visitor emotions and behavioral intentions: The case of concentration camp memorial Neuengamme. *International Journal of Tourism Research*, 17: 221-228.
- Noy, C. (2009). 'I was here!': Addressivity structures and inscribing practices as indexical resources. *Discourse Studies*, 11(4), 421-440.
- Nowell, L., Norris, J., White, D. y Moules, N. (2017). Thematic analysis: Striving to meet the trustworthiness criteria. *International Journal of Qualitative Methods*, 16(1), 1-13.
- Pujadas, J. (2000). El método biográfico y los géneros de la memoria. *Revista de Antropología Social*, 9: 127-158.

- Read, P. (2018). Changing interpretations of the Pinochet dictatorship and its victims in Chilean memorial inscriptions since the end of the Cold War. En J. Keene, y E. Rezniewski. (eds.), *Seeking meaning, seeking justice in a post-Cold War world* (pp. 81-105). Boston: Brill.
- Rojas-Lizana, S. (2019). Citizen voices in the visitor book of the Museum of Memory and Human Rights in Chile. En A. Fernández. (ed.), *Ottawa Hispanic Studies 29: An Open Dialogue on Democracy and Citizen Empowerment in the Latin-American Context: Our Voices* (pp. 17-40). Ottawa: Lugar Común.
- Rojas-Lizana, S. (2019a). *The discourse of perceived discrimination: Perspectives from contemporary Australian society*. London: Routledge.
- Rojas-Lizana, S. (2020). The visitor's gaze in the Museum of Memory and Human Rights in Chile. En A. Hubbel, N. Akagawa, S. Rojas-Lizana, y A. Pohlman. (eds.), *Places of Traumatic Memory* (pp. 83-106). Cham: Palgrave Macmillan.
- Rojas-Lizana, S. (2021). El visitante de las exposiciones itinerantes del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos: Un análisis discursivo de los libros de visita en Puerto Montt y Valdivia. En Actas del VIII Congreso de Educación, Museos Y Patrimonio "Compartir, incluir e integrar para el futuro", Valparaíso, 25-26 noviembre 2019 (pp. 27-42). Santiago, ICOM, CECA, Gobierno de Chile, Museo de Historia Natural de Valparaíso.
- Salazar, G. (2012). *La violencia política popular en las "Grandes Alamedas": La violencia en Chile 1947-1987 (una perspectiva histórico popular)*. Santiago: Lom Ediciones.
- Segato, R. y Mignolo, W. (2021). *Eurocentrismo, colonialidad y museos: Charla abierta Rita Segato y Walter Mignolo*. Presentada en el Ciclo de Laboratorio TyPA2021: Los museos en el cambio de era. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=59T_hON4v4U.
- Sodaro, A. (2014). *Exhibiting atrocity: Memorial museums and the politics of past violence*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Sodaro, A. (2020). Selective memory: Memorial museums, human rights, and the politics of victimhood. En J. Apsel y A. Sodaro. (eds.), *Museums and sites of persuasion* (pp. 19-35). London: Routledge.
- Sohnlein, M. (2018). *Mending societal rifts: Argentine museums, spaces of memory and exhibiting difficult histories* (tesis inédita de maestría). San Francisco State University, San Francisco, EE. UU.
- Strauss, A (2015). Treading the ground of contested memory: Archivists and the human rights movement in Chile. *Arch Sci*, 15, 369–397.
- Stern, S. (2010). *Reckoning with Pinochet: The memory question in democratic Chile, 1989-2006*. Durham: Duke University Press.
- Taylor, J. (2003). *Linguistic categorization*. Oxford: Oxford University Press.
- Violi, P. (2014). Spectacularising trauma. The experientialist visitor or memory museums. *Visitor Studies*, 119: 51-70.
- Violi, P. (2018). State agency and the definition of historical events: The case of the Museo de la Memoria y los Derechos Humanos in Santiago, Chile. En B. Bevernage y N. Wouters. (eds.), *The Palgrave handbook of state-sponsored history after 1945* (pp. 415-430). Palgrave.
- Wodak, R. (2011). Complex texts: Analysing, understanding, explaining and interpreting meanings. *Discourse Studies*, 13(5): 623-633.

Filmar el adentro y el afuera: el cine doméstico en el marco de la modernización chilena del siglo XX, sus usos y tensiones contemporáneas

DIEGO OLIVARES JANSANA*

Resumen

Este trabajo describe las prácticas de cine doméstico y sus elementos modeladores en el contexto del modelo de familia que emerge a partir de los procesos de modernización vividos en Chile durante el siglo XX. Desde ahí, el texto indaga acerca de lo público y privado, lo masculino y femenino, las potencias estético-técnicas del cine, las memorias, el patrimonio institucionalizado y los usos contemporáneos de archivos filmicos familiares. En esta investigación confluyen aportes teórico-metodológicos con el fin de proponer un estado del arte posible para el campo del cine doméstico, y para cualquier operación sustentada en materiales del pasado, en el marco del giro epistémico memorial al que asistimos.

Palabras clave

cine doméstico, memoria, patrimonio, archivo, familia, modernización

Fecha de recepción: 15 septiembre 2021

Fecha de aceptación: 05 mayo 2022

Filming the inside and the outside: the domestic cinema in the framework of the Chilean modernization of the 20th century, its uses and contemporary tensions

Abstract

This work describes the practices of home movies and its modeling elements in the context of the family model that emerges from the modernization processes experienced in Chile during the 20th century. From there, the text inquires about the public and private, the masculine and feminine, the aesthetic-technical powers of cinema, memories, institutionalized heritage, and the contemporary uses of family film archives. In this research, theoretical-methodological contributions converge in order to propose a possible state of the art for the field of domestic cinema, and for any operation based on materials from the past, within the framework of the memorial epistemic turn that we are witnessing.

Keywords: home movies, memory, heritage, archive, family, modernization

.....
*Universidad de La Frontera, Universidad Austral de Chile, Red chilena de estudios sobre cine amateur (RECA). Correo electrónico: diego.olivares@ufrontera.cl

Introducción

Vivimos una época marcada por las revisiones del pasado, por las huellas rescatadas y acopiadas, por los recuerdos y sus reconstrucciones, por la rememoración y los testimonios. Como nunca antes las sociedades se han dispuesto a “narrar y recordar” sobre su pasado (Jaramillo, 2011, p. 65). En el marco de este impulso y giro epistémico están las razones de la proliferación de instituciones (museos, archivos, bibliotecas) y operaciones destinadas al trabajo con materiales del pasado. Ignacio González Varas dirá que en nuestros días hay un incremento espectacular de la patrimonialización y del temor a que algo no se advierta o “que corra el riesgo de quedarse fuera del catálogo, cada vez más extenso del patrimonio” (González, 2014, p. 11). Asistimos, como señalan Elizabeth Jelin y Ricard Vinyes en su diálogo en *Cómo será el pasado*, a un “giro memorial’ alternativo al modelo canónico instaurado, al menos, desde la segunda guerra mundial” (Jelin y Vinyes, 2021, p. 13). Este trabajo se propone describir la emergencia de un modelo de familia a partir de los procesos de modernización vividos en Chile durante el siglo XX, comprender los modeladores de las prácticas de cine doméstico en este nuevo contexto y situar una reflexión en torno a este tipo de cine revisando su estatuto documental en el marco del giro memorial enunciado. En primer orden, el recorrido planteado asume el cine doméstico (y todo cine) en su doble condición de artefacto técnico y conceptual y, desde esa premisa, se describen las prácticas cinematográficas tempranas para perfilar el fenómeno desde sus aristas materiales y estéticas. En esta primera entrada se buscan los basamentos de la práctica de cine amateur que permiten comprender a las películas domésticas en su tiempo y espacio de fabricación. En segundo orden, se exploran los factores y características de los cambios socioculturales experimentados por la familia chilena durante el siglo pasado, revisando las fronteras entre lo público y lo privado, junto con indagar acerca de los sujetos que emergen en medio de estas transformaciones. En el contexto de este nuevo escenario, se analiza el ejercicio del cine aficionado, los roles que asumen los sujetos en su proceso de construcción, sus narrativas, repertorios y promesas en cruce con las operaciones de modelamiento propias de una práctica inserta en el contexto de modernización y expansión del Estado. En tercer orden, este trabajo ahonda en dichas operaciones de modelamiento examinando sus alcances simbólicos y prácticos. Para ello, se propone una mirada sobre la ilusión diegética de familia feliz, los cierres que este tópico impone (dentro y fuera de cuadro) y los discursos de perfeccionamiento que buscan instalar un canon como borde para el cine doméstico. Además, en esta última entrada, se revisan los modeladores que surgen tras el desanclaje de estas películas familiares de su espacio y tiempo de origen, sus tránsitos a instituciones dedicadas al trabajo con piezas patrimoniales y las tensiones que su nueva condición de documento público institucionalizado supone en tanto insumo para la elaboración de miradas hacia el pasado reciente.

Como estrategia de indagación, este trabajo explora distintos aportes teórico-metodológicos con el fin de proponer un estado del arte posible en el campo de los estudios sobre cine doméstico en cruce con el contexto sociocultural de su práctica y los tránsitos contemporáneos de estos materiales. El marco interpretativo planteado en este estudio, además del esbozo del binomio *cine doméstico / familia de clase media*

chilena como objeto, puede resultar de utilidad para organizar nuevas aproximaciones al campo señalado, fijando el análisis en corpus específicos para estructurar unidades de información junto a las herramientas para su medición.

La capacidad retencional del cine

Ciento veintisiete años después de su rodaje podemos seguir viendo a Auguste y Marguerite Lumière tomando desayuno junto a su hija Andrée en una de las primeras piezas del cine mundial. En los poco más de treinta segundos de *Le Repas de bébé* (*La comida del bebé*) (Lumière, 1895) queda inscrita la capacidad retencional y la persistencia mnemónica del cine, además de la bautismal pulsión de registrar imágenes en movimiento de la propia familia. Paola Lagos Labbé y Arturo Figueroa Günther, en su investigación sobre cine doméstico en el sur de Chile, dirán que “se trata, probablemente, del primer film de familia del que se tenga noción. A partir de entonces, el gesto de volcar la cámara ‘hacia adentro’, hacia lo más próximo y personal (incluso hacia el propio “yo”), ha escrito su propia e incesante –aunque marginal– historia” (Lagos y Figueroa, 2017, p. 3).

La capacidad retencional de los dispositivos filmicos nacidos a finales del siglo XIX y que consolidan sus potencias técnicas a comienzos del siglo XX, instala la necesaria interrogación en torno a cómo el cine modifica los modos de recordar en los individuos y las comunidades, cómo el artificio cinematográfico ubica su fuerza mnemotécnica en la construcción de las memorias colectivas y de qué manera las características estético-técnicas del cine transforman permanentemente las formas del pasado que presentan. Así, el ciclo cinematográfico de capturar fragmentos y devolverles su ilusión de movimiento por medio de la luz, a través de la necesaria mediación de máquinas fabricadas con estos fines, impondrá una nueva reflexión acerca de las maneras de fijar recuerdos en soportes fotosensibles desde la aparición del cine.

¿Pero dónde estriba la novedad de este ejercicio en el contexto casi infinito de otras formas de la cultura humana creadas con idéntica aspiración retencional? En *Sobre la materia del tiempo*, la investigación de Agustín Berti y Eva Cáceres, se revisa la sistematización hecha por el filósofo francés Bernard Stiegler en torno a la percepción de un primer estímulo (retención primaria), el recuerdo de esta percepción (retención secundaria) y cómo las retenciones externas al cuerpo (retenciones terciarias) posibilitarían la acumulación de retenciones compartidas por los individuos que constituyen una comunidad. El cine, en tanto modelo retencional externo al cuerpo, se ubica en el mismo conjunto de productos humanos comprendidos como prótesis mnemotécnicas –ajenas al cuerpo, pero unidas a él para operar–, sin embargo, se diferenciaría de ellos por su alcance y persistencia en el tiempo, trascendiendo al individuo y su ciclo vital, transformándose a fuerza en un elemento que pasa de generación en generación. La memoria, entonces, perdurará en materiales como el cine, y al recurrir a las huellas que guarda se condicionarán, una y otra vez, los modos en que recordamos individual y colectivamente. Este flujo, que permite mirar de formas siempre nuevas un registro fílmico, en tanto reproducción técnica, marca la diferencia entre el cine y formas retencionales impresas, por ejemplo (Berti y Cáceres, 2018, p. 19).

En el trabajo de Lewis Mumford, *Técnica y civilización*, se mencionan dos aristas claves que advienen con la invención del cinematógrafo. Por un lado, Mumford señala que la cámara opera fijando imágenes, no restaurando ni reproduciendo el pasado, sino como extensión de la memoria colectiva. De igual modo, el autor introduce la idea de que los registros fotoquímicos “no solo hicieron el pasado más inmediato: hicieron el presente más histórico al reducir el lapso de tiempo que media entre el acontecimiento real y su registro” (Mumford, 2020, pp. 323-325).

Las diversas formas señaladas se abren paso muy rápido. Y, si bien las fronteras entre ellas siguen siendo difusas hasta hoy, es posible reconocer cómo desde el mismo nacimiento del cinematógrafo se insinúan aproximaciones hacia lo ficcional-argumental y el uso documental de los registros fílmicos. En *El asedio de las imágenes*, el realizador Stan Brakhage imagina el diálogo entre uno de los hermanos fabricantes de aparatos cinematográficos Pathé y el mago Georges Méliès. Ante el asombro del mago al ver cómo en las “transparencias” de una playa y el mar las olas comenzaban a avanzar, el fabricante se niega a venderle el aparato argumentando que “su invento servía para la investigación científica, ¡nunca, jamás, para el entretenimiento!” (Brakhage, 2019, p. 27). Esta conversación concebida por Brakhage tomó nuevas formas cuando el cine se puso a prueba en distintas partes del mundo.

Primeras vistas: el cine como testigo

En el caso de la enumeración de las primeras vistas producidas en Chile, Mónica Villarroel señala que se trataría de las piezas *El desfile en honor del Brasil* (mayo de 1897), *Una cueca en Playa Ancha* y *Llegada de un tren de pasajeros*, todas filmadas por el fotógrafo y camarógrafo Luis Oddó, lo que permite situar el origen del cine chileno apenas unos años después de su invención en Europa (Villarroel, 2017, p. 23). En el libro *Sucesos recobrados. Filmografía del documental chileno temprano (1897-1932)* de Ximena Vergara, Antonia Krebs y Marcelo Morales, se reconoce la difícil clasificación de los primeros filmes al constatar que frecuentemente eran presentados como “‘vistas’, ‘películas descriptivas’, ‘filmes tomados del natural’ o ‘películas locales’, sin especificarse concretamente qué se entendía por cada uno de estos nombres, o superponiendo una denominación u otra” (Vergara, Krebs y Morales, 2021, p. V).

También en *Sucesos recobrados. Filmografía del documental chileno temprano (1897-1932)*, se recoge una cita del diario *El Mercurio* donde es posible encontrar el adjetivo *histórico* para describir *El momento internacional*, estrenada en 1926. Esta clasificación, y la cita misma, marcan una pauta para entender el lugar que estas piezas fílmicas comenzaban a ocupar en el imaginario de la prensa (Vergara, Krebs y Morales, 2021, p. VI).

Toda esta documentación gráfica tiene una elevada significación histórica que, más tarde, ofrecerá a la investigación de cronistas e historiadores una valiosa fuente de información. El Mercurio, al ofrecerla al público, cree satisfacer una necesidad y poner en evidencia la utilidad de la cinematografía llamada a tan alto porvenir en nuestro país, en el ramo de la documentación histórica (El Mercurio, Santiago, 5 de mayo de 1926, p. 1).

Otra mirada a estas tempranas delimitaciones conceptuales en torno a las potencias retencionales del cine temprano en Chile, la encontramos en el análisis que el investigador Pablo Corro hace del artículo de Gabriela Mistral (firmado con su nombre propio Lucila Godoy Alcayaga), “Cinema documental para América”, publicado por la revista *Atenea* en marzo de 1930. En el texto, Corro señala que Mistral “reconoce el potencial representacional técnico del medio para presenciar con fidelidad tanto la amplitud del paisaje chileno o americano, amplitud de contemporáneas reminiscencias arcaicas que, indica, es para el europeo un lugar común (...)” (Corro, 2021, p. 127).

Ver y verse: la promesa del cine doméstico

En paralelo a la consolidación de las formas del cine y del reconocimiento de su fuerza retencional, durante las décadas del veinte y treinta del siglo pasado se insertan en el mercado internacional aparatos cinematográficos para uso doméstico que portan la promesa –como se advierte en un aviso de Pathè Baby en la revista *El Peneca* del 6 de julio de 1925– de “el cine en el hogar, el hogar en el cine”. Esta decisión de los fabricantes solo fue posible cuando los soportes de la película comenzaron a fabricarse con materiales menos inflamables que en décadas anteriores. Tal era el peligro al manipular material cinematográfico, que en manuales para operadores se alerta acerca de los procedimientos en caso de incendio y se advierten los riesgos de un trabajo como este. En *Técnica de la proyección cinematográfica* de Santiago Camós Says, por ejemplo, se señala que en caso de amenaza de propagación del fuego fuera del almacén de la proyectora, donde arde la película, el proyccionista deberá “abrir los grifos de agua; salir de la cabina, llevándose, si lo hubiera, algún rollo de película; avisar a los bomberos; y hacer desalojar la sala ordenadamente” (Camós, 1954, p. 412).

La proyección doméstica se torna posible, entonces, cuando se pasa del nitrato de celulosa, cuya combustión espontánea podía alcanzarse por debajo de los 41°C (en condiciones de descomposición), al acetato y diacetato de celulosa –las llamadas “películas de seguridad”–, que necesitaban mucha más temperatura para su ignición (Bereijo y Fuentes, 2001, p. 13).

Ante estos avances técnicos que expandieron la práctica cinematográfica a la escala familiar, es conveniente fijar la mirada en los ámbitos de la producción de los filmes domésticos y de los contenidos. Al respecto, Milena Gallardo y Natalia Morales adhieren a la idea de Aumont y Marie de encarar políticamente el cine indagando en sus efectos ideológicos, los modos de representación, su función social y, añaden las investigadoras, “la dimensión subjetiva de la construcción de estas imágenes [las del cine doméstico] en particular” (Gallardo y Morales, 2021, p. 8). Aparecen, así, interrogantes relevantes acerca de, por un lado, quiénes accedían a la tecnología necesaria para filmar-proyectar y cómo se asumía la tarea en la esfera familiar. Y, por otro lado, lo que se filmaba o dejaba de filmar, reconociendo estrategias narrativas y un repertorio de motivos que atravesará esta producción.

La modernización y las nuevas formas de habitar el adentro y el afuera

La masificación de los aparatos cinematográficos de pequeño formato coincide con el proceso de modernización nacional de la primera mitad del siglo pasado. Claudia Stern, en su investigación acerca de la clase media chilena, señala que el proceso modernizador propició “la llegada de patrones extranjeros de consumo, la transformación en las formas de ocio y estilo de vida que transformaron la vida cotidiana de la sociedad, así como la burocratización del capitalismo” (Stern, 2021, p. 34). En este contexto, Stern señala que “la concepción de familia estaba fuera de discusión y se constituía por el matrimonio con hijos como modelo ideal” (Stern, 2021, p. 268). Esta misma familia de clase media, con nuevas posibilidades de consumo, comienza a habitar un modelo de barrio donde se tornan visibles los límites entre lo público y lo privado (Stern, 2021, p. 278). Ante el agobio de la ciudad moderna, el hogar se asume como refugio, espacio propio y lugar de arraigo de las afectividades del microcosmos familiar (Stern, 2021, p. 324). En la misma línea, encontramos en el trabajo de la investigadora argentina Leonor Arfuch la idea del altar doméstico, el hogar como lugar pequeño y privado que se constituye como el espacio más apropiado para la familia nuclear naciente:

En ese trazado acotado al interior burgués se vislumbra ya la densidad semiótica del umbral, que separa el reino –femenino– de la domesticidad del mundo exterior, de esa indiferenciación de lo público, lo multifacético, de esa nueva entidad amenazadora, la calle –la multitud– que encontraría en la urbe su expresión más acabada (Arfuch 2016, p. 224).

Acercas del eje femenino-masculino, Elizabeth Jelin desarrolla la idea de que lo público y lo privado se ha equiparado, en la filosofía política, a la diferencia inmutable entre el mundo doméstico y privado de las mujeres y el espacio público y político propio de los hombres (Jelin, 2016, p. 149).

Otro fenómeno importante para entender la fase modernizadora emprendida en Chile durante las primeras décadas del siglo XX, y partir del cual se extraen nuevos factores para dar forma al modelo de familia que comienza a instalarse, es la expansión del Estado. La historiadora chilena Azun Candina Polomer señala que una de las tesis más extendidas en los estudios comparados es que las clases medias se originan y consolidan su poder a partir del nexo que construyen con el Estado, en particular desde los veinte en adelante (Candina, 2013, p. 11). En su trabajo, Candina revisa la caracterización de la clase media que hizo Raúl Alarcón Pino a fines de los cuarenta en su libro *La clase media en Chile. Origen, características e influencias*. De esa investigación se desprende que la familia que emerge en medio de esta transformación debe procurarse una vivienda independiente, diversión y la comodidad que ofrece la modernización tecnológica y la vida en la ciudad, “como el aparato de radio, el teatro, el cine, los libros y las vacaciones y, en el mejor de los casos, el automóvil”. (Candina, 2013, p. 96).

Cine doméstico en la frontera

Estas nuevas formas de habitar el adentro y el afuera, la casa y la calle, junto con las nuevas condiciones materiales de tecnología y consumo, permiten prefigurar

algunos márgenes en torno al sujeto –el hombre, padre– que accede a los aparatos, filma y controla la producción de las películas. Así como en *Mecánica doméstica* de Pedro Álvarez se revisa la imagen de madre feliz y ama de casa que propone la publicidad dirigida a la mujer en buena parte del siglo pasado, asociando las tecnologías de un hogar moderno (refrigerador, lavadora, por ejemplo) con un mensaje liberador (Álvarez, 2011, p. 134), podemos contraponer la idea de “juguetes masculinos” destinados al ocio y la exploración técnica (la cámara y el proyector, la radio, el televisor, el modelismo, el diexismo o la caja de herramientas, por ejemplo) que son propios de aquel que genera recursos y accede al consumo.

Este contexto modernizador define los roles de los sujetos en el proceso de realización fílmica doméstica y, junto a ello, estructura un repertorio de motivos y aproximaciones narrativas. En el plano de la representación como dimensión ideológica, Gallardo y Morales incorporan el concepto de “marcas afectivas” para agrupar distintos elementos que atravesarían la realización en el espacio familiar. Estas marcas se vinculan a preguntas claves para comprender las tramas socio-afectivas de este tipo de cine: ¿para quién se filma?, ¿para qué se filma?, ¿cómo se filma a los hijos e hijas?, ¿cómo se registran hitos personales y familiares?, entre otras. (Gallardo y Morales, 2021, pp. 8-9). Junto con estos motivos, que se desprenden de la interacción de los miembros de la familia y el utillaje tecnológico, asoman prácticas y ámbitos relacionados al espacio público y el paisaje. El conjunto del ejercicio fílmico familiar, lo que se filma adentro y lo que se filma afuera del hogar, refrenda la idea del cine doméstico como un cine intersticial planteada por la académica chilena Paola Lagos Labbé (entrevistada para este trabajo). El cine aficionado será, entonces, un cine instalado en la frontera abierta entre lo privado y lo público.

Aunque el cine amateur fabricado en el interior de un espacio reconocido como familiar, con protagonistas que evidencian o insinúan un lazo con quien opera la cámara, sea comprendido como privado en tanto ocurre en un lugar reconocido como privado, Roger Odin advierte sobre la clausura que opera sobre aquellos temas que pudieran romper la diégesis ideal que se impone como expectativa de recuerdo: “el cine doméstico borra todo aquello que pudiera ser realmente íntimo y privado: es raro encontrar en películas familiares escenas de peleas, personas en los aseos (solo a las guaguas pueden ser filmadas en el orinal) o haciendo el amor” (Odin, 2010, p. 47). Con esta constatación, Mariano Véliz instala la idea de “una política de apertura y cierre, captura y expulsión” a través del ejercicio de registrar y conservar “momentos de felicidad y plenitud” como refuerzo retencional que conduce a la construcción del mito familiar (Véliz, 2020, p. 5). Véliz dirá, además, que el cine amateur en tanto dispositivo de memoria, al igual que la fotografía familiar, es un instrumento que permite, por un lado, rememorar el pasado de la familia, pero también ofrece la posibilidad de “seleccionar y construir un pasado que será, a partir de allí, el que se elija recordar” (Véliz, 2020, p. 7).

En esa línea, Efrén Cuevas, investigador y académico español, recoge en *La casa abierta* una cita del director Alan Berliner que profundiza esta idea de diégesis ideal y de clausura sobre aquello que la amenace. Berliner, sin embargo, junto con la advertencia de este cierre, enuncia la potencia de estos materiales:

Las películas domésticas son falsas representaciones idealizadas de la familia. Postales de caras sonrientes para la posteridad. Si alguien de otro planeta tuviera que aprender sobre la vida en la Tierra mirando solo unos cuantos rollos de viejas películas domésticas, terminaría pensando que todos los días son domingo, que todos los meses son agosto, que todas las estaciones son verano. Que la vida en la tierra es una gran fiesta: un lugar de ocio sin dificultades (...) Ahora dejadme decir unas cuantas cosas que amo de las películas domésticas: las películas domésticas son lugares antropológicos. Fragmentos de excavaciones arqueológicas. Son espejos. Son ventanas. Cápsulas del tiempo (Cuevas, 2010, p. 125).

Filmar y proyectar: cumplir la promesa

La pulsión por registrar y compartir, la más pura y acendrada pragmática del cine amateur, es la base del ejercicio cinematográfico doméstico. Filmar y proyectar parece ser el ciclo natural en el contexto de la familia y su espacio privado. La proyección asoma acá como un ritual del que participan testigos y protagonistas. Para este rito se interrumpen las actividades cotidianas, se acondiciona un espacio (que suele ser la sala de la casa), se prepara el utillaje mecánico que permite la reproducción y se acomodan lugares de observación frontal que permiten a los asistentes ver las imágenes en movimiento que se presentan. El antropólogo chileno Rodrigo Moulian señala que los rituales “son modalidades de interacción social en las que los participantes comparten información y el sentido general de la acción” (Moulian, 2012, p. 23). En la proyección de lo filmado, quienes asisten conocen el procedimiento mecánico-técnico que les posibilita acceder a las imágenes, entienden los roles que les corresponden y vigilan, sin que medie una orden, que cada asistente participe del momento dentro del marco de reglas precodificadas (mantenerse sentado, no cruzarse por el haz de luz del proyector, por ejemplo). Es gracias a estos conocimientos compartidos que el ritual logra su eficacia pragmática ante quienes se congregan frente al telón: sucede el fenómeno cinematográfico y aparecen interpretaciones similares ante lo que vemos, hay coincidencia de connotaciones e, incluso, los asistentes pueden compartir una experiencia emocional. La proyección es el momento en que reaparecen las tomas filmadas y es posible certificar que el proceso del cine ocurrió. Tarnaud y Fournié, en *El cine amateur en 10 lecciones*, señalan que el cineasta se convertirá en “un mago que consigue encerrar en una caja algunos instantes de la vida para hacerlos renacer después a capricho de su voluntad” (Tarnaud y Fournié, 1973, p. 9).

Modeladores del cine doméstico

La diégesis de familia feliz y recuerdo ideal que se describe arriba, en el marco de un fenómeno que solo tiene sentido dentro de la modernización vivida por nuestra sociedad en buena parte del siglo pasado, puede ser señalada como un primer modelador de la práctica cinematográfica doméstica. En el trabajo de Cuevas y Mugurio se plantean preguntas en torno a esto: “¿no es sospechoso que el cine familiar sea indefectiblemente un cine de la felicidad?, ¿qué tipo de relación lúdica o hipnótica establece la cámara con los retratados que los devuelve a la infancia, de tal manera que todos los protagonistas parecen comportarse como niños?” (Cuevas y Mugurio, 2002, p. 54).

Por su parte, Patricia Zimmermann, en uno de los trabajos pioneros en el campo de los estudios del cine doméstico, analiza el flujo de información y la carga ideológica del discurso presente en las publicaciones dirigidas a los cineastas amateur:

Los escritores de revistas alentaron a los usuarios aficionados de cámaras a permanecer dentro de los límites seguros del hogar para encontrar la belleza. Esta noción de cinematografía amateur afirmaba la familia como una construcción social fuera de las relaciones económicas, políticas y sociales: los retratos decoraban todos como iconos de la presencia familiar y las películas se proyectaban como narrativas individualizadas de historias familiares particulares (Zimmermann, 1995, p. 43).

Discurso de perfeccionamiento

En las palabras de Zimmermann hallamos otro operativo modelador que más tarde es conceptualizado por Liz Czach. La investigadora canadiense reconoce y describe el discurso de perfeccionamiento que surge paralelo a la comercialización de los primeros aparatos filmicos para cineastas amateur. Este discurso irrumpirá a través de publicaciones que fabrican un modelo virtuoso y se presentan como un *cómo hacer*. El discurso de perfeccionamiento reproduce las narrativas canónicas dominantes, imponiendo desde la oferta de “mejorar las películas domésticas” el modelo de las normas cinematográficas de Hollywood (Czach, 2010, pp. 63-64).

En el discurso de perfeccionamiento se encuentra implícita la tensión del eje profesional-amateur que atraviesa gran parte de las definiciones construidas acerca del cine doméstico como material descartable. Forzando la idea de Bill Nichols cuando describe el espacio ético del documental a través de las distintas miradas como matriz de análisis del género, es posible señalar que “el profesional busca aquello que los otros encuentran por casualidad, pero opta por no mostrar ni impotencia ni empatía” (Nichols, 1997, p. 127). En el caso del cine amateur, lo que se pretende modelar es el arbitrio del azar, reducir la dimensión heurística propia de la práctica aficionada para controlar los resultados.

Patricia Zimmermann señala que una de las tendencias culturales que se instala desde los primeros años de la práctica filmica aficionada sería “la inscripción de una ideología de profesionalismo en todos los niveles discursivos del cine amateur” (Zimmermann, 1995, p. 56). Zimmermann, en esta línea, reconoce dos discursos en torno al amateurismo que se tornan relevantes. Por un lado, el discurso que asocia la práctica amateur a la imitación del modelo estético de Hollywood, el dominio técnico de los aparatos filmicos como entretención, y el placer como objetivo. Por otro lado, está el discurso propagado por la publicidad en torno al consumo tecnológico (Zimmermann, 1995, p. 32). Gallardo y Morales, tomando esta idea de Zimmermann, señalarán que los discursos descritos por la investigadora estadounidense se alejarían del primer impulso democratizador y emancipatorio del cine doméstico. Agregan, además, que ambos discursos constriñen la potencia social, cultural y estético de este tipo de cine “siendo absorbido, tal como la autora advierte, por los valores capitalistas del ‘profesionalismo’ y por el ideal burgués de familia mediado por la sociedad de consumo” (Gallardo y Morales, 2021, p. 14).

Roger Odin plantea algunas figuras estilísticas del cine doméstico para interrogar, a modo de provocación, acerca de si se trata de una película *mal hecha* o no. Las más recurrentes serían “la ausencia de clausura; la dispersión narrativa; una temporalidad indeterminada; una relación paradójica con el espacio; la fotografía animada; las miradas a cámara; los saltos; interferencias de la percepción” (Odin, 2010, pp. 40-44). Liz Czach, por su parte, reconoce en la propia sintaxis visual y en la factura errática de las piezas filmicas amateur sus signos diferenciadores:

(...) esas carencias observadas en las películas domésticas son precisamente sus rasgos distintivos. La cámara temblorosa, las panorámicas rápidas, las cabezas cortadas, los planos desenfocados y los dedos delante del lente se han convertido en características básicas del cine doméstico tal y como lo imagina la gente. A esta lista habría que añadir también la forma de actuar, con sus gestos desmesurados y las muecas excesivas a la cámara (Czach, 2010, p. 62).

El discurso de perfeccionamiento opera en varias direcciones. En *Manual de cinematografía. Guía completa del cine amateur*, David Cheshire, por ejemplo, inscribe al amateur como heredero de una larga acumulación de experiencias construidas por inventores y pioneros, señalando que “ahora el aficionado cuenta con toda una tradición y unas maneras trabajosamente inventadas –mejor decir descubiertas– por lo primeros cineastas” (Cheshire, 1979, p. 6). En *Prontuario del cine amateur*, Tony Rose se aproxima desde la técnica y el arte para estimular al lector de su manual a recorrer la aventura del cine. El autor sostiene que “hacer cine no es más que el ejercicio del poder de captar el movimiento y volar por encima del tiempo y el espacio. Todo lo demás es secundario” (Rose, 1966, p. 9).

Como en muchos textos sobre cinematografía para aficionados, la señalada idea de una actividad *al alcance de todos* se halla en la exhortación de Rose, principalmente cuando señala que “esta magia sencilla —y toda magia es inocente cuando se conoce el truco— la puede realizar cualquiera que tenga una cámara, un rollo de película, un cortaplumas y un frasquito de acetona” (Rose, 1966: 9). Borrás y Colomer van en esa misma línea, sosteniendo que “cámara en mano, cualquier persona puede actualmente plasmar un momento íntimo, captar un paisaje o las incidencias de un viaje” (Borrás y Colomer, 1980, p. 8).

En *El cine amateur*, Cermeño repasa la idea del registro para la posteridad asociado a la práctica del cine amateur, indicando que “obtenemos el inapreciable beneficio humano y sentimental de guardar para siempre en una minúscula cinta hechos y cosas que, pasados los años, nos harán sentir la nostalgia de nuestros propios recuerdos, vividos algún día” (Cermeño, 1975: 5). En el prefacio de *El cinema de 8mm*, el redactor de *Publications Photographiques et Cinématographiques* establece los límites del texto —y de la práctica amateur, podemos decir— para luego renovar la esperanza del tesoro guardado, anunciando que “no vamos a darles unos medios infalibles para conquistar laureles, pero les ayudaremos eficazmente para conseguir la máxima satisfacción de su material y conservar recuerdos vivientes de los mejores momentos de su vida” (Bau, 1961, p. 9).

Dentro de cuadro / fuera de cuadro

Volviendo a la figura de estas lindes que se transponen entre el adentro y el afuera, particularmente en la dimensión de protección propia del hogar y amenaza como signo de la calle, es posible señalar que junto a las tramas socio-afectivas antes mencionadas aparecen prácticas de cine aficionado que ponen de manifiesto a la cámara en el espacio público y el paisaje. La realización involucra la misión de *salir, ver, volver y contar* lo que ocurrió fuera del hogar. Esto es más palpable cuando la cámara registra un suceso comprendido como *memorable* en el espacio público (la visita de una autoridad, una inauguración, una fiesta popular, un evento deportivo masivo, por ejemplo). En estos casos, y solo en estos casos, quien filma se aleja de su espacio propio y rompe la diégesis de familia feliz que encontramos en los modelos modernizadores, incorporando en el relato que construye elementos que no controla y donde no está presente el compromiso emocional de cercanía entre quien filma y quienes son filmados (Gallardo y Morales, 2021, p. 8).

La ruptura de esta diégesis en ningún caso significa romper el contrato fiduciario entre quien opera la cámara y quienes se sientan frente al proyector. En este pacto tácito no estuvo permitido que la práctica fílmica familiar trajera el horror de los procesos traumáticos vividos por la sociedad al interior del hogar. William C. Wees, analizando las películas en que el director húngaro Péter Forgács utiliza metraje doméstico para construir una mirada sobre la historia europea entre 1930 y 1960, señalará que los materiales incorporados por Forgács son historias experimentadas y registradas por personas comunes. Lo narrado es su vida cotidiana “mientras que los asuntos que preocupan a los historiadores profesionales –inquietud social, emergencia del fascismo, la guerra en Europa, el Holocausto, la imposición de regímenes comunistas de corte soviético en Europa Central y del Este– tienen lugar, en su mayoría, fuera de pantalla” (Wees, 2010, p. 188).

La idea de fuera de pantalla, fuera de cuadro, lo que se filma y lo que no se filma, podemos vincularla a lo que en el trabajo de la investigadora chilena Olga Ruiz se describe como la relación de los testimoniantes con sus experiencias traumáticas. Ruiz señala que “en el plano individual hay olvidos y silencios que responden al deseo de no transmitir los sufrimientos; de ahí que muchos sobrevivientes guarden en secreto sus experiencias dolorosas”. (Ruiz, 2017, p. 53). La aparente puerilidad que se atribuye a las representaciones familiares en el cine doméstico podría tener esa criba: *qué se dice y qué se calla*, qué se filma y qué no.

Aproximarse al fuera de cuadro de las imágenes filmadas en ámbitos familiares de forma consciente, a partir del cotejo de las huellas registradas fotoquímicamente y su contexto, permite ampliar el repertorio de piezas para una tentativa narración colectiva del pasado reciente y sus traumas. En el ensayo de Enzo Traverso acerca de Auschwitz y los intelectuales, el historiador italiano habla de la lengua enriquecida en su experiencia de dolor, y que de ella se “puede alcanzar la *verdad* de una historia en ruinas, discernir sus fragmentos, restituir una imagen”. Es justo en esta idea de fragmento y restitución donde se halla la urgencia de los archivos fílmicos domésticos para desentrañar el horror fuera de cuadro:

El fragmento de verdad así obtenido es, no obstante, muy frágil y precario, a la vez valioso y aleatorio como “un mensaje en una botella” –otra imagen de Mandelstam– lanzada al mar con la esperanza de que algún día encuentre la playa, quizás, añade, “la playa del corazón” (Traverso, 1997, p. 169).

Guardar el cine

Se sostiene que el asombro ante la posibilidad de registrar imágenes en movimiento y poder proyectarlas dio paso, muy pronto, a la exploración de las diversas formas que su uso inauguró. Esta exploración trajo por añadidura la constatación técnica de que era posible archivar estas imágenes, aunque esto no significara la consolidación de una práctica ni del surgimiento de un programa desde su origen.

Si bien el cine asumió estatuto y forma de documento desde su origen –tanto la ficción como lo que hoy llamamos documental–, recién hace tres décadas el cine fue erigido como legítima fuente y rompió el cerco que lo condenaba a una condición de material menor para la construcción de la historia reciente. En el prólogo de *Cine y visualidad, historización de la imagen contemporánea* de Robert Rosentone, el periodista e historiador Pablo Marín señala que recién en la segunda mitad de los setentas del siglo pasado “Marc Ferro [de la Escuela de los Annales] abordó una de las fuentes que nos hablan del hombre, subvalorada sin embargo por docentes e investigadores: las imágenes en movimiento” (Rosentone, 2013, p. 9). En esa línea, René Gardies ensaya algunas estrategias abordando el film en tanto producción cultural con un espacio de vida y duración que va más allá del lugar y la fecha en que fue fabricado e instala preguntas que son relevantes para el cruce entre cine y la historia: “¿De qué da testimonio? ¿Qué hay entre la representación fílmica y las realidades o las representaciones colectivas?” (Gardies, 2014, p. 137).

La institucionalización de películas familiares es otro espacio modelador de las potencias y usos de este tipo de cine en tanto ellas son artefactos retencionales de memoria. Por un lado, sea cuál sea el uso que hagamos de estos rollos en el futuro, las instituciones que hoy están archivándolos llevan la aparente ventaja de ser quienes organicen su vastedad. Como señala la estadounidense Diana Taylor, “sabemos que esa cosa es importante porque ha sido seleccionada para ser conservada en el archivo. No importa si fue hecha para ser guardada, copias al carbón de cartas, o incluso diarios o panfletos de una marcha de protesta cobran un estatus especial al entrar al archivo” (Taylor, 2019, p. 54).

Aunque la costumbre de preservar películas y registros cinematográficos de valor histórico puede remontarse hasta el cine de los primeros tiempos, no es hasta el 34° Congreso de la Federación Internacional de Archivos Fílmicos (FIAF) en Brighton en el año 1978, cuando se produce el más consistente acercamiento entre investigadores y archivistas para discutir acerca de sus objetos de estudio. Este congreso, en el que Chile no participó, supuso un fuerte estímulo para la restauración de piezas cinematográficas y, acaso más importante, catapultó a una nueva ola de investigadores del cine que repensaron las ideas canónicas de la historia fílmica mundial elaborada hasta ahí. Sobre esto, sin embargo, la curadora en jefe del *Eye Filmmuseum* de Ámsterdam, Giovanna Fossati, advierte que “hay muy pocos trabajos teóricos en el campo de los estudios sobre cine y medios de comunicación que hagan referencia explícita a los archivos y sus procedimientos”, dejando senta-

da la actualidad del debate acerca de la ontología del cine en tiempos de transición (o no) hacia lo digital (Fossati, 2019, p. 140).

Respecto del cine de aficionados, el investigador español Efrén Cuevas señala que hemos estado “acostumbrados a estudiar la Historia siguiendo los grandes acontecimientos y los personajes públicos, [por lo que] no parece raro que el cine doméstico fuera ignorado por archivistas e historiadores hasta décadas recientes”. Hecha esta recurrente constatación, Cuevas refrenda la idea de que este tipo de producciones está hoy en el centro de una creciente gama de autores y que la reflexión permea en disciplinas como la “documentación, la archivística y la biblioteconomía” (Cuevas, 2010, p. 123).

La preocupación por el cine amateur recién es reconocible desde la década de los noventa del siglo XX. Dos hechos paradigmáticos marcan esta novedad en el campo de los archivos filmicos: el ingreso del rollo de 8mm con la secuencia del asesinato de John F. Kennedy en noviembre de 1963, filmado por el sastre Abraham Zapruder, a una colección de la Biblioteca del Congreso de Estados Unidos en 1994, y la inclusión del cine amateur en el programa del Congreso de la FIAF de 1998 (Odin, 2008, p. 197).

Desanclaje y tránsito de lo privado a lo público

En el tránsito de las películas amateur hay un doble desanclaje que arranca el material cinematográfico aficionado de su lugar y su tiempo de origen. Esta mirada obliga a indagar en el tránsito de los rollos de cineastas aficionados entre ambos momentos y lugares, reconociendo que el material abandona su espacio natural de producción y es incorporado a los acervos de instituciones públicas y privadas que, en palabras de Antonio Bereijo y Juan José Fuentes “destinan un importante volumen de recursos para garantizar la salvaguardia de los originales valiosos y frágiles, que deben ser preservados para generaciones futuras” (Bereijo y Fuentes, 2001, p. 7).

Este doble desanclaje es un viaje que muchas veces sucede sin control alguno, a la deriva del azar. Muchos de los rollos que terminan en museos, cinetecas o bibliotecas de acceso público han sido donados por algún miembro de la familia que protagonizó la producción o fueron encontrados en mercados informales. En el caso del Archivo Fotográfico y Audiovisual de la Biblioteca Nacional de Chile, por ejemplo, Pamela Fuentes (entrevistada para esta investigación) señala que los filmes domésticos que se custodian en esta institución han sido donados por familiares de quienes filmaron, adquisiciones a coleccionistas o, en una característica muy propia de su modelo de archivo, son materiales que vienen dentro de fondos mayores, como sucedió con los rollos de cine encontrados en la colección de fotografías de Ignacio Hochhäusler. El programa de la Biblioteca Nacional ha propiciado que se pueda acceder tanto a películas con información contextual detallada (quién, dónde y cuándo se filmó o, extremando el ejemplo, con qué equipos se registró la película) como a rollos sin ningún dato asociado. Por su parte, Marcelo Morales, también entrevistado para este trabajo, comenta el modelo seguido por la Cineteca Nacional de Chile para su colección de rollos familiares se ha centrado en donaciones voluntarias a partir de dos campañas públicas levantadas en la última década.

En el documental del realizador uruguayo Andrés Pardo, *Buscando a Larisa* (Pardo, 2012), se plantea otra dimensión de este desanclaje: preservar imágenes más que formatos. En la película, el director busca a la niña protagonista de una colección de cintas familiares que fueron encontradas en un mercado de antigüedades de México. Al preguntarle a la familia de la niña por qué fueron abandonados los rollos, todos quienes responden indican que una vez traspasado el material a un formato actualizado no hubo interés por retirar los originales del lugar donde se encargó el trabajo. Algo parecido plantea Marcelo Morales respecto de su experiencia con personas que se acercaron a la Cineteca Nacional de Chile a donar sus archivos familiares y que solo tenían una copia en VHS porque no consideraron importante guardar los originales.

Qué hacemos con las películas domésticas: tensiones y usos

Siguiendo la idea de tránsito de archivos que pasan de un espacio privado al acopio de una institución de alcances públicos y masivos ya introducida, la investigadora Ludmila da Silva Catela plantea una interesante reflexión en torno a los protagonistas anónimos de los acervos que vuelven a aparecer, de la mano de investigadores e instituciones *ad hoc*, muchos años después. En *El mundo de los archivos*, Da Silva Catela desarrolla la idea de dislocación a partir de la experiencia de una comunidad de indígenas de la Guayana francesa que descubre las fotografías del viaje forzoso de sus antepasados a París cien años atrás. Esta comunidad reclama el derecho a usar estas imágenes en la conmemoración que preparan para recordar el viaje de sus familiares. Ante la negativa de la Fototeca francesa se abrió un debate acerca de la propiedad de los acervos, su valor patrimonial, su rango documental, su carga de memoria e identidad. Da Silva Catela se detiene en las tensiones entre los *dueños* de los acervos y los *dueños* la memoria, es decir, entre las instituciones especializadas en la preservación de documentos y patrimonio, junto con su carga de valores que pretenden ser universales, y las comunidades que fueron registradas en un pasado inalcanzable ya, pero que conserva su obstinación mnemotécnica (Da Silva Catela, 2002, p. 381).

Respecto de los valores narrativos, históricos o culturales que un film doméstico o un grupo de películas de aficionados importa, es relevante contrastar el creciente interés por adquirir estos materiales con un riesgo modelador inminente: la especulación y transacción económica en torno a las colecciones. Roger Odin cita a Micheline Morisset (de los Archivos Nacionales de Canadá), quien indica que “un peligro muy real acecha a esta memoria activa que es el film amateur: se ha hecho rentable” (Odin, 2008, p. 215). El riesgo modelador que se describe está vinculado a los desanclajes que se revisaron anteriormente, incorporando al tránsito espacio-temporal la carga de la presión económica que grupos interesados (canales de televisión, instituciones de resguardo patrimonial) ejercen sobre realizadores amateur que se ven impelidos a vender sus producciones. Un riesgo similar, pero en otro sentido, significa el no cuantificado aumento de coleccionistas particulares que compiten con instituciones públicas por los rollos de cine doméstico que se ponen en el mercado. En la investigación para la realización de este trabajo se ha podido constatar, a partir de distintos testimonios, que hay privados que semana a

semana pesquisan en los lugares de venta y pagan cifras cada vez mayores por las producciones amateur, en competencia con instituciones que proponen comprar para restaurar, conservar y poner a disposición del público las piezas adquiridas.

Junto a los desanclajes descritos, resulta pertinente explorar los espacios de uso del artefacto categorizado como cine doméstico en un reservorio abierto al público. ¿Dónde y cuándo usar este artefacto para extraer de él aquella información documental que sospechamos porta? El director de cine Alan Berliner ha basado gran parte de su obra en el metraje encontrado (*found footage film*, en inglés). En entrevista para la revista argentina Cine Documental, la fotógrafa y periodista Rosa Vroom dialoga con el director estadounidense acerca de la intimidad del metraje encontrado y su relación con la memoria colectiva. Berliner señala que tiene un arcón repleto de fragmentos encontrados a partir de lo cual nutre sus ideas, sus proyectos fílmicos, sus reflexiones. Más adelante se pregunta “¿cuáles son las memorias que compartimos como seres humanos?” e indaga en el sistema familiar del que cada uno forma parte, lo quiera o no, para buscar ahí explicaciones sobre las representaciones del mundo que habitamos. Berliner se refiere a su historia familiar, íntima y privada, como un punto de partida para otras preguntas. “Mis películas tratan de posicionarse tanto en el laboratorio de mi vida como en el contexto, en el lugar en donde vivo, en la historia personal, social y política de los lugares de donde procedo”. Desde el lugar donde se sitúa Alan Berliner podría arrancar la pregunta acerca de lo necesario para que el metraje encontrado desate su fuerza evidencial en un espacio nuevo (el trabajo de un historiador, una película, un reportaje, por ejemplo) y qué se le exigirá a esa materialidad para ingresar legítimamente a este espacio nuevo (Vroom, 2015, p. 215). Entonces, no es un imperativo reclamarle a las imágenes de un acervo fílmico amateur que porten verdad o que ofrezcan información inequívoca. Bastará con que estén ahí con su valor de representatividad, con su fuerza ejemplarizadora, con su fuerza evidencial.

Conclusión

El recorrido propuesto por este estudio, estructurado sobre la base de los aportes teórico-metodológicos de distintos trabajos confluyentes, permite reconocer la imbricación entre las prácticas de cine doméstico y el nuevo modelo de familia que surge a partir de los procesos de modernización experimentados en el Chile del siglo pasado. Comprendido así, el cine doméstico chileno como práctica y el contexto sociocultural en el que se desarrolla constituirán un binomio articulado donde sujetos, roles, repertorios y factores técnicos son indisociables.

La revisión de las pruebas acerca de la capacidad retencional del cine y sus potencias técnicas, confrontando reflexiones acerca del fenómeno cinematográfico en tanto práctica tecnológica y conceptual, posibilita situar al cine doméstico dentro de un linaje mayor de dispositivos mnemotécnicos, y sus registros, que han caracterizado nuestra relación con el pasado reciente. Los indicios de este pasado que nos ofrecen las películas familiares son la certeza de que algo ocurrió frente al lente de una cámara de cine en pequeño formato, pero también son el testimonio de aquello que no se filmó y de los contextos socioculturales que modelaron el ejercicio de registrar fotoquímicamente un trozo de vida. En este recorrido, por tanto,

se refrenda la idea del cine doméstico como un cine de frontera que discurre entre el adentro y el afuera, entre lo público y lo privado, entre lo que se muestra y lo que se esconde, movimientos que, en palabras de Irene Depetris, “permiten reflexionar sobre la naturaleza del tiempo y de la memoria” (Depetris, 2017, p. 453).

La mirada sobre los modeladores que afectan al cine doméstico una vez desanclado de su espacio y tiempo de origen que traza este texto, es decir, la intención de comprender las características del tránsito de los registros familiares desde el ámbito privado al ámbito público, corrobora las tensiones entre los vestigios acopiados en acervos, las prácticas de archivo y las comunidades que intentan descifrarlos. El debate adscrito a esta relación abre la posibilidad de explorar nuevas aproximaciones a los valores documentales de este tipo de cine y sus potenciales usos como materiales para elaborar versiones de nuestro pasado.

Bibliografía

- Álvarez, P (2011). *Mecánica doméstica. Publicidad, modernización de la mujer y tecnologías para el hogar 1945-1970*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile.
- Arfurch, L (2016). *Pensar este tiempo. Espacios, afectos y pertenencias*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Bau, N. (1961). *El cinema de 8mm*. Barcelona: Omega.
- Bereijo, A. y Fuentes, J. (2001). *Los soportes fílmicos, magnéticos y ópticos desde la perspectiva de la conservación de materiales*. Murcia: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia. Recuperado de <https://revistas.um.es/analesdoc/issue/view/131>
- Borrás, J. y Colomer, A. (1980). *Arte y técnica de filmar*. Barcelona: Bruguera.
- Brakhage, S. (2019). *El asedio de las imágenes. Cinco biografías fílmicas*. Santiago: Bastante.
- Camós Says, S. (1954). *Técnica de la proyección cinematográfica*. Barcelona: Marcombo.
- Candina, A (2013). *Clase media, Estado y sacrificio*. Santiago de Chile: LOM
- Cermeño, C. (1975). *El cine amateur*. Barcelona: Marcombo.
- Corro, P (2021). *Apariciones. Textos sobre cine chileno 1910-2019*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- Cuevas, E. (2010). *La casa abierta, el cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos*. Madrid: Ocho y medio.
- Cuevas, E y Muguero, C. (Eds.) (2002). *El hombre sin la cámara. El cine de Alan Berliner*. Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias.
- Czach, L. (2010). Cómo ‘mejorar’ las películas. El discurso de perfeccionamiento y la interpretación del cine doméstico. En E. Cuevas (Ed.), *La casa abierta, el cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos* (pp. 61-88). Madrid: Ocho y medio.
- Da Silva Catela, L. (2002). *Los archivos de la represión: documentos, memoria y verdad*. Madrid: Siglo XXI.
- Depetris, I. (2017). Hilvanando sentimientos. Políticas de archivo e intensificación afectiva en Seams (de Karim Aïnouz) y en la trilogía Cartas visuales (de Tiziana

- Panizza). *Imagofagia*. *Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, (16), 439-464.
- El cine en el hogar, el hogar en el cine. Publicidad de Casa Hans Frey; (6 de julio de 1925). *El Peneca*, p. 24.
- Fossati, G. (2019). *Del grano al pixel, cine y archivos en transición*. Buenos Aires. Imago Mundi.
- Gallardo, M y Morales, N. (2021). *Archivo filmico amateur y construcción de memorias colectivas: análisis de registros familiares desde una perspectiva estético-política (Chile 1920-1980)* (monografía inédita). Cineteca Nacional de Chile, Santiago de Chile, Chile.
- Gardies, R. (2014). *Comprender el cine y las imágenes*. Buenos Aires: La marca editora.
- González, I. (2014). *Las ruinas de la memoria*. Ciudad de México: Siglo XXI.
- Jaramillo, J. (2011). El giro hacia el pasado. Reflexiones sobre su naturaleza e impactos. *Folios*, (33), 66-80.
- Jelin, E. (2016). *Pan y afectos*. Buenos Aires: FCE.
- Jelin, E. y Vinyes, R. (2021). *Cómo será el pasado. Una conversación sobre el giro memorial*. Barcelona: NED Ediciones.
- Lagos, P y Figueroa, A. (2017). Patrimonio Audiovisual y Memoria Regional. Una aproximación al Film de Familia. *Revista Austral de Ciencias Sociales*, (15), 97-113. <https://doi.org/10.4206/rev.austral.cienc.soc.2008.n15-07>
- Marín, P. (Prólogo) En Rosenstone, Robert (2013), *Cine y visualidad, historización de la imagen contemporánea*. Santiago: Ediciones Universidad Finis Terrae.
- Moulian, R. (2012). *Metamorfosis ritual. Desde el ngillatun al culto pentecostal*. Valdivia: Kultrún.
- Mumford, L. (2020). *Técnica y civilización*. La Rioja: Pepitas de calabaza.
- Nichols, B (1997). *La representación de la realidad*. Barcelona: Paidós
- Odin, R. (2008). *El film familiar como documento. Enfoque semiopragmático*. Recuperado de <http://www.archivosdelafilmmoteca.com>
- Odin, R. (2010). El cine doméstico en la institución familiar. En E. Cuevas (Ed.), *La casa abierta, el cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos* (pp. 39-60). Madrid: Ocho y medio.
- Rose, T. (1966), *Prontuario del cine amateur*. Barcelona: Zeus.
- Ruiz, O. (2017). Un acercamiento a los estudios de la memoria social: conceptos y perspectiva analítica. En A. Bello, Y. González, Yéssica, P. Rubilar y O. Ruiz (Eds.) (2017). *Historias y memorias. Diálogos desde una perspectiva interdisciplinaria* (pp. 51-70). Temuco: Ediciones Universidad de La Frontera.
- Smith, A. (2018). *The archival life of home movie. Regional reflections and negotiated of a shared past*. Recuperado de www.diva-portal.org
- Stern, C (2021). *Entre el cielo y el suelo. Las identidades elásticas de la clase media (Santiago de Chile, 1932-1962)*. Santiago: RIL editores
- Tarnaud, C. y Fournié, G. (1973). *El cine amateur en 10 lecciones*. Bilbao: Cantábrica.
- Taylor, D. (2019). Archivos digitales. En *Archivos fuera de lugar* (pp. 39-46). Ciudad de México: Taller de ediciones económicas.

- Traverso, E. (1997). *La historia desgarrada. Ensayos sobre Auschwitz y los intelectuales*. Barcelona: Herder.
- Véliz, M. (2020). Archivos, familias y espectros en el documental latinoamericano contemporáneo. *Revistas culturales*, (8), 1-29.
- Vergara, X., Krebs, A. y Morales, M. (2021). *Sucesos recobrados. Filmografía del documental chileno temprano (1897-1932)*. Santiago: RIL editores.
- Villarroel, M. (2017). *Poder, Nación y exclusión en el cine temprano. Chile-Brasil (1896-1933)*. Santiago: LOM
- Vroom, R. (2015). Lenguaje metafórico del metraje encontrado. Entrevista con Alan Berliner. *Cine Documental*, (12).
- Wees, W (2010) 'Cómo era entonces' El cine doméstico como Historia en *Meanwhile Somewhere...* En E. Cuevas (Ed.), *La casa abierta, el cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos* (pp. 187-206). Madrid: Ocho y medio.
- Zimmermann, P. 1995. *Reel Families. A Social History of Amateur Film*. Indiana: Indiana University Press.

Filmografía

- Lumière, L. (1895). *Le Repas de bébé*. Louis Lumière.
- Pardo, A. (2012). *Buscando a Larisa*. K3 Films.

“Diálogos” en papel. Un análisis sobre las condiciones de producción y circulación del libro *Hijos de los 70*

EZEQUIEL SAFERSTEIN* Y ANALÍA GOLDENTUL**

Resumen

La publicación de *Hijos de los 70: historias de la generación que heredó la tragedia*, de las periodistas Carolina Arenes y Astrid Pikielny, editado en 2016 por Sudamericana, fue una bisagra en la visibilización de “voces faltantes” en el debate sobre el pasado reciente. En la búsqueda por reponer el carácter polifónico inherente a la figura de los “hijos”, las autoras propusieron un “diálogo” textual entre hijos de desaparecidos y ex militantes, hijos de personas asesinadas por organizaciones armadas e hijos de personas condenadas por delitos de lesa humanidad. Este artículo se propone restituir la trama editorial y política del libro, atendiendo las motivaciones, referencias y lectores esperados por parte de las autoras, los criterios editoriales referidos a la producción, así como las formas de recepción y circulación que tuvo el libro entre el público y entre los protagonistas.

Palabras clave

Dictadura militar; edición; política; memoria

Fecha de recepción: 15 septiembre 2021

Fecha de aceptación: 5 mayo 2022

“Dialogues” on paper. An analysis of the conditions of production and circulation of the book *Hijos de los 70*

Abstract

The publication of *Hijos de los 70: historias de la generación que heredó la tragedia*, by journalists Carolina Arenes and Astrid Pikielny, published in 2016 by Sudamericana, was a hinge in the visibilization of “missing voices” in the debate on the recent past in Argentina. In the search to reinstate the polyphonic character inherent to the figure of “children”, the authors proposed a textual “dialogue” between children of the disappeared and former militants, children of people murdered by armed organizations and children of people convicted of crimes against humanity. This article aims at restoring the editorial and political plot of the book, paying attention to the motivations, references and readers expected by the authors, the editorial criteria referred to the production, as well as the forms of reception and circulation that the book had among the public and among the protagonists.

Keywords: Military dictatorship; edition, politics; memory

* Sociólogo. Magister en Sociología de la Cultura y Análisis Cultural (UNSAM) y doctor en Ciencias Sociales (UBA). Investigador Asistente de Consejo de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), con lugar de trabajo en el Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas (CeDInCI/UNSAM). Correo electrónico: esaferstein@gmail.com

** Socióloga. Magister en Estudios Sociales Latinoamericanos y doctora en Ciencias Sociales (UBA). Becaria posdoctoral de CONICET, con sede en el Instituto de Geografía, Historia y Ciencias Sociales (IGEHC/UNICEN). Correo electrónico: agoldentul@gmail.com.

Introducción

En el mercado editorial argentino, los libros sobre la coyuntura sociopolítica se encuentran entre los más vendidos.¹ Estos libros se producen en grandes tiradas, circulan por canales masivos de la prensa, los medios y las redes sociales, de manera tal que posicionan a sus autores como referentes de opinión. Uno de los segmentos más prolíficos y rentables de este fenómeno es el de los libros sobre los años setenta, los cuales animaron discusiones en torno al pasado reciente que entrecruzaron los campos político, intelectual y periodístico. La publicación del libro *Hijos de los 70: historias de la generación que heredó la tragedia*, de las periodistas Carolina Arenes y Astrid Pikielny (Ed. Sudamericana, 2016) resulta ilustrativa de este proceso. El libro fue una bisagra en la visibilización de “voces faltantes” en el debate público sobre el pasado reciente. En la búsqueda por reponer el carácter polifónico que es inherente a la figura de los “hijos”, las autoras propusieron un “diálogo” textual entre hijos de desaparecidos, hijos de personas asesinadas por organizaciones armadas e hijos de personas condenadas por delitos de lesa humanidad.

El espacio editorial resulta una vía de entrada productiva para dar cuenta de procesos y discusiones sobre el pasado reciente desde un ángulo que excede al campo de las memorias. En tanto intervención cultural y política, este libro condensó tramas editoriales, espacios de ideas, conflictos y visiones alternativas en la gestión de pasados traumáticos, que nos interesa recuperar en este artículo. Su lanzamiento al mercado en enero de 2016, en un período de transición política marcado por el fin del ciclo de gobiernos kirchneristas y el ascenso al poder de la alianza Cambiemos,² coadyuvó a que la obra fuera leída bajo “sospecha” y asimilada de manera poco diferenciada con los discursos, programas y lineamientos del gobierno emergente en materia de derechos humanos.

Teniendo en cuenta el proceso que va desde su ideación hasta su recepción pasando por su producción y circulación, nos proponemos restituir la trama editorial y política del libro, atendiendo las motivaciones, objetivos, autores de referencia y lectores esperados por parte de las autoras, así como a los balances que hicieron algunos de los protagonistas que dieron su testimonio para el libro, y los conflictos que se sucedieron internamente (entre los protagonistas y las autoras), a partir de las iniciativas de algunos funcionarios del gobierno de Cambiemos interesados en

.....
1 Versiones preliminares de este artículo fueron presentadas en el Simposio “Mundo impreso e historia intelectual” del V Congreso de Historia Intelectual en 2021 y en el Seminario de Historia Intelectual (CeDInCI) en 2022. En ese marco, el debate encendido que se generó entre pares nos animó a pensar otras aristas posibles sobre *Hijos de los 70*. Queremos agradecer especialmente a Adriana Petra y a Vera Carnovale por sus generosas devoluciones y por el aliento a seguir explorando esta trama. También queremos agradecer a los evaluadores anónimos que aceptaron esta publicación e hicieron sugerentes comentarios para enriquecer el trabajo.

2 Como se ha trabajado en Saferstein y Goldentul (2019), diversos integrantes y funcionarios de la coalición Cambiemos expresaron en sus declaraciones públicas una voluntad de intervención en la materia, aunque desde perspectivas heterogéneas que denotaban la ausencia de una visión común o consensuada al interior de este frente político. De todos modos, siguiendo a Andriotti Romanin y Barragán (2017), es menester señalar que la nueva gestión de gobierno implementó un conjunto de medidas tendientes a reformular las políticas de DDHH a través del desfinanciamiento y la sub-ejecución presupuestaria, la modificación de algunos aspectos de la política judicial y la flexibilización en el cumplimiento de las condenas en las cárceles.

el libro. En este sentido, este trabajo apunta a contribuir los estudios sobre memoria tomando aportes y estrategias metodológicas del campo de estudios del libro y la edición y la sociología de la cultura.

Abordar las disputas por la memoria desde la vía de entrada de la edición

La relevancia de un libro en el espacio público puede estudiarse de diversas maneras. Han sido frecuentes las indagaciones sobre el impacto que ciertas ideas transmitidas por un libro y un autor tienen sobre el estado de una discusión, sobre los interlocutores a quienes estas ideas apelan y sobre el público lector entendido de manera amplia. El llamado “giro material” en la historia intelectual (Grafton, 2007), inseparable de los aportes de la sociología de la cultura y la sociología del libro y la edición (Becker, 2008; Bourdieu, 2009; Childress, 2017) ha contribuido a visibilizar la historicidad de las ideas, la importancia de su materialidad y la concatenación de agentes y procesos intervinientes.

Howard Becker (2008) estudió los llamados mundos del arte para reconstruir el proceso colectivo de producción artística, que es fruto de la colaboración mutua entre autores y personal de soporte que interviene para la consagración de estos. Para el caso que nos ocupa, intervinieron, además de las autoras, un conjunto de agentes que han sido fundamentales para el recorrido del libro: editores y personal creativo, comercial y de marketing de las editoriales, diseñadores, protagonistas del libro, mediadores que acercaron el proyecto a la editorial e intervinieron en el relevamiento y en la presentación de posibles entrevistados, intelectuales y académicos que prologaron y recomendaron el libro, y lectores, entre otros. Todos esos procesos interdependientes, pero también atravesados por lógicas que tensionan entre sí, son fundamentales para el recorrido de un libro; son un “paquete” que condensa la acción colectiva, fruto de una división del trabajo no exenta de discusiones y contradicciones.

En esa concatenación de agentes y prácticas es posible identificar tres momentos: el de la creación, el de la producción y circulación y el de la recepción. Con pocas excepciones, entre las que se destaca la investigación sobre la historia política del *Nunca Más* de Emilio Crenzel (2008), estos momentos fueron estudiados de manera aislada: algunas investigaciones se enfocan en la creación de ideas y autores (Campos, 2011), otras en la producción y materialización editorial (Saferstein, 2021) y otras en los procesos de recepción en distintos espacios (Canavese, 2015; Goldentul, 2020; Tarcus, 2013).

Desde una perspectiva sociológica de la cultura en este trabajo apuntamos a dar cuenta de la complejidad de cada uno de los momentos y los vínculos que se trazan entre sí para el caso de un libro en particular. Para ello, seguimos el camino del sociólogo canadiense Clayton Childress (2017), quien en su libro *Under the cover* analizó el proceso creativo, editorial y de lectura, tres momentos de que atravesó *Jarrettsville*, novela de Cornelia Nixon. El autor da cuenta de cómo la creación, la producción y la recepción condensan relaciones relativamente autónomas y funcionan como campos interdependientes, con reglas y lenguajes propios, y con agentes que tienen disposiciones e interpretaciones distintas sobre el proceso de un libro. Estas variaciones Childress las resume así: para el campo de la creación, los

autores hablan el lenguaje de la escritura autónoma; para el de la producción, los editores hablan el lenguaje de la venta de productos y para el campo de la recepción, los lectores significan e interpretan el libro al que acceden. Los tres campos se vinculan y las relaciones entre un campo y otro requieren de traducciones y adaptaciones que es productivo reconstruir considerando el contexto general en el que se desarrollan.

En la Argentina, los espacios de conocimiento y de producción de visiones sobre el mundo estuvieron históricamente vinculadas al espacio de la política (Neiburg y Plotkin, 2004). Por eso, no solo es necesario entender el contexto de cada campo sino también el contexto cultural, intelectual y político más amplio que atraviesa toda producción editorial e *Hijos de los 70* en particular: un libro contratado previamente pero que finalmente se publica en el contexto de un cambio de gobierno con una visión sobre el pasado reciente distinta a la que tenía la gestión anterior.

Consideramos que esta perspectiva analítica contribuye a pensar la politicidad en el mundo de las ideas y particularmente en el mundo del libro y los impresos. La cuestión de la politicidad de un libro se ha estudiado desde las apuestas editoriales y políticas por parte de los autores y editores, o bien a partir de las apropiaciones de las ideas materializadas en libros en diferentes contextos. A partir de los aportes de la sociología de la cultura de Becker, Bourdieu y Childress, nuestra apuesta metodológica apunta a pensar aquella politicidad en todos los momentos que abarca el circuito de un libro, desde las intenciones de quienes operan como autores, desde la “cocina” y surgimiento de la idea hasta su lectura, interpretación y apropiación pasando por la materialización, marcado y comercialización editorial. En este sentido, entendemos al libro como una producción colectiva que está atravesada por distintos contextos con lógicas específicas. En esa cadena de momentos, actores e ideas el espacio “lo político” aparece, se interpreta y se practica más allá de lo que sucede en la esfera estrictamente política.

Campo de la creación y escritura del libro

El libro *Hijos de los 70. Historias de la generación que heredó la tragedia argentina* fue el resultado de un proceso colectivo de creación, escritura y producción que se retrotrae a 2010, seis años antes del momento de su efectiva publicación y comercialización, en 2016. Muchas de las ideas que las autoras habían pensado originalmente para el libro se modificaron y el proceso de escritura y producción atravesó vaivenes, desde la misma temática del libro, hasta la modificación de la dupla autoral, entre otras fluctuaciones.

Carolina Arenes es periodista y licenciada en Letras (UBA). Para el año 2010 se desempeñaba en el diario *La Nación* como editora a cargo del suplemento Enfoques. Una de las ideas disparadoras para escribir *Hijos de los 70* surge, según ella, a partir de su propia lectura de *Tú llevas mi nombre: la insoportable herencia de los hijos de los jefes nazis*, de Norbert y Stephan Lebert, publicado originalmente en alemán en el 2000 y en español por Planeta de España en 2005. En aquel libro, Lebert recupera un manuscrito que su padre había realizado acerca de hijos de jefes nazis y los entrevista con el objetivo de transmitir testimonios frecuentemente no escuchados, los de los hijos de perpetradores.

Además, Arenes menciona una conversación con la hija de un militar argentino que participó de la represión en la última dictadura. La futura autora tenía un vínculo previo con aquella mujer y su testimonio se le reveló como posible material para la escritura de su primer libro.

C.A. Ese libro y una conversación con alguien que termina siendo el único testimonio anónimo del libro, la hija de un general. Yo la conocía de antes, nunca me había contado todo esto y un día me cuenta esa historia...

A.P. Culpa y vergüenza, claro.

C.A. Un padre al que había querido muchísimo, que ya estaba muerto, que había sido un jerarca de la dictadura (...) Cómo ella revisa eso, cómo va a Abuelas [de Plaza de Mayo], cómo lee el *Nunca Más* y la ruptura familiar por sus preguntas, en una familia que se quieren mucho y muy bien. Preguntar fue un quiebre con sus hermanos, por romper con la historia oficial. Para esa familia ese padre era San Martín.

A.P. Como para muchos hijos de militares que consideran que los padres son héroes de la patria.

C.A. Ese fue para mí el principio de “quiero hacer ese libro”. Pero era imposible, la única que conocía hasta ese momento era Analía Kalinec, pero ella estaba tratando de contactarse con otros con la historia parecida y nadie hablaba. Era pleno kirchnerismo. (Carolina Arenes y Astrid Pikielny, comunicación personal, 2018)

En el testimonio precedente se observa cómo se alinea la experiencia de lectura de un libro sobre hijos de militares alemanes con una conversación reveladora con la hija de un general, partícipe de la desaparición forzada de personas durante la dictadura militar. La idea se terminó de plasmar en el intercambio de la futura autora con la editorial Sudamericana, por vía de una colega que ofició de intermediaria: la periodista Laura Di Marco. Como veremos en el siguiente apartado sobre el campo de producción editorial, los editores y editoras, así como otros intermediarios, son activos participantes de la elaboración y materialización de una idea que puede llegar a convertirse en libro:

C.A.: En esa época yo era editora de *Enfoques* y Laura Di Marco escribía allí, teníamos una relación muy cercana. Laura había escrito para Sudamericana *Las jefas*. Todo el tiempo me decía “Escuchame, Sudamericana se la pasa viendo la tapa de *Enfoques* para hacer libros, hacé un libro vos, yo te voy a llevar”. Entonces nos fuimos a tomar un café una vez con [nombre de editora de Sudamericana], porque me la quería presentar para que yo hiciera un libro. Y en esa conversación, pensando qué podría escribir, lo que yo tenía era ese libro que había leído y esa charla que había tenido, que fue lo que terminé proponiéndoles, todavía sola. (Carolina Arenes, comunicación personal, 2018)

De esta manera, la idea y sus elementos disparadores se sistematizaron a partir del intercambio con la empresa editorial que seis años después publicaría su libro. Los primeros avances de este proyecto fueron elaborados por Arenes junto a Daniela Gutiérrez, también periodista de *La Nación*, con quien conformó la dupla original. En un principio, imaginaban un libro en donde los hijos de militares contarán cómo tramitaron su historia en tanto hijos de personas acusadas o condenadas. Sin embargo, esta idea fue incapaz de ser concretada por la dificultad para acceder a un número considerable de testimonios que ameriten la escritura de un libro similar al de sus pares alemanes:

C.A. Firmamos en 2010 y yo en marzo del 2011 ya estaba viajando a Mendoza. Ahí entrevisté a los [hermanos] Guevara por primera vez. Después el libro con mi amiga no lo continuamos. Ella viajó a Tucumán a entrevistar a María Fernanda Viola. Bueno, y después no lo hacíamos, no lo podíamos remontar, y entre nosotras no funcionaba y lo habíamos dejado. En algún momento le dije 'Che, la verdad que yo creo que acá hay una idea y lo quiero hacer' Entonces nada, disolví la relación (...) y en "segundas nupcias" escribí con Astrid. En esa época era editora del suplemento Enfoques y Astrid seguía mucho las cosas sobre el pasado reciente.

A.P. Por motivos distintos, lo había entrevistado a Leis, a Fernández Mejjide. Entonces Carolina me comentó esta idea y me dijo ¿querés hacerlo conmigo? (...) Y ahí arrancamos. C.A. Sabíamos que era a contrapelo, porque el primer libro que yo quería era el de los hijos de los represores. Ese testimonio me partió en dos. En mi adolescencia, la primavera democrática de Alfonsín, los juicios... Yo en esa época milité todo eso. Para mí los juicios habían sido una experiencia muy determinante. (Carolina Arenes y Astrid Pikielny, comunicación personal, 2018)

Las dificultades para concretar la idea original dilataron el proyecto y contribuyeron a disolver la dupla original. Según Arenes, uno de los principales obstáculos para conseguir testimonios de hijos de represores tuvo que ver con la coyuntura política hacia el 2010: la política de derechos humanos del kirchnerismo y su impulso a los procesos de juicio y castigo a los militares de alguna manera condicionaban la posibilidad de acceso a testimonios que podrían ser leídos como perjudiciales para los acusados y sus familias, o bien, justificatorios y reivindicativos de su accionar represivo. Una de las pocas excepciones fue el testimonio de Analía, hija de Eduardo Kalinek, represor que participó en los centros clandestinos del circuito Atlético-Banco-Olimpo. Ese testimonio crítico de su padre vio la luz por primera vez en el diario *Miradas al Sur*, en una entrevista publicada en 2009.

C.A. No salían testimonios de hijos de militares. Pensé cuándo sale el testimonio de Dopazo, 2017.

C.A. Y con el macrismo en el poder. Con el kirchnerismo no salían. La única que salió fue Analía en 2009...

A.P. Era hacerle el juego a la derecha...

C.A. Pasó de largo. Salió en *Miradas al Sur* (...) Nadie le dio bola (...) Una hipótesis, el kirchnerismo tuneó tanto la interpretación de los 70 desde mi perspectiva, con un primer impulso que yo comparto, que compartí, que tenía que ver con la recuperación de los juicios, pero después hubo tal forzamiento de la lectura de los 70 que entonces hubo hijos, incluso los que están entrevistados, por ejemplo Hernán Vaca Narvaja, que si tiene críticas más finas no las hace en público y las críticas que puede hacer son generales. Incluso Hernán estuvo dispuesto a sumarse al libro en los años del kirchnerismo y a pensar a contrapelo. ¿Cómo lo pueden vivir esto los hijos de los milicos? O sea, se permitió un tipo que tiene al abuelo desaparecido, al padre fusilado y varios en la familia (Carolina Arenes y Astrid Pikielny, comunicación personal, 2018)

El contexto aparece como la explicación de las dificultades que emergieron para la escritura del libro y la recolección de testimonios de hijos de militares pero también después, cuando se decidió ampliar el espectro hacia hijos de militantes de las organizaciones armadas y otros hijos (de civiles asesinados y de intelectuales, por ejemplo). Según las autoras y otros intermediarios, la idea era controversial, no había antecedentes de algo similar en la Argentina, y el proyecto apuntaba a entrelazar historias que incorporaran matices, se salieran de los testimonios más

resonantes (voces que acriticamente reivindicaban el accionar dictatorial o el de las organizaciones armadas) y permitieran pensar “a contrapelo”.

La realización de un libro que recupere testimonios requirió conseguir entrevistas, acercarse a los hijos de diversas maneras, gracias a contactos previos, a contactos realizados que habilitaban a nuevos, o al trabajo de intermediarios culturales, intelectuales, editoriales y periodísticos con vínculos ya construidos. Al tratarse de una investigación periodística que se iniciaba con este proyecto, entablar relación con personas sin contar con un “historial” de producciones sobre la época (intervenciones públicas, libros, notas) requirió comunicar la idea del libro y definirse en tanto autoras. El hecho de que Arenes y Pikielny se presentaran como periodistas del diario *La Nación* fue condicionante para el éxito o no de su acceso a testimonios. Cuando las autoras se presentaban con sus interlocutores y potenciales entrevistados, algunos asociaban su posicionamiento particular con el del medio en cuestión. Consecuentemente, el alineamiento proyectado entre las periodistas y un medio cuyas editoriales en numerosas ocasiones habían reivindicado el accionar militar, criticado los juicios y condenado el accionar guerrillero, configuraba una imagen del libro, con determinadas visiones sobre los años setenta. Ser periodista de *La Nación* acercaba a algunos entrevistados y alejaba a otros.

C.A. Muchos de ellos cuando nosotros decíamos que íbamos a hacer este libro estaban muy contentos y muy entusiasmados porque cuando te preguntaban de dónde, y decía “yo laburo en *La Nación*”, sentían que yo iba a tener empatía con su causa. Una ilusión de que fuéramos las voceras de sus causas. Éste es un proyecto independiente, yo trabajo en *La Nación*, pero no sigo la línea editorial...

A.P. Nuestro punto de partida es que los juicios están bien que se hayan reabierto.

E. Ustedes siempre planteaban ese punto de partida.

C.A. Nosotras explicábamos quiénes éramos, de dónde veníamos... Qué posición teníamos. Y aceptaban o no aceptaban. Algunos no aceptaron.

E: ¿Sobre todo de hijos de militares o de todo?

A.P.: De todo (Carolina Arenes y Astrid Pikielny, comunicación personal, 2018)

El acceso a otros hijos mediante intermediarios que habilitaron contactos fue considerado por las autoras una pieza clave para “destrabar” las dificultades. Como se observa en un testimonio previo, Pikielny y Arenes habían tenido vínculos con Graciela Fernández Meijide por su oficio periodístico en notas y encuentros previos y constituye para ambas autoras –y para la misma Meijide– un personaje clave del armado del libro, tanto en su ideación, proyección, posibilidad de publicación y difusión, así como también en la circulación pública del producto. Fernández Meijide es la primera figura a la que las autoras agradecen (p. 337) y su testimonio valorativo ocupa un lugar destacado en la contratapa. La propia Meijide refuerza esta posición y se reconoce como intermediaria para este libro:

E: ¿Leíste el libro *Hijos de los 70*?

GFM: Sí. Claro, se empezó a hacer en mi casa. Carolina Arenes, que al principio empezó con otra chica, después terminó con Astrid, vino a preguntarme qué me parecía y si las podía ayudar. Yo le dije que me parecía bien y que las iba a ayudar. Tuvimos como quince entrevistas. Carolina me mandó dos capítulos y me pidió que yo los mirara... A ellas las hostigaban en su ámbito por haberse puesto a escribir sobre eso.

Lo políticamente correcto es muy jodido en el ámbito chico de esta aldea.
E: No sabía que había empezado en tu casa. Así que todo transcurre acá...
GFM: No, no, no, todo no. Parte de las cosas también pasaron por acá... Las conocía por ser periodistas. (Graciela Fernández Mejjide, comunicación personal, 2019)

Según sus propias representaciones y discursos, así como según una serie de agentes vinculados al mundo intelectual, cultural, académico, periodístico y político que intervienen en el campo de las memorias, Fernández Mejjide ocupa y toma una posición de referencia estratégica para la articulación de ideas, agentes y producciones en torno al pasado reciente, referenciados por la idea del “diálogo” (Saferstein y Goldentul, 2019). Junto a otros referentes como Claudia Hilb, Alejandro Katz, Norma Morandini, Héctor Schmucler y Santiago Kovadloff, —también reconocidos por las autoras del libro— formaron parte en tanto interlocutores del espacio de discusiones e intercambios que las autoras reconocen como posibilidad para la ideación, escritura y producción del libro: “no sólo hicieron aportes teóricos y vivenciales sino que también nos acercaron algunos testimonios hasta ahora desconocidos” (Arenes y Pikielny, 2016, p. 337). En el proceso de creación del libro, observamos cómo las interacciones con el círculo profesional y social que rodea a las autoras forma parte insoslayable del proceso de la construcción colectiva del producto editorial (Childress, 2017) desde la idea surgida en 2010 hasta su publicación en 2016, como parte de un circuito colaborativo, con avances y retrocesos, que no suele ser visibilizado.

Campo de producción editorial: contratación, edición y publicación

El campo editorial es un espacio de relaciones entre agentes tales como editores, editoriales, escritores, agentes de prensa, marketing, periodistas, críticos, libreros y otros intermediarios de espacios como la academia, el campo intelectual y la política (Bourdieu, 2009). Las grandes editoriales de Argentina como Sudamericana, propiedad del grupo Penguin Random House, se posicionan como jugadores dominantes, tanto por su poderío económico como simbólico, por su propiedad de diseñar catálogos con los autores más consagrados y a la vez redituables. El director editorial es el agente vertebral en las etapas de producción (selección del tema y del autor, relación con los autores), circulación (difusión y presentación social del libro) y desempeño comercial. En un espacio atravesado por la lógica del capital financiero y las consecuentes exigencias de rentabilidad, el director editorial y su plantel tienen decisión en las cuestiones materiales, comerciales y en el plano simbólico. El proceso de creación y escritura de *Hijos de los 70* puede pensarse en línea con su derrotero editorial.

Hijos de los 70 fue contratado por Sudamericana en 2010, durante la gestión de Pablo Avelluto como director editorial (2005-2012). Este editor es reconocido por sus pares por su incidencia en las transformaciones en los modos de editar y de contratar libros políticos exitosos. En su trayectoria al frente de Sudamericana, los libros de política y especialmente los libros sobre los años setenta ocuparon un

lugar destacado.³ Desde una óptica opuesta a la visión extendida por parte de los organismos de derechos humanos y a la política en esa materia por parte del Estado durante los gobiernos kirchneristas, los libros sobre los años setenta publicados a partir de la segunda mitad de la década del 2000, y especialmente durante la gestión editorial de Avelluto, se convirtieron en un éxito editorial, protagonizado por Sudamericana y luego también por otras grandes editoriales como Planeta.

El papel de Avelluto como editor que encarna la articulación entre una visión comercial del negocio editorial acorde a la época, junto a una intervención cultural, intelectual y política de acuerdo a sus propios posicionamientos, resulta un elemento insoslayable a la hora de entender la contratación de *Hijos de los 70*. El libro estaba alineado con los intereses y la impronta del director. De hecho, en las entrevistas las autoras mencionan que Avelluto tenía en mente un proyecto similar que iba a encarar, ya no como editor sino como autor, pero que finalmente no pudo concretar:

C.A: Yo estaba en un viaje y recibo un mail de la editora diciéndome “Bueno, sí, pero habría que apurarse porque este es un proyecto que mi jefe ya tenía hace mucho tiempo en la cabeza”.

C.A. En ese momento en la charla con Avelluto sale esta idea (...) Él tenía mucho interés finalmente en el tipo de libro que se terminó haciendo que era una cosa de múltiples voces. (Carolina Arenes y Astrid Pikielny, comunicación personal, 2018)

Contra el imaginario que ubica a la figura autoral como creador increado que produce ideas que le llegan al lector bajo la forma de libro, el entramado editorial constituye una mediación indispensable para la creación, producción y circulación de este artefacto cultural. Un editor propone temáticas y contrata escritores que pueden materializarse en libros y autores que se erigen como fundadores de discursos. El campo editorial promueve espacios y genera las condiciones para la expresión de ideas mediante un rol activo de impulsor de temas que considera vacantes o con potencial para la empresa editorial (Bourdieu 2009; Childress, 2017).

Como hemos visto en el apartado anterior, luego de la contratación del proyecto el proceso de creación y escritura atravesó distintos momentos con el involucramiento de nuevos editores y agentes. En el plano editorial, el libro fue contratado en 2010 por un director editorial impulsor de la temática sobre los años setenta y de autores con un perfil en general crítico de la gestión, aun cuando una editorial de la magnitud y perfil de Sudamericana tenga un catálogo políticamente plural y amplio. Sin embargo, el libro fue realizado, entregado y publicado seis años después de su contratación, bajo un contexto político y editorial distinto. En este plano, Avelluto ya no estaba en la editorial. Había sido reemplazado en 2012 por Juan Ignacio Boido, un editor con un perfil menos político que su predecesor. Asimismo, la editora asignada originalmente para ese proyecto había dejado de

.....

³ En trabajos previos hemos abordado la trayectoria y rol de Avelluto (Saferstein y Goldentul, 2019; Goldentul y Saferstein, 2020; Saferstein, 2021).

trabajar con ese libro, tomado por otro editor. En este período de varios años, las autoras tuvieron su proceso de escritura sin el seguimiento y la presión activa por parte de la editorial.

Cuando la editorial recibe el manuscrito comienza el proceso de producción que, además de la tarea propiamente editorial y de trabajo con el texto, involucra a agentes encargados de la producción material, del diseño y, posteriormente, de la comunicación y difusión. Un director de Planeta afirma que “el editor cuando contrata un libro ya está planeado su proyecto, sabe cómo va a mercadear ese contenido... y si esa ‘campanita’ no te suena, mejor pensarlo diez veces. Es obligación saberlo” (Director de Planeta, comunicación personal, 2013). En ese proceso entran en juego los paratextos. Como elementos que rodean al texto, la tapa, la contratapa y las solapas son los primeros contactos físicos del lector con el libro. Aunque los lectores realicen sus propias interpretaciones, los paratextos funcionan como instancias de legitimación o indicadores para la lectura. Gracias a los paratextos, es posible anticipar de qué se trata el libro, saber qué va a destacar según el texto de la contratapa o conocer recomendaciones sobre el libro desde la misma portada. El proceso de diseño de la portada de *Hijos de los 70* fue de lo más abstracto hacia una portada tipográfica, con testimonios textuales que aparecen como invitación a la lectura:

Me acuerdo que hice muchos bocetos. Al principio se trabajó como con mucha libertad, podíamos hacer algo muy sintético, querían ellos, pero conceptual. Como si fuera un afiche político. Pero después, viendo la tapa que salió, que me gusta, terminó sucediendo que tuvimos que poner una tapa tipográfica con los extractos. Pasa mucho eso, he hecho tapas más o menos jugadas, más llamativas y termina saliendo una tapa tipográfica. A mí ésta me gustó mucho porque es algo que acá no se hace tanto de poner mucho texto en tapa. Siempre quieren que vaya una cosa muy, muy grande. Pero para mí está bueno que haya entradas, que haya diferentes formas de entrarle al libro. (Diseñador gráfico, comunicación personal, 2021)

Los bocetos conceptuales que el diseñador le presentó a la editorial aludían a la figura de la infancia atravesada por la violencia: el coche de bebé del que emerge una mano que sostiene una bomba casera Molotov (Imagen 1), la imagen de una bomba cuya mecha coincide con el cordón umbilical de un niño que está por nacer (Imagen 2), la silueta de un bebé mirando hacia un móvil que contiene armas y explosivos en lugar de juguetes (Imagen 3):

Primero eran todas como cochecitos, mamaderitas viste, todas cosas así [...] A mí esas tapas me gustan porque me parece que dan que hablar, por más que parezcan polémicas o grotescas ¿entendés? Después empezaron a aparecer algunas como muy tipográficas. Se ve que la orden fue “No, bueno, simplifiquemos, que sea un gran cartel que diga “Hijos de los 70” y terminó siendo esta (Diseñador gráfico, comunicación personal, 2021).



Fuente: diseñador gráfico entrevistado

Imágenes 1, 2, 3 y 4. Bocetos conceptuales para la tapa del libro Hijos de los 70

La portada que finalmente eligió la editorial (Imagen 4) fue la que emanaba una tónica más neutral e informativa, en tanto la contraportada y las solapas presentan distintos fragmentos textuales de protagonistas de los capítulos del libro y de figuras reconocidas, que forman parte del espacio de diálogo que el libro pretende tener de interlocutores. Emerge la construcción de, por un lado, una idea de pluralidad de catálogo por parte de la editorial comercial y, por otro lado, la posibilidad de la materialización de un diálogo no partidario que las autoras del libro explicitan como propósito. La búsqueda de un discurso figurativo a simple vista, no deja lugar para una interpretación abstracta o valorativa, como podría haber sucedido con los bocetos previos. En la portada final aparecen fragmentos testimoniales de cinco “hijos de los 70”, de distintos “tipos” de padres: Analía Kalinec, Ricardo Saint-Jean, por el lado de los hijos de militares, y Mario Javier Firmenich

y Mariano Tripiana, como hijos de miembros de las organizaciones armadas y Máximo Dupont, hijo de un empresario asesinado. De esta manera, la amplitud de voces habilitaría a que el libro se despoje de una mirada parcial: no es la opinión o el relato de las autoras lo que se pone en juego, sino la de los protagonistas y testigos de una época. Por su parte, en la contratapa y en las solapas aparecen testimonios y comentarios sobre el libro realizados por periodistas, intelectuales, políticos y personalidades de la cultura que han discutido la década del setenta desde distintas plataformas y posicionamientos. Todos ellos aparecen nombrados en los agradecimientos como parte de quienes hicieron posible el libro como intermediarios, ya sea entre las autoras y los “hijos”, entre las autoras y la editorial, y como lectores del prólogo, secciones y versiones del libro, entre otras tareas. En la contratapa aparecen dos extensos testimonios del periodista Jorge Fernández Díaz y de Graciela Fernández Meijide, a quien las autoras reconocen como clave para que el libro haya sido posible. Su testimonio valora el libro en tanto no se restringe a las opiniones de los “hijos de las víctimas” sino que, a contrapelo de las “certezas instaladas en los históricos organismos de derechos humanos”, también recoge la voz de los hijos de “padres procesados por crímenes de lesa humanidad”, todos ellos lidiando con un pasado que “se niega a diluirse en las sombras”. Por su parte, Fernández Díaz caracteriza a las autoras como dotadas de un “periodismo humanista y cuestionador”, que les permite unir y construir un “rompecabezas” entre distintos hijos de “involucrados en la violencia de los años 70” que aclara puntos oscuros de la “tragedia”.

Las solapas, por su parte, presentan, en la primera, una foto y pequeña biografía de las autoras, que coinciden en destacar su paso por el diario *La Nación*. También aparecen dos testimonios de otros mediadores-recomendadores-banqueros simbólicos pertenecientes al mundo de la política, el periodismo y el campo intelectual. La idea de mosaico y rompecabezas, de diálogo entre voces contrapuestas, la idea de imparcialidad de las autoras y la ponderación de un proyecto difícil e incómodo son las discursividades que comprenden estos paratextos. Lo cual termina por dotar a *Hijos de los 70* de una imagen de coherencia y credibilidad, en línea con un discurso dialógico que incluye a todas las voces sobre la memoria. Estos aspectos serán relevantes para entender la circulación y recepción del libro en distintas esferas, como veremos en el apartado siguiente.

El campo de recepción: el contexto y las lecturas divergentes

En marzo de 2016 *Hijos de los 70* comenzó a venderse en las librerías del país. La presentación tuvo lugar en la sede de la Universidad de Bologna de la UBA, con dos oradoras que habían participado también del proceso de creación y producción: Claudia Hilb y Graciela Fernández Meijide. Durante ese año y parte del siguiente, las autoras visitaron distintos programas de radio y televisión para promocionar el libro, además de conceder entrevistas a *La Nación*, *Clarín* e *Infobae*, entre otros medios. Por su temática, *Hijos de los 70* se proyectaba como posible éxito editorial. Sin embargo, aunque la primera tirada de 3000 ejemplares se vendió por completo, lo cual fue considerado como una “buena performance” para la editorial, el libro no volvió a imprimirse.

En su circulación, el libro llegó a las manos de funcionarios públicos, intelectuales y académicos con posiciones privilegiadas en el campo de la política y la cultura. Personalidades con posicionamientos diversos y críticos de las políticas de DDHH del kirchnerismo elogiaron el producto por su contribución a una memoria más “abierta” y “plural” que traía al debate “voces silenciadas” (Carnovale, 2017; Hilb, 2018). Por otra parte, desde el campo político, funcionarios de la gestión de Cambiemos (2015-2019) develaron un especial interés en los sentidos que evocaba el “encuentro” textual entre hijos y, como veremos más adelante, proyectaron líneas de financiamiento y trabajo con las autoras y sus protagonistas.⁴

En algunos círculos progresistas el lanzamiento del libro en una coyuntura de clivaje signado por el fin del ciclo de gobiernos kirchneristas y el ascenso de Cambiemos coadyuvó a que la obra fuera leída “bajo sospecha” y a tono con los discursos, programas y lineamientos del nuevo gobierno en la materia.⁵ Si se observa el circuito de promoción del libro prácticamente no se registran presentaciones y entrevistas concedidas a medios de comunicación de tendencia progresista, de izquierda o cercanos a la gestión anterior, como tampoco espacios y referentes del movimiento de DDHH que hayan tenido algún tipo de interés o participación.

En lo que respecta a las hijas e hijos entrevistados para el libro, la mayoría se mostró conforme con el capítulo que los tuvo como protagonistas, destacando la “fidelidad” de la escritura en torno a lo conversado y el respeto de las autoras sobre los términos pautados entre las partes. La referencia al cuidado fue invocada por entrevistados con perfiles e historias muy distintas entre sí:

El libro está recontra bien relatado. Está bueno (...) La relación con Carolina [Arenes] fue áspera al principio. Sigue siendo áspera, pero con el tiempo fuimos entendiendo los códigos de cada uno. Nos fuimos relacionando, entonces los dos sabemos cómo jugar con esas asperezas (Anibal Guevara, comunicación personal, 2016)

En el libro mi testimonio está bien tratado. Refleja bastante lo conversado. No encontré nada que no había dicho (Félix Bruzzzone, comunicación personal, 2019)

El libro tiene la particularidad de que a mí me entrevistan con seis años de diferencia, yo en esos 6 años hago un recorrido y eso también queda bien expresado en el libro.

Para mí está bien lo que ponen en ese momento de lo que es mi historia (Analía Kallinec, comunicación personal, 2019)

.....

4 En línea con la identidad “nuevista” (Vommaro, 2017) que PRO-Cambiemos asumió en su construcción partidaria, la figura de los “herederos” de los setenta pareció evocar otras posibilidades de intervención en la materia, pues se les asignaban a los hijos atributos positivos como agentes que podrían encauzar un diálogo que los “protagonistas” no habían logrado. En el marco de la entrevista realizada a Iván Petrella, secretario de Integración Federal y Cooperación Internacional del Ministerio de Cultura de la Nación entre 2015 y 2018, este invocó al libro como ejemplo de “diálogo”, asegurando que los procesos de diálogo “a veces pueden tener lugar cuando la generación que participó pasa a un segundo plano, porque las nuevas generaciones pueden tener mayor empatía” (Iván Petrella, comunicación personal, 2019). Desde esa cosmovisión, Petrella invitó a las autoras a coordinar un panel en el Seminario IDEAS en septiembre de 2017, mientras que Claudio Avruj, secretario de DDHH de la Nación entre 2015 y 2019, les propuso organizar una presentación en el Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti. En ambos casos las periodistas declinaron las invitaciones.

5 Algunas referencias en la bibliografía académica entendieron la obra como reveladora de un clima de época. En ellas se hizo una evaluación crítica de *Hijos de los 70* y de las autoras, argumentando que el libro posee un “ánimo conciliatorio” entre las partes (Zylberman, 2020), y que en la conjugación de historias de hijos de militares y de hijos de desaparecidos se “mezcla todo” (Scocco, 2017, p. 93).

Otra cuestión tiene que ver con cómo los protagonistas inscribieron el libro en la cartografía de disputas por el pasado reciente. Si bien el grueso manifestó sentirse a gusto con el capítulo que lleva sus nombres, fue en la instancia de circulación y recepción donde terminaron de consumir una visión más política y general de la obra.

El caso más elocuente es el de Analía Kalinec. Si en un principio entabló una relación afectuosa con las autoras y reconoció haber encontrado en las entrevistas un espacio de catarsis para asumirse como “hija de genocida”, luego su postura sobre el libro mutó. Una vez fundado el colectivo Historias Desobedientes del cual ella es fundadora,⁶ las referencias públicas al libro fueron cada vez más esporádicas y soslayadas ante la mayor importancia otorgada a los organismos de DDHH y sus luchas. Esto, como vemos en el fragmento que sigue, generó el enojo de Arenes y Pikielny:

C.A: Yo creo que en el caso de Analía ella con Historias Desobedientes después de un trabajo solitario, y de su orfandad, construyó su familia, armó su familia.

A.P: Su familia se dinamitó.

C.A: Entonces eligió este colectivo. Todo lo que está adentro es una cosa y lo que queda afuera... empezó como a delimitar.

A.P: En algún momento le dio una entrevista a María O'Donnell, cuando fue el “2x1”⁷, que para nosotras fue como esto que decíamos, esto es un “campo minado”

C.A: No nombran el libro. Ninguna de las dos. Fue un libro incómodo. María como periodista nos conoce. No nombra el libro. En un momento le dice “tu testimonio salió en un libro ¿no?” Y las dos dicen “sí, bueno...”. Y Analía dice “sí, yo mucho no sabía ni quiénes eran”. ¡Y la entrevistamos tres veces!. En la casa, no en un café. Conocemos a los hijos (...) Igual Analía nunca se sumó a insultos [hacia nosotras] ni nada por el estilo. O sea, tomó distancia. Y entiendo que, bueno, que en algún momento lo necesitó. Es lógico (Carolina Arenes y Astrid Pikielny, comunicación personal, 2018).

Por un lado, cabe destacar las retribuciones simbólicas que las autoras esperaban obtener por parte de Kalinec, en una suerte de “toma y daca” que imprime las relaciones sociales en general. Por el otro, la cita muestra cómo los sentidos y significados atribuidos a la obra terminaron de definirse en la instancia de circulación, teniendo en cuenta los aspectos que se conjugaron en el campo de producción editorial. La ubicación de *Hijos de los 70* en las disputas por el pasado reciente no se deriva solamente de la obra en sí; también se define a partir de las representacio-

.....

6 Historias Desobedientes es un colectivo que surgió en Argentina, en mayo de 2017, por iniciativa de hijas, hijos y familiares de personas condenadas por crímenes de lesa humanidad. La marca distintiva de la agrupación reside en la postura condenatoria de sus integrantes hacia los crímenes cometidos por sus familiares; así como en la reivindicación que hacen de las demandas de memoria, verdad y justicia de los organismos de derechos humanos.

7 El 3 de mayo de 2017 un fallo de la Corte Suprema de Justicia declaró aplicable el cómputo del 2x1 para el represor Luis Muiña, un agente civil que participó de secuestros, torturas y desapariciones de trabajadores del hospital Posadas. Ante la posibilidad fehaciente de que este fallo sentara precedente para otros casos de lesa humanidad, un amplio arco de sectores sociales y políticos liderado por los principales organismos de DDHH se manifestó en contra mediante una movilización masiva.

nes que construyen los lectores (protagonistas, allegados, periodistas, políticos y público en general) sobre la posición que le corresponde al libro en dicha trama, en función de cómo se presenta y difunde, de las redes de contactos, recursos e instituciones que orbitan alrededor de las autoras y la editorial. Si la obra se consuma en la circulación, fue a partir de escuchar a las autoras en un programa de radio que Ricardo Saint Jean —hijo del emblemático gobernador de la provincia de Buenos Aires entre 1976 y 1979, Ibérico Saint Jean— tomó la decisión de no leer el libro para el cual había sido entrevistado.

Pikielny afirmó en la radio que había que tener mucho estómago para soportar que yo les dijera que mi padre se jugó una patriada cuando aceptó ser gobernador de la provincia de Buenos Aires a pedido del General Videla (Ricardo Saint Jean, comunicación personal, 2019).

Las opiniones encontradas en torno al libro, tanto por parte de hijos de desaparecidos como de hijos de militares, refuerzan la idea de que la recepción de *Hijos de los 70* por parte de sus protagonistas no dependió solamente de la obra en sí, sino que se hilvanó en una dinámica compleja en la que intervinieron las propias lecturas, las opiniones de terceros, el circuito de promoción y los fenómenos que este desencadenó.

En ese sentido, un aspecto dilemático del libro fueron los encuentros que comenzaron a sucederse entre los hijos entrevistados, organizados luego de la publicación y en virtud de búsquedas personales entrecruzadas. Luciana Ogando, traductora de francés, aficionada por la literatura e hija de un ex montonero ajusticiado por su organización, ofreció una de las últimas historias que se incorporó al libro gracias a la intermediación de Claudia Hilb, quien ofició de nexo entre Luciana y las autoras. Con posterioridad a la publicación, Luciana le pidió a Carolina Arenes si podía ponerla en contacto con Félix Bruzzone, pues tenía un interés personal en conocerlo. Así comenzó a juntarse con el escritor y con Aníbal Guevara, vocero de Puentes para la Legalidad,⁸ quien desde hacía tiempo deseaba contactarla. Con el transcurrir de los meses, se sumaron Ram Krishan Singh (hijo de un desaparecido), Mariana Leis (hija de Héctor Leis), así como algunos integrantes de Puentes para la Legalidad invitados por Aníbal Guevara.

A medida que las reuniones prosiguieron estas comenzaron a tomar otra envergadura. Ya no solo estuvieron presentes los “hijos” sino que en ciertas ocasiones se sumaron Pikielny y Arenes y también Hilb. Luciana Ogando aclaró que no tenía problema en reunirse con más hijos de militares, pero en aquel entonces comunicó sus reparos sobre la visibilidad pública que podría llegar a tener la iniciativa: “empecé a preguntarme qué simbolizaremos para los demás al encontrarnos, ¿de qué seremos símbolo? Y eso me empezó a preocupar... no me interesaba ser símbolo

.....
8 Puentes para la Legalidad es una agrupación de hijos y nietos de personas juzgadas por crímenes de lesa humanidad que denuncia presuntas irregularidades en los procesos judiciales. Surgió en 2008 como Hijos y Nietos de Presos Políticos hasta que en 2015 se transformó en la Asociación Civil Puentes para la Legalidad. La defensa que hacen de sus familiares marca un contraste con el colectivo Historias Desobedientes.

de nada ni que se sepa” (Luciana Ogando, comunicación personal, 2019). Félix Bruzzone también compartía el resquemor en torno a las implicaciones simbólicas de hacer algo público y visible. Si bien fue uno de los primeros en participar de las reuniones, el hecho de que más tarde se incorporaran las autoras y Hilb terminó aportándole otro tenor a la iniciativa, con la que no se sentía a gusto (Félix Bruzzone, 2019).

Hacia mediados de 2016 comenzó a ganar fuerza la idea de hacer un documental a partir del libro. El proyecto iba a ser dirigido por el guionista Juan Pablo Domenech, y subsidiado por el Sistema Federal de Medios y Contenidos Públicos, conducido por Jorge Sigal. Arenes y Pikielny aceptaron participar, junto a hijos que dieron su testimonio para *Hijos de los 70* o que se incorporaron luego de leerlo. No obstante ello, luego de unos meses el proyecto quedó inconcluso. Algunos protagonistas del libro se negaron a participar y plantearon críticas al proyecto,⁹ mientras que las autoras, por su parte, decidieron dar de baja su participación del documental por temor a ser asociadas al gobierno de Cambiemos. Esto desencadenó las deserciones de otros partícipes que entendían a las autoras como una suerte de “garantía” del proyecto. Para Jorge Sigal, la no realización del documental fue uno de los principales puntos inconclusos de su gestión.¹⁰

Pese al carácter fallido del documental, los encuentros se prolongaron hasta el 27 de mayo de 2017, cuando tuvo lugar la última reunión a la que fueron invitadas Hilb y las autoras. Estas últimas le propusieron a la revista *Anfibia* escribir una crónica a partir de lo que surgiera en el encuentro pautado. Sin embargo, antes de que tuviese lugar, se produjo el fallo del “2x1”, hecho que cambió radicalmente el curso de los encuentros. En ese marco, comenzaron a salir a la luz un conjunto de declaraciones públicas de hijas que condenaban los crímenes que cometieron sus familiares y que se manifestaron en contra del fallo. Varias de ellas entraron rápidamente en contacto entre sí y conformaron el colectivo “Historias Desobedientes: familiares de genocidas por la memoria, la verdad y la justicia”. Como ya estaba pautada su participación en la reunión del 27 de mayo, Analía asistió con algunas de sus nuevas compañeras.

Cuando se publicó la crónica en *Anfibia*, organismos de DDHH y sectores alineados a las demandas de memoria, verdad y justicia vislumbraron en la iniciativa una “banalización” del terrorismo de Estado y una reactualización de los discursos reconciliatorios, en sintonía con una agenda de gobierno que, en la visión de estos sectores, apuntaba en esa dirección (Comunicado de H.I.J.O.S, “No nos reconcilia-

.....
9+ Bruzzone entendió que “se iba a documentar algo, un grupo o una idea, que en verdad no existían”. Y Ogando desconfiaba de la impronta que el guionista le iba a dar al documental. Recuerda que, antes de definir su negativa a participar, Mariana Leis le insistió bastante para que se sumara, ya que su testimonio como hija de un montonero “ajusticiado” por su propia organización le aportaba un *plus* al documental.

10 Según expresó en la entrevista que Sigal le concedió a los autores de este artículo en julio de 2019: “Me hubiera encantado hacerlo. Me parecía que son cosas de esas que quedan, dejan marcas, el Estado tiene que meterse en eso. Pero bueno, tampoco era la idea de generar discordias...la idea era contribuir al diálogo [...] Hubiera sido un aporte [...] Todos quedamos con una cierta sensación de frustración” (Jorge Sigal, comunicación personal, 2019).

mos”, 2017). En *Escritos Desobedientes*, el libro que editó Historias Desobedientes en 2018 por Marea Editorial, se afirmó que ese día participaron de un espacio que “tenía una carga innegable de operación política con una clara tendencia a la tan mentada ‘reconciliación’”. También se concluyó que el encuentro “no fue otra cosa que una estrategia para preparar el terreno al ‘2x1’ y otros atropellos jurídicos y políticos” (2018, p.87). Estas valoraciones revelan el punto de inflexión que introdujo el fallo de la Corte Suprema, que instó a los participantes a resignificar y politizar el libro y los encuentros desde distintos ángulos y cosmovisiones ideológicas, aun cuando el libro se haya contratado y venido escribiendo desde hacía varios años antes, durante otra gestión con otra visión y política respecto del pasado reciente. Esta observación puede hacerse extensiva a las propias las autoras: “[d]e pronto nuestra crítica a contrapelo tenía una función durante el kirchnerismo ¿y ahora qué?, ¿vamos a quedar pegados con el “2x1”? (Carolina Arenes y Astrid Pikielny, comunicación personal, marzo de 2019).

Si durante la fase de cocina del libro, el contexto político, signado por el auge del kirchnerismo, fue percibido por las autoras como un factor que dificultó ciertos aspectos ligados a la creación (por ejemplo, el acceso a testimonios), el período que inauguró la llegada de Cambiemos también fue evaluado críticamente en lo que atañe a la circulación y recepción. En adelante, las autoras rechazaron las propuestas que funcionarios del gobierno les hicieron para presentar el libro o para participar en eventos sobre el “diálogo”. Estos gestos ponen de relieve la intención de las autoras de preservar al libro de su contexto de publicación, refrendando el carácter apartidario y distanciado que buscaron proyectarse desde el momento de la escritura.

Conclusiones

Este artículo repuso los aspectos materiales e ideológicos más relevantes de la edición de un libro para la discusión sobre el pasado reciente, así como las distintas cadenas de actores que se entrelazaron en su devenir. Los libros sobre los setenta publicados desde la primera década del 2000 alcanzaron un nivel inusitado de ventas. En el marco de un ciclo de polarización política y social que se dirimió, entre otras esferas, en el plano de las memorias sobre el pasado reciente, estos libros dinamizaron discusiones y generaron controversias en el ámbito público. *Hijos de los 70* se inscribió en este fenómeno, y como tal, nos ofreció una hoja de ruta para abordar un fenómeno más general. Junto con analizar la posición autoral de Carolina Arenes y Astrid Pikielny y sus representaciones sobre el proceso creativo, se amplió la mirada hacia agentes que fueron claves para el recorrido del libro: desde los editores y diseñadores hasta los diferentes intermediarios del campo político, intelectual, periodístico y académico.

Indagar la “cocina” de *Hijos de los 70* puso de relieve los distintos criterios y lógicas que intervinieron en las etapas de producción, circulación y recepción; etapas que, a su vez, estuvieron atravesadas y condicionadas por el contexto político. Durante la fase creativa, coincidente con el auge de las políticas de DDHH del kirchnerismo, la dificultad manifestada por las autoras para dar con testimonios de hijos de militares juzgados obligó a una redefinición del proyecto original, al incor-

porar los testimonios de hijos de otros protagonistas. Esta nueva idea anclada en la pluralidad de voces sintonizó con la impronta que Sudamericana busca imantar de su política de publicaciones, ofreciendo catálogos “amplios” que incluyen a “todas las voces”. Luego, en la etapa del diseño, la decisión de “neutralizar” la portada del libro se condijo con los modos en que las editoriales más grandes suelen legitimar la producción sobre el período dictatorial en Argentina, presentándola bajo la modalidad de lo fáctico, lo objetivo y lo no partidizante. A partir una temática y una propuesta lanzadas como novedosas, el libro encontró interlocutores académicos, intelectuales y políticos (en su mayoría críticos de las políticas de DDHH del kirchnerismo), que aportaron ideas, propiciaron intercambios y, en algunos casos, oficiaron de nexo entre las autoras y algunos protagonistas de la compilación. Finalmente, su publicación en marzo de 2016 propició que académicos, organismos y referentes de DDHH asocien el libro con la gestión de Cambiemos, sembrando sospechas en torno a sus intenciones. En espacios asociados al progresismo la propuesta de “diálogo” parece incluso haber desalentado desde un principio su compra y lectura. Estas percepciones incidieron en las valoraciones que los hijos hilvanaron sobre la compilación que protagonizaron, mostrando la interrelación dinámica que existe entre las esferas de la producción, la edición y la circulación.

Si repasamos el proceso editorial de *Hijos de los 70*, es sugerente notar que el libro reúne una serie de condiciones que, en general, podrían anticipar una buena repercusión: se centra en una temática atrapante –y en buena medida inédita–, es escrito por una dupla autoral con acceso a medios de comunicación y a distintas redes de intermediarios, y por último, se publica bajo el sello editorial más importante del país, lo que garantiza su visibilidad y distribución en todas las librerías. Con estos elementos en consideración, cabe preguntarse por qué *Hijos de los 70* no se transformó en “best seller”, aun cuando agotó su tirada inicial. Si bien ensayar una respuesta posible es algo que excede el propósito de este artículo, la pregunta fue ganando entidad mientras recorriamos las diferentes tramas del libro. ¿Habría sido distinta su circulación y recepción si el contexto de publicación era otro? ¿Los libros que apuntan a materializar visiones no polarizadas de los setenta -o que se presentan como tales- carecen de un público lector que los consuma? Los sucesos editoriales que sí protagonizaron libros sobre los setenta explícitamente posicionados en alguno de los polos excluyentes, sugieren que, al igual que los libros que apoyan o discuten decididamente una gestión política, la polarización es más rentable desde el punto de vista editorial. Los tan exitosos “libros de la grieta” que emergieron durante el kirchnerismo en adelante así lo demuestran.

Aunque el libro no se transformó en *best seller*, en su recorrido generó efectos similares: desencadenó controversias en el espacio público (aunque no las esperadas por las autoras), funcionó como un objeto sobre el cual actores con posiciones y miradas sobre los setenta no coincidentes entre sí proyectaron sus expectativas, y dio lugar a distintos emprendimientos –desde un documental que iba a ser transmitido por la televisión pública hasta la concreción de diálogos presenciales entre los hijos que participaron de la compilación–. Como se mostró en las páginas precedentes, algunas de estas apropiaciones sellaron el devenir posterior de la publicación del libro. Las autoras buscaron ofrecer testimonios y dimensiones

invisibilizadas en la constelación de memorias promovidas por el Estado, aunque reconociendo y valorando al mismo tiempo la importancia de las políticas implementadas en materia de DDHH desde 2003 en adelante. Pero, una vez lanzada al mercado, y en función de su circuito de promoción, la obra fue progresivamente subsumida en la categoría de libro “opositor” que actualizaba la “teoría de los dos demonios”. Para contrarrestar los efectos de esa etiqueta, las autoras optaron por una posición –y decisión– que tensiona con la lógica comercial, al declinar su participación en algunas iniciativas y eventos de promoción del libro.

En suma, las adhesiones y rechazos que suscitó *Hijos de los 70* revelan un estado de las disputas memoriales en un período específico marcado por el declive del kirchnerismo y la llegada de Cambiemos al poder. Y alumbran al libro, no solo como “vehículo” o “soporte” de la memoria sino, ante todo, como forma de intervención cultural y política con capacidad de dinamizar los conflictos derivados del pasado reciente.

Bibliografía

- Andriotti Romanin, E. y Barragán, I. (2017). Parábolas del pasado. Nuevos escenarios políticos y luchas por la memoria social en Argentina, Sudamérica, N°7.
- Arenes, C. y Pikielny, A. (2016). *Hijos de los 70: Historia de la generación que heredó la tragedia argentina*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Bartalini, C. y Colectivo Historias Desobedientes (Eds.). (2018). *Escritos desobedientes: Historias de hijas, hijos y familiares de genocidas por la memoria, la verdad y la justicia*. Buenos Aires: Marea Editorial.
- Becker, H. (2008). *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*. Buenos Aires: Univ. Nacional de Quilmes.
- Bourdieu, P. (2009). Una revolución conservadora en la edición. En *Intelectuales, política y poder* (pp. 223-270). Buenos Aires: Eudeba.
- Bourdieu, P. (2011). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- Campos, E. (2011). Una crítica a la ideología de la “memoria completa”, a propósito de Juan Bautista Yofre y la narrativa histórica en “Volver a matar”. *Conflicto Social*, 4(6), 243-249.
- Canavese, M. (2015). *Los usos de Foucault en la Argentina: Recepción y circulación desde los años cincuenta hasta nuestros días*. Siglo Veintiuno Editores.
- Carnovale, V. (2017). A propósito de Carolina Arenes y Astrid Pikielny, Hijos de los 70. Historias de la generación que heredó la tragedia argentina. *Políticas de la Memoria*, 17, 422-424.
- Childress, C. (2017). *Under the cover: The creation, production, and reception of a novel*. New York: Princeton University Press.
- Crenzel, E. (2008). *La historia política del Nunca más: La memoria de las desapariciones en la Argentina*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Goldentul, A. (2020). “Doblegar la bronca y aprender”. Activismo de la agrupación Hijos y Nietos de Presos Políticos en un entramado político-cultural de los derechos humanos en disputa (2008–2017)”, Tesis de Doctorado. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina.

- Grafton, A. (2007). La historia de las ideas. Preceptos y prácticas, 1950-2000. *Prismas*, 11, 123-148.
- Hilb, C. (2018). ¿Por qué no pasan los 70? No hay verdades sencillas para pasados complejos. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Neiburg, F. G., y Plotkin, M. B. (Eds.). (2004). *Intelectuales y expertos: La constitución del conocimiento social en la Argentina* (1ª ed). Paidós.
- Saferstein, E. (2021), ¿Cómo se fabrica un *best seller político*? *La trastienda de los éxitos editoriales y su capacidad de intervenir en la esfera pública*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Scocco, M. (2017). Historias desobedientes. ¿Un nuevo ciclo de memoria?, *Sudamérica*, 7, 78-105.
- Tarcus, H. (2013). *Marx en Argentina*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Vommaro, G. (2017). *La larga marcha de Cambiemos: La construcción silenciosa de un proyecto de poder*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Zylberman, L. (2020). Against family loyalty: documentary films on descendants of perpetrators from the last Argentinean dictatorship, *Continuum. Journal of Media & Cultural Studies*, 34 (2), 241-254.

¿Qué pasados nos cuenta el VoD? Tiempos, espacios y agentes presentes en el catálogo de Netflix (visto desde México)

ADRIEN CHARLOIS ALLENDE*

Resumen

La consolidación de un medio implica un reordenamiento en las formas de producir sentido. Uno de ellos, de importancia en la conformación de identidades colectivas, es la forma como nos narran nuestro pasado común. En los sistemas de VoD, esto implica pasados que trascienden lo local para posicionarse como memorias transnacionales. En este texto, se propone pensar a Netflix como un agente relevante de memoria cultural. Retomando algunos principios sobre las mediaciones de la memoria, se propone el análisis de una parte del catálogo de producciones, para analizar la relación entre las estrategias de posicionamiento y las formas de construir pasados, visto desde México. Tomando como variables los tiempos, espacios y agentes representados, el análisis permite reflexionar sobre la idea de proximidad cultural, como elemento a tomar en cuenta en la constitución de estos medios de memoria.

Palabras clave

Netflix, memoria, ficción, pasado

Fecha de recepción: 14 septiembre 2021

Fecha de aceptación: 05 mayo 2022

What pasts does VoD narrate? Times, spaces and agents present in the Netflix catalog (as seen from Mexico).

Abstract:

The consolidation of a medium implies a reordering of the ways of producing meaning. One of them, of importance in the conformation of collective identities, is the way in which our common past is narrated. In VoD systems, this implies pasts that transcend the local to position themselves as transnational memories. In this text, we propose to think of Netflix as a relevant agent of cultural memory. Returning to some principles on the mediations of memory, we propose the analysis of part of the catalog of productions, to analyze the relationship between positioning strategies and ways of constructing pasts, as seen from Mexico. Taking as variables the times, spaces and agents represented, the analysis allows us to reflect on the idea of cultural proximity as an element to be taken into account in the constitution of these memory media.

Keywords: Netflix, memory, fiction, past

* Profesor investigador, Departamento de Estudios de la Comunicación Social, Universidad de Guadalajara, México. Correo electrónico: adriencharlois@gmail.com

Acostumbrados a las pesquisas sobre la televisión, muchos hemos traspasado la misma lógica de análisis a las plataformas digitales sin una reflexión de fondo. Aunque conservan muchas de las características de la televisión (especialmente la de paga), sobre todo en términos de contenido, pensar al medio como una industria propiamente televisiva se vuelve problemático. La aparición de Netflix ha resquebrajado la lógica del *broadcast* tradicional en tres ejes: el privilegio de la idea de nicho a la hora de consumir (con antecedente en la televisión de paga), la especialización de la producción a partir de la datificación de esos consumos y el rompimiento con las agendas tradicionales de programación y consumo. A diferencia de la televisión, los sistemas de *Video on Demand*, como Netflix, operan como productores y contenidos de manera asincrónica a través de internet, y por medio de la suscripción pagada. No son simples plataformas de distribución, sino que echan a andar un expertise que permite generar núcleos de audiencia en función de las posibilidades que esta tiene para escoger qué y cuándo ver. Así, a diferencia del *broadcast*, que obliga a la lealtad a las parrillas de programación, los sistemas VoD dan una mayor independencia para la selección del lugar y el momento del visionado, conservando la lógica de agenda de visionado, ligada a la serialidad de las narrativas y a los rituales de lanzamiento de novedades, por temporadas completas y en fechas específicas.

Aunque en su mayoría los sistemas VoD son compañías norteamericanas (Netflix, Amazon Prime o Disney +, por ejemplo), su soporte en la red les posibilita transitar fronteras sin la mediación curatorial del *broadcast* tradicional, lo que obliga a la búsqueda de estrategias de posicionamiento en naciones y regiones a través de dos etapas de producción y distribución que se plantearán más adelante (licenciamiento y producción). Ello no solo es una característica estratégica de los sVoD, sino que permite ampliar y diversificar los catálogos, primordialmente a través de la producción de ficción seriada y filmes. Aunque el propio Netflix se describa como televisión en internet (Jenner, 2018), las características técnicas y de audiencia del medio lo posicionan más como un *broadcaster* internacional con las características antes descritas de distribución-consumo¹.

Una de las consecuencias más evidentes de estas características es la creación de “burbujas de sentido” (Lobato, 2019, p. 78), que trascienden la lógica de masas para proveer, a través de algoritmos, de experiencias diferenciadas que dependen no solo de gustos particulares, sino de especificidades locales y que, en cierta manera, rompe con las formas de control nacional sobre la programación, tan evidente en la televisión.

El carácter trasnacional del medio, conlleva la circulación de valores, representaciones y sentidos a escalas mayores, aunado a consumos “más íntimos”. Esto coloca a Netflix en una constante tensión entre lo nacional y lo transnacional, obligándolo a generar estrategias narrativas y mercadológicas que permitan la alfabe-

.....
 1 A pesar de su tiempo de existencia, todavía ha sido problemática la definición del sVoD como un medio aparte dentro de la ecología mediática. El debate sobre su definición se puede leer en Lobato (2019) o Jenner (2018). El debate se centra en la tecnicidad del medio, sus formas de producción y, especialmente, las formas de consumo que se describen más arriba.

tización de audiencias diversas, pero con intereses comunes (Jenner, 2018, p. 194), provocando un reordenamiento de zonas de consumo (Lobato, 2019) a partir de espacios culturales comunes, y de grupos de audiencia que la propia plataforma transforma en algoritmos a través del “aprendizaje” de sus gustos.

En esta tensión, Netflix opera en dos lógicas de producción/distribución. La primera apunta a los consumos locales a través del licenciamiento de contenidos que permiten adaptarse a los gustos nacionales por medio de lo que las audiencias ya conocen, posicionando la marca, consiguiendo proximidad y asimilándose en los ecosistemas locales. La segunda se enfoca en la producción original, la cual se vuelve pertinente para conquistar regiones culturales y lingüísticas, para superar la reticencia de las clases medias y altas hacia las producciones nacionales y para generar lo que Jenner (2018) llama “gramáticas del transnacionalismo”, para nombrar ciertas “características textuales específicas que hacen que los textos sean viables en una relación recíproca a través de fronteras” (p. 220).

Aunque en Netflix abunda el contenido norteamericano, la rápida expansión a otros mercados estuvo marcado por esta lógica en dos etapas, primero licencian-do contenidos, después introduciendo producciones originales que, si bien en su mayoría están pensadas para el mercado angloparlante, también se realizan para regiones específicas. Esta segunda etapa inició en 2013 con producciones originales como *House of Cards* u *Orange is the New Black* (aunque en 2012 hizo un primer ensayo con *Lilyhammer*).

Netflix continuó produciendo contenidos con enfoque regional (geolingüístico), con temas pensados desde y para la región, que ayudaron a superar los problemas derivados de la lejanía cultural proveniente de su región de mayor producción. En el caso latinoamericano (segunda región de expansión de la compañía en 2011), por ejemplo, es evidente que esta estrategia de dos pasos operó muy bien a través del tema del narcotráfico. En 2015, la producción y difusión de la serie *Narcos*, evidenció el intento de vincular un tema de evidente actualidad en la región, con una tendencia en la misma de producir ficciones (telenovelas) ancladas en la historia del narco (con casos importantes en Colombia y México) y con audiencias de clase media, ávidas por dejar atrás las tradiciones ficcionales locales. Previo al lanzamiento de *Narcos*, Netflix había ensayado con los gustos de la región, licencian-do producciones como la colombiana *El Cartel de los Sapos* (Caracol Televisión, 2008) o *La Reina del Sur* (Telemundo/RTI, 2011). Así, Netflix ha logrado posicionarse como marca en el mundo, ha sabido generar una serie de significados compartidos en audiencias que observan desde dos lógicas: el contexto cultural regional y el nicho de intereses, fomentados ambos por la lógica del algoritmo.

Su lanzamiento en México en 2011 fue progresivo ante unas audiencias con acceso a banda ancha que veían el nuevo producto como una mera curiosidad (Cornelio-Marí, 2017). Las primeras estrategias para paliar la situación se orientaron, básicamente, en dos ejes: doblaje/subtitulaje e inclusión de contenido local. Respecto a la segunda, Netflix adquirió catálogos de Televisa, TVAzteca, RCN, Telefé y Telemundo (Cornelio-Marí, 2017), lo que le permitió el acceso al formato rey en la región, la telenovela, especialmente aquellas con temática narco que estaban de moda. En su segundo movimiento, tuvo un intento de diferenciación a través de la

oferta en exclusiva de *Camelia la Texana* (2014), producida por Argos para Netflix. En 2015 anunció producciones exclusivas para la región (*Club de Cuervos* y *Narcos*). Con estas demostró la estrategia, orientada a incorporarse como un competidor de los tradicionales productores de ficción en el área, a través de narrativas que fueran familiares para las audiencias regionales, con productoras independientes de los grandes medios monopolísticos. Temas como el narco, en primerísimo orden, el fútbol o el crimen político, florecieron como lógica de marca frente a un público que navegaba en la eterna iteración del melodrama televisado. Con una mezcla de contenidos estadounidenses y locales, Netflix creció en la región, apoyado por el aumento de disponibilidad de banda ancha, logrando tener en América Latina al 30% de sus audiencias fuera de Estados Unidos (Shaw, 2019), convirtiéndose en el sistema de VoD más utilizado en la región con el 62% del mercado regional (Piñón, 2020). Esta estrategia le sirvió para aniquilar iniciativas de VoD regionales, que apostaban por la continuidad de contenidos tradicionales, tales como Blim de Televisa.

Las propias estrategias de expansión de la compañía en Latinoamérica, basadas en los contenidos, la datificación y la necesidad de superar la lejanía cultural, dejan en claro que el enfoque de regiones geolingüísticas promueve un cierto grado de homogeneización de temas específicos. Esto tiene relevancia en el tipo de sentidos que la compañía construye en la relación con sus audiencias. En el caso particular del análisis que se propone aquí, el interés está puesto en los contenidos que tienen que ver con la narración de procesos y ambientes pasados, pensados como una lógica de interpelación directa con las identidades de las regiones culturales. Pensando que el medio se puede concebir como un agente de memoria.

Desde dónde observar la relación Netflix-memoria

La memoria es un acto comunicativo. De ahí que parezca útil como propuesta de observación en relación a la ficción audiovisual, en este caso de Netflix. Cuando Assmann (2008) propuso que la memoria cultural debería de considerarse como mediada, materializada en textos, imágenes o rituales, que posibilitan estabilizar, almacenar y traspasar los recuerdos, en el tiempo y el espacio, fue necesario reconocer la existencia de agentes que median las formas posibles en que los colectivos se observan en relación con sus pasados, que activan cánones interpretativos sobre estos. Para que esta memoria sea evidente tiene que estar materializada en símbolos, medios, instituciones y prácticas que establecen los soportes (materiales, simbólicos, institucionales, etc.) que les dan vida (Erl, 2011).

Así, la memoria mediada fue una precondition de la transmisión y el significado que adquiriría el pasado. Ann Rigney propuso que las memorias compartidas son productos de la mediación y textualización que se dan en actos comunicativos (Rigney, 2005), por lo que los medios tomaron relevancia como agentes (Neiger, Meyers y Zandberg, 2011). Todo lo que pasaba por ellos, pero especialmente las narrativas sobre el pasado, amplificaba los sentidos atribuidos a sucesos pretéritos, posibilitando así la constitución de comunidades de recuerdo que trascendían la experiencia inmediata.

Los medios de comunicación se establecieron como prótesis del recuerdo (Landsberg, 2004), que operaban a través de momentos experienciales enmarca-

dos en el ritual de audienciación², estableciendo así no solo el qué, sino el cómo debía ser recordado. Ello genera comunidades imaginadas que, a diferencia de las planteadas por Anderson, ya no estaban cultural y espacialmente constreñidas por la idea de nación, sino a una serie de valores vinculados a un pasado articulado a través de la lógica del medio.

En este ánimo, era necesario observar cinco elementos esenciales: selectividad (¿qué pasados nos cuentan?), convergencia (¿qué memorias, mitos y narrativas entran en sinergia?), recursividad (¿qué imágenes y textos permiten imaginarse parte de la comunidad?), modelización (¿qué modelos, géneros o formatos permiten la expansión del recuerdo?) y traducción-transferencia (¿qué códigos culturales permiten traspasar las fronteras?) (Rigney, 2005). Estos cinco elementos, permitirían hacer notorios los marcos de referencia común a lo largo de una comunidad de recuerdo.

La propuesta de Rigney parece ser posible de alcanzar en etapas sucesivas. En el análisis que se busca en este texto, se pretende dar un paso, centrado especialmente en la idea de selectividad, a partir de algunos elementos esenciales del contexto que evidencian los cambios que el sistema de VoD ha impulsado. Sin embargo, parece que el trabajo exige una agenda a mediano plazo que permita cubrir los elementos esenciales de Rigney, al comprender la complejidad de los abordajes multidisciplinarios que exige el cruce de este panorama con el análisis de las producciones en particular, las memorias locales que activan, los géneros narrativos específicos de cada tipo de producción, etc. Esa agenda está más allá de los propósitos de este trabajo, pero se pueden consultar ejemplos en las mismas claves teóricas en trabajos previos (Amaya y Charlois, 2020).

De acuerdo a lo mencionado más arriba, Netflix genera espacios de sentido de carácter transnacional a través de la idea del nicho, la datificación, la reorganización del consumo en torno a regiones culturales particulares. De ahí la relevancia de la pregunta ¿qué pasados nos está contando Netflix en sus producciones y coproducciones? Especialmente en la región geolingüística latinoamericana, que es desde donde se está observando. Para el análisis aquí propuesto se identificó que el 18.8% de los contenidos de la plataforma está vinculado a representaciones del pasado, de ahí que pareció pertinente entenderlo como parte del ecosistema de medios de memoria. Pensar los pasados narrados en Netflix es una labor de corte historiográfico pendiente, en el ánimo de constatar qué memoria construyen, especialmente en la misma clave regional y de nicho que la empresa considera a sus audiencias, en un formato privilegiado para generar lealtad en la audiencia latinoamericana, como lo demuestra la estrategia inicial de penetración en la región.

Hay que aclarar que no es el objetivo de este texto analizar cada una de las ficciones, sino establecer un panorama para hacer evidente la selectividad del medio. La propuesta de trabajo es, justamente, trazar el panorama más completo de

.....

2 Para Guillermo Orozco Gómez (2001), la audienciación es la manera de nombrar a las formas de ser y estar como audiencia, siempre en referencia a un medio. Es la interlocución, percepción y reconocimiento, en el que un medio se convierte en referente central y/o vehículo expresivo. De ahí que en la relación con el medio se generen rituales (sobre todo de consumo).

programación original de Netflix que tenga que ver, de una forma u otra, con una narrativa de pasado. Dada la dificultad para acceder a la base de datos de la propia compañía, se consultó la base actualizada de Wikipedia existente en español bajo el nombre de “Anexo: Programación original distribuida por Netflix”³. De dicha base se tomaron las secciones 1.1 “Drama”, 1.2 “Comedia”, 1.3 “Animación” (exceptuando el punto 1.3.2 “Niños y familia”), 1.4 “Programas en un idioma diferente al inglés”, 1.5 “Docuseries”, 1.8 “Coproducciones” (tomando en cuenta aquellas en que Netflix es el único distribuidor mundial)⁴, 1.9 “Continuaciones” y 1.10 “Especiales”. Se dejaron fuera las secciones 1.6 “Telerrealidad/sin guion”, 1.7 “Entrevistas/variedad”, por considerar que escapan de la lógica de representación del pasado, 3 “Programación original: Películas”, 3.6 “Documental” (no seriado), por considerar que merecen un trabajo aparte desde la lógica del género y por privilegiar la producción seriada y, por obvias razones, la sección 2 “programación original futura”. La selección se realizó en septiembre de 2020, por lo que solo se toma programación estrenada hasta esa fecha. La razón principal para privilegiar la producción seriada tiene que ver con que una de las estrategias de Netflix para atraer consumidores ha sido el “maratoneo de series” (*binge-watching*), al liberar temporadas completas con el fin de que el consumidor decida cómo y en qué momento ver los capítulos (Mileno, 2019; West, 2013). Más allá de esta posibilidad de consumo que ofrecen las series, la ficción seriada ha sido una de las mayores estrategias de crecimiento de los medios audiovisuales, desde la televisión. Al producir narrativas encadenadas, obliga al espectador a una disciplina de lealtad al contenido, ya que “the purpose of the serial transformation is to bind the audience to a narrative sequential process, maintaining its involvement as a receiver of successive episodes, and attempting to seduce it as a co-author of the whole” (Oltean, 1993, 11). Por otro lado, la serialidad permite expandir los universos narrativos en el tiempo, prolongando, transformando o recortando las historias en función de su éxito. Con ello, la serialidad se convirtió en el modo narrativo por excelencia del medio audiovisual, el cual retomó el VoD como estrategia de producción y expansión, como se ejemplificó más arriba con la estrategia de introducción a México.

Con la selección se obtuvo una muestra total de 460 producciones entre ficción y docuseries. Sin privilegiar solamente a aquellas que se catalogan bajo la categoría de “históricas”, que narran un proceso o un personaje histórico específico y reconocible. Se fueron seleccionando aquellas producciones que presentaran alguna visión de pasado a través de la descripción de la serie en la propia Wikipedia (en caso de haber sitio dedicado a ella), el sitio de Netflix (sección “Episodios e info”) y la base de datos IMBD (en algunos casos fue necesario revisar los *trailers*). Para

.....
3 Disponible en https://es.wikipedia.org/wiki/Anexo:Programaci%C3%B3n_original_distribuida_por_Netflix. Se decidió consultar la versión en español por considerarla más completa que la versión en inglés. Aunque presentan algunas diferencias en la clasificación, parece que la muestra es lo suficientemente completa para considerar un panorama relevante.

4 Hay que hacer notar que, en el caso de productos licenciados, la inclusión puede variar de una región a otra. En este caso se cotejó que el producto existiera en la región latinoamericana, por ser desde donde se hace este análisis.

lo anterior se consideró que el producto presentara el pasado como un ambiente para una historia ficticia (“de época”), como contexto explicativo (rejuegos entre pasado y presente) o como centro de la narrativa (“históricas”). A pesar de no ser un análisis de contenido, las categorías utilizadas para el análisis se pudieron revisar en dichas fuentes.

Al no privilegiar un límite temporal, se tomó como pasado a todo ambiente anterior a la fecha de producción de la serie, pero que evidenciara la intención de presentarlo como tal, es decir, un tiempo que ya no es. Así, del total de producciones seleccionadas, se identificaron 87⁵ producciones (el 18.8%) bajo las categorías de selección descritas. Aunque en realidad estos límites parecen un poco artificiales, surgen de entender que no solo se construye memoria cuando se habla de historias reconocibles, sino de ambientes que invitan a la nostalgia o que significan procesos ficticios en función de su situación espacio-temporal. Así, bien puede entenderse que series animadas como *F is for Family* (comedia de 2015, situada en los suburbios norteamericanos de los setenta) pueda compartir la categoría con *The Crown* (2016), con una narración en torno a hechos, personajes y espacios reales, durante el reinado de Isabel II de Inglaterra. Ambas apuntan a formas de concebir el pasado de manera distinta, y comprenden la veracidad desde dos posturas (la ambiental y nostálgica *versus* la verificable y testimonial), sin embargo, ambas aportan un sentido a tiempos que ya no son y que dotan de significado el presente. Como se verá más adelante, este es el tipo de visiones de pasado que se privilegian en la plataforma, y que ofrecen dos vías (emocional y racional) para narrar.

El muestreo trata de evidenciar qué temporalidades, personajes, espacios y procesos históricos privilegia Netflix. Se seleccionaron estas categorías como esenciales en la constitución de cualquier discurso historiográfico, ya que permiten responder en esos términos a la pregunta básica sobre la selectividad de Rigney (¿qué pasado nos cuenta el medio?), dado que es la articulación de tiempo, espacio, agentes y procesos, en donde toman forma y límites las narrativas. También fue importante conocer si el pasado tiene una función de ambientación o juega un rol central en la narrativa. Además, se utiliza la categoría de género para dejar planteados los límites y las funciones narrativas de lo recordado. Para lo anterior, se vació la información en una tabla en la que, además de las fichas técnicas básicas de cada serie, se planteó el uso del pasado (ambientación, narrativa histórica, uso explicativo), el carácter nacional o transnacional del planteamiento narrativo, el género, el formato, la temporalidad diegética representada, personajes y escenarios reales o ficticios. Con estas categorías se busca dar cuenta de las formas privilegiadas por el medio para contar el pasado dentro de sus estrategias de posicionamiento como medio global. Ello permite dar un paso inicial hacia un enfoque general en un proceso de investigación en el que ya hemos dado cuenta de estrategias planteadas dentro de la narrativa de ciertas series específicas, que tributan a la forma de concebir la memoria por Erll y Rigney, citadas más arriba.

.....

5 Consultar Anexo 1 para ver lista de producciones analizadas.

El uso narrativo del pasado

Para argumentar a favor de la idea de que la televisión es el principal medio por el cual las sociedades aprenden sobre su historia, Edgerton (2001) planteó una serie de elementos a tomar en cuenta. Uno de ellos tenía que ver con la idea de que los recursos técnicos, estilísticos y narrativos influyen al pasado narrado, en elementos como la tendencia a las explicaciones personalistas, a lo inmediato, al presentismo de las representaciones y la emocionalización de los procesos, en el entendido de que las experiencias sensoriales son más efectivas para dar sentido al pasado. Como planteó Rosenstone (2006) para el cine “mainstream”, el medio hace uso de diferentes recursos para dotar de una sensación de involucramiento con un pasado difuso. Uno de estos recursos, muy utilizado por ejemplo en la telenovela latinoamericana, es el de la ausencia de anclajes temporales. Sin embargo, nuevos productos audiovisuales, como los producidos para Netflix, proponen romper con esa táctica para acercarse a una idea de “veracidad histórica” desde la lógica de producción de series de alta calidad. Con ello, el pasado recupera esos anclajes temporales como mecanismo explicativo.

De las series revisadas, la mayor parte (el 67%) son productos que hacen alusiones a pasados específicos. En una lógica que se asemeja más a la del discurso historiográfico o documental, Netflix apuesta por la ficción histórica que reconoce el transcurso temporal como esencial en la explicación del pasado. En una empresa cuya estrategia de expansión apuesta por la unidad de sentidos, esta preocupación por pasados con tiempos y espacios específicos que ayudan a explicar los procesos sociales puede ser esencial para vincular comunidades diversas en torno a pasados que se pretenden comunes. Ante grupos imposibilitados para “sentir” los mismos pasados que los de otros colectivos, parece poco efectiva la estrategia emocional sin anclajes espacio-temporales. El vínculo a una línea de tiempo permite construir lazos entre tiempos, espacios y procesos, como elemento esencial de una narrativa historiográfica. Esto no quiere decir que las tramas no se emocionalicen, ya que los géneros privilegiados tienden a ello (dramas, policiales o biografías). Pero en una empresa en continua expansión transnacional, parece esencial establecer relaciones explicativas con audiencias distantes, en las que los anclajes las conectan con “hechos reales”.

El resto de las propuestas de programación (33%) se proponen más como versiones “de época”, sin un anclaje específico. Aquí el pasado se convierte en una experiencia de tiempo a través de recursos estéticos y narrativos que apelan a “otros tiempos”, que permiten el rejuego de sentidos, cuya única base es la idea de pasado. Es posible pensar que la clave para entender estos productos esté en la idea de nostalgia, de un “anhelo agrídulce por tiempos y espacios anteriores” (Niemeyer, 2014, p. 6) especialmente en momentos de crisis. En este planteamiento parece ser mucho más importante la idea de pasado, entendido como ambiente (quizá reconfortante), que los procesos. Aquí la memoria parece jugar un rol de armonizador de las relaciones temporales. La ausencia de anclajes específicos posibilitan una relación entre el caótico presente con emociones, sensaciones y valores posibles en el pasado.

Ejemplo de lo anterior es el hecho de que, casi en las mismas proporciones entre ficciones históricas y de época, se puede ver que los productos de Netflix utilizan

personajes históricos reales o no (63% contra 37%), que ayudan a la audiencia a identificar fácilmente el proceso narrado y sus personalidades específicas, con sentidos construidos en ejercicios historiográficos. La clave personalista es un medio de comprensión que aprovecha las múltiples interpretaciones externas a la narrativa, permitiendo el rejuego entre las representaciones previas sobre los mismos personajes y las formas de lectura. Una relación que Erll entiende como de premediaciones y remediaciones, entre el archivo de representaciones a disposición de la audiencia y las formas de explicación posible, de donde vienen cargados de sentidos, provenientes de cánones narrativos, en los que esos mismos individuos cobran algún sentido (Erll, 2011).

De ello que exista un predominio de personajes históricos reconocibles en las ficciones de Netflix, con los cuales hay una mayor facilidad de conectarse con públicos para quienes ya existen relaciones entre individuo representado y significados posibles. Ejemplo de ello son Marco Polo o Kublai Kahn en *Marco Polo* (2014), la Reina Elizabeth II o Winston Churchill en *The Crown* (2016), El Chapo, Pablo Escobar o Enrique “Kiki” Camarena en *Narcos* (2015), *Narcos: México* (2018) o *El Chapo* (2017). Estos grandes y reconocibles personajes, algunos muy específicos de algún país, como el Príncipe Yi Chang en *Kingdom* (Corea del Sur, 2019), suelen ir acompañados de un universo de personajes secundarios y de contextos específicos que ayudan mucho a reforzar el “efecto de verdad” que varias de las ficciones pretenden. Este efecto de reconocimiento se amplifica en las regiones. Latinoamericanos, anglo parlantes, asiáticos, etcétera, no solo comparten la lengua (en algunos casos), sino una serie de valores asociados a narrativas históricas expandidas, derivadas de situaciones compartidas, como el narcotráfico en América Latina, o de la imposición de narrativas historiográficas (¿occidentales?), a través de procesos coloniales alrededor del mundo.

A estas representaciones puntuales de personajes reconocidos siguen aquellos personajes reales que, si bien pueden ser distinguibles en ciertos contextos, su existencia simbólica está ligada a eventos específicos en los que se centran las producciones, pero también a investigaciones periodísticas sobre los casos. Netflix tiene una oferta relevante de productos que parecen estar articulados a través del referente periodístico, también relevante en algunos contextos de audienciación. Ejemplo de ello son miniseries dramáticas del tipo de *When They See Us* (2019), centrada en el asesinato de una corredora en Central Park a fines de los ochenta, y el erróneo inculpamiento de un grupo de jóvenes afroamericanos. Los personajes cobraron relevancia en los ochenta, pero años después, habiendo sido exonerados, y una vez llegado Donald Trump a la presidencia de los Estados Unidos, el caso regresó a la agenda estadounidense, ya que él mismo, en 1989, había pagado una plana de periódico, apoyando el actuar de la policía y solicitando la restitución del castigo de pena de muerte para los chicos. En casos como este, o *The Mechanism* (2018) sobre el caso Lava Jato en Brasil, *Delhi Crime* (2019) sobre violaciones masivas en la India, o en miniseries documentales como *Wild Wild Country* (2018) sobre la secta dirigida por Osho en Estados Unidos, pasados inmediatos se traman en narrativas que toman de la prensa elementos esenciales para dotar de sentido. Entre ellos, a personajes que, si bien no parecen mundialmente reconocibles, sí

vinculan a sucesos específicos con los cuales las audiencias globales pueden tener cierto acercamiento a través de su consumo cotidiano de medios.

Este vínculo sirve también en Netflix para cultivar representaciones locales con temas de alto impacto que ponen en cuestión los sentidos puestos en juego en la industria mediática nacional. Un ejemplo de ello serían producciones como *Historia de un crimen: Colosio* (2019) o *Historia de un crimen: Colmenares* (2019) que, desde la lógica documental y periodística, recuperan sucesos poco narrados en sus propios países. Tramas silenciadas en los grandes medios locales, como los crímenes políticos, el narcotráfico, la corrupción en el deporte, etcétera, resultan familiares en América Latina, pero que hasta el momento estaban destinados a la prensa o la literatura. Aquí, el pasado y sus personajes operan como parte de la estrategia de acercamiento a los mercados locales.

Temporalidades, geografías y agentes: ejes esenciales del discurso sobre el pasado

Más allá del anclaje que implica el transcurso temporal al interior de la narrativa, podemos ubicar el conjunto de series en tiempos y espacios generales que permiten bocetar una especie de mapeo y cronología de representaciones. En términos generales, podemos asumir que Netflix privilegia dos tiempos que son muy cercanos a las experiencias de vida de su audiencia: siglos XX y XXI. Se podría aducir que este último tiempo no nos permitiría hablar de pasado histórico, sin embargo, consideramos a toda representación que tuviera referencia a un tiempo pasado específico, por lo cual, con siglo XXI nos referimos a años previos al de la producción en cuestión. Teniendo en cuenta que las dos temporalidades privilegiadas conforman el 70% del universo de producciones tomadas en el análisis (el otro 30% corresponde a aquellas que van del siglo I al siglo XIX), habría que pensar qué significa en la perspectiva de la producción y de la audiencia.

Ya hablamos más arriba de la importancia que la idea de proximidad cultural tiene para Netflix. Gran parte de las estrategias de cooptación de mercados tienen al centro la representación de realidades cercanas a las comunidades de audienciación, ya no desde la perspectiva que hacía equivalente nación y cultura, sino a través de regiones que comparten ciertos rasgos culturales.

La idea de proximidad cultural está fundada en la existencia de experiencias compartidas. El lenguaje, las representaciones de raza o las referencias históricas (Straubhaar, 2007) son algunos de los elementos que las audiencias toman en cuenta a la hora de seleccionar sus consumos. En este sentido, los pasados cercanos, aquellos en los que se desarrollaron las experiencias de vida de las comunidades receptoras, tienden a tener mayor relevancia a la hora de seleccionar qué ver.

Este fenómeno tiene particular relevancia en América Latina (Lozano, 2008). Dado que esta se conformó como una región en donde países como Colombia, Argentina, Venezuela, pero en especial México, se convirtieron en los mayores productores de contenidos audiovisuales, estableciendo así algunos códigos centrales para acercarse al gusto de las audiencias, especialmente en formatos como la telenovela, las comedias o los dramatizados unitarios. La postura desde donde la audiencia se enfrenta a la ficción está vinculada a los procesos temporales de esos

países. Cómo se verá más adelante, son justamente esos países los que componen los escenarios mayoritarios en las narrativas latinoamericanas de Netflix.

Los pasados de Netflix están básicamente centrados en la historia o los contextos recientes, quizá porque como plantea Van Dijck (2007), los medios aprovechan la cercanía para expandir memorias personales o locales, vincularlas con narrativas que involucran a comunidades mayores. Procesos como el narcotráfico (*Narcos*, 2015), la gestación de un género musical (*The Get Down*, 2016) o casos policiales reconocidos (*Dirty Money*, 2018) son buenos ejemplos de cercanía con las audiencias que, o ha experimentado los mismos procesos o los ha conocido por una serie de referencias previas en el universo mediático. En el caso Latinoamericano, el narcotráfico y la violencia política son temas de especial relevancia en el ahora de las audiencias. Como ya lo hemos señalado en otros trabajos, pareciera existir una necesidad de plantear cánones narrativos, mitologías, cronologías y cartografías, que expliquen el proceso por el cual se ha llegado al sinsentido del presente⁶. *Narcos* (2015), *Narcos: México* (2018), las historias de Colosio, Colmenares, las firmas del Tratado de Paz en Colombia, entre otras, dan cuenta de esta necesidad de búsqueda de un trayecto, de un proceso que dé sentido al presente. Son historias no contadas en la ficción tradicional, nacional, que Netflix parece explotar en búsqueda de la diferencia y de puntos comunes en una audiencia dispersa.

Esta cercanía temporal (y geográfica) posibilita el reconocimiento de las audiencias y la vinculación fácil y rápida entre el tiempo de audienciación y el tiempo narrado en los productos. El presente siempre es una clave central de la representación, ya que es desde este tiempo desde donde se negocian los sentidos posibles de la ficción, donde se relacionan preocupaciones actuales con representaciones del pasado. Así, más que buscar una relación con el pasado en general, lo que parece buscarse son trayectorias, continuidades y rompimientos que ayuden a explicar el presente desde la constitución de sentidos sobre sucesos pretéritos. El acercamiento de Netflix al pasado parece tener dos claves: el vínculo con lo reconocible, con sentidos armonizados sobre procesos históricos (Rüssen, 2014), que proporciona cierta trama al desarrollo del tiempo y, derivado de ello, la búsqueda de audiencias en un contexto diverso, global, en donde el transcurso temporal se suma a claves como lengua o nacionalidad en la búsqueda de sentido.

En la misma dirección, las narraciones sobre el pasado se caracterizan no solo por su emplazamiento en un tiempo específico, sino por proveer de un escenario para la acción. Esa geografía es de crucial importancia en la constitución de sentidos. El espacio es escenario, pero también condición normativa que se construye socialmente desde el momento de nombrarlo, es parte importante de la condición de posibilidad de la trama histórica. Ayuda a establecer límites de la acción, a la vez que estructura la experiencia del pasado en cartografías cambiantes. En ese

.....
6 Ver, por ejemplo, Amaya, J. y Charlois A. (2020). El canon de representación de la historia del narcotráfico en México en la ficción audiovisual de Netflix. Un análisis comparativo de las series *Narcos: México* y *El Chapo*. En Guillermo. O. (Coord.), *Televisión en tiempos de Netflix. Una nueva oferta mediática* (pp. 81-108). Guadalajara: Universidad de Guadalajara.

sentido, también es un componente esencial en términos de proximidad cultural, en tanto evidencia lo conocido a las audiencias, activa memorias de su propia experiencia cotidiana en geografías compartidas con la narrativa.

En lo anterior, es clave aún la dimensión nacional del espacio, ya que, más allá de regiones específicas, es ahí en donde las audiencias se identifican como pertenecientes a un colectivo. Netflix, a pesar de su carácter global, todavía entiende a la nación como mediación esencial con sus potenciales audiencias. De ahí que más del 70% de sus ficciones originales sobre el pasado tengan un escenario unitario (una sola geografía), mayormente coincidente con espacios nacionales como los de Estados Unidos (28 casos), Colombia (6 casos), México (7 casos), España (6 casos), Italia (5 casos), por mencionar los más frecuentes. Esto frente al 26% de producciones que se representan en espacios nacionales diversos, como *Narcos* (2015), *The Spy* (2019) o *Alta Mar* (2019), y que apuntan a audiencias transnacionales o a una lógica documental que se escapa del escenario de la nación.

Si bien las geografías unitarias proporcionan un cierto sentido de pertenencia al escenario nacional, desde donde es más fácil vincularse con otras memorias existentes (por ejemplo, las creadas desde aparatos de Estado), los productos que se narran en geografías diversas, también tienen su función. Hay que recordar la importancia que para la industria tiene el eje regional en su proceso de expansión. En regiones con cierto grado de homogeneidad (lingüística, política, étnica, etc.), las tramas sobre el pasado permiten hacer conexiones entre colectivos diversos a través de la clave cartográfica. Así vemos, por ejemplo, casos como el de *Narcos* (2015) o *Marco Polo* (2014) en donde el espacio se convierte en cartografías regionales que no solo explican los procesos históricos, sino las conexiones entre espacios regionales. Por otro lado, hay productos en que el espacio diverso no tiene vínculos entre sí, sino que la lógica que los une depende del eje temático: la gastronomía (*Cooked*, 2016), casos criminales (*Captive*, 2016), el eje biográfico (*Abstract: The Art of Design*, 2017), por ejemplo.

Por otro lado, los individuos en la historia operan a manera de agentes del proceso narrado. En la trama, en ellos radica la capacidad de agencia sobre el transcurso temporal, y son quienes habitan el espacio que el discurso mediatizado requiere. Por ello, la historia ficcionalizada no puede operar en los mismos registros que el discurso historiográfico disciplinar. En todo caso, a través de la lógica del héroe simulan más a las narrativas oficiales nacionalistas. Rosenstone (2006) subrayaba que, en los filmes históricos, son los ojos del individuo histórico los que permiten situarse en el escenario. Su aparición en escena hace notar la relevancia que adquieren para explicar el pasado o partes de él. Al observar a través de sus ojos, se dota de experiencias y emociones a las audiencias. Esto crea una sensación de intimidad que ayuda a navegar en los tiempos y espacios narrados, sin el conflicto que causan los saltos temporales, tan naturales en el discurso histórico disciplinar. De ahí que los productos audiovisuales sean muy efectivos para construir memoria.

En los pasados construidos en televisión o cine se utiliza una mezcla de personajes históricos, que operan como amarres con la “realidad” y repositorios de valores y sentidos previamente construidos en un ejercicio de mediación, con una serie de personajes ficticios que ayudan a complejizar las representaciones sobre

esos pasados, a través de su constitución como arquetipos explicativos. Netflix no se aleja de esa lógica. Si bien la mayor parte de sus producciones (62%) se centra en personajes históricos “reales”, muchos de ellos ampliamente reconocidos (Marco Polo, Churchill, Pablo Escobar, Julio César, por ejemplo), también incluye una buena proporción de producciones que se traman en torno a personajes ficticios, cuya existencia depende y se explica en muchos casos por el ambiente “de época” que utilizan distintas series.

La proporción pareciera indicar dos estrategias para representar tiempos pretéritos, una que apunta al reconocimiento puntual de hechos históricos por parte de las comunidades de audienciación, mientras que la otra parece apostar más a la “experiencia del pasado”, en donde personajes comunes y corrientes habitan tiempos sobre los que se aprecia cierta nostalgia, actúan de manera que recuerden a las posibilidades sociales de esos mismos tiempos y espacios. Parece importante subrayar que el llamado emocional a representar el pasado es una de las claves estratégicas de Netflix (lo ha sido también de la televisión) para atraer audiencias, ya sea por cercanía y reconocimiento de los fenómenos y los personajes, ya sea por añoranza de ambientes pasados en los que las audiencias interpretaban como tiempos mejores.

Esto ha sido especialmente importante en audiencias adultas. No en balde Netflix ha tomado temas que en distintas geografías se tornan atractivos en ese sentido, como el caso de la serie *Luis Miguel: la serie* (2018), que en México tuvo un gran éxito en audiencias de mediana edad, para las cuales los años setenta a noventa, en los que se sitúa la serie, representan el tiempo de sus adolescencias, atrayéndolas incluso con recursos traídos de la lógica televisiva, como lanzar cada nuevo capítulo los domingos. Aunque la narrativa biográfica, con algunos personajes identificables por nombre, se acerca más a la idea de serie histórica, el presentar personajes secundarios con nombres modificados, la música, la ambientación, entre otras cosas, evidentemente apelaron a la añoranza por esos años de 1980-1990, centrales en la formación de la ahora llamada Generación X. Eso es especialmente notorio en el rejuego entre personajes conocidos y personajes “ficticios”, que cada capítulo provocaba una andanada de búsquedas en internet sobre quién podría ser tal o cual personaje. Esta articulación con agentes “reales” o ficticios que lo parecen es reconocida por Erll (2011) y Burnow (2015) como un ejercicio de transparencia que trata de eludir la mediación para provocar la idea de un acceso inmediato al pasado, que se amplifica por el acceso a diversas fuentes que “confirman” las historias narradas, haciéndolas parecer una entrada no mediada al pasado. El agente juega un rol esencial en las producciones de Netflix. Los casos y temas seleccionados, especialmente para América Latina, están “respaldados” en una serie de fuentes que provienen de diferentes medios, especialmente el periodismo, que amplifican el efecto de “verdad” en las audiencias. Estas estrategias sitúan a las ficciones como potentes enunciadores de tramas primigenias sobre los temas mismos, van construyendo cánones explicativos sobre ciertos pasados para la región para la que están pensados.

En el caso de los personajes históricos “reales”, no todo se trata de grandes acontecimientos o individuos reconocibles. Netflix ha apostado también por las pro-

ducciones sobre temas o casos muy específicos (escándalos, policiales, espionaje, etcétera) que parecen desprenderse más de la investigación periodística. Series que retratan, por ejemplo, al científico Frank Olson y su asesinato por parte de la CIA (*Wormwood*, 2017), la desaparición de la niña inglesa Madeleine McCann en 2007 en Portugal (*The Disappearance of Madeleine McCann*, 2019) o casos de violación masiva en la India (*Delhi Crime*, 2019), ponen en evidencia la necesidad de acercarse a audiencias a través de pasados recientes, emotivos, muchas veces habitados por los mismos consumidores.

Burnow propone que es a través de movimientos como este que las representaciones entran a lo que denomina “archivo visual”, es decir, “los sonidos, imágenes y narrativas que circulan en un contexto socio histórico específico” (2015, p. 197). Con ello se ponen a disposición construcciones sobre el pasado que resuenan en dichos contextos. El acervo de imágenes y narrativas posibles se convierten en memoria funcional, en recuerdo activo, según el criterio de Aleida Assmann que retoma Brunow en su teoría. Pero también es necesario plantear que, más allá de la activación de ciertas memorias, el movimiento también implica una búsqueda de transparencia a través de recursos que abonen a un “efecto de realidad”, que permite pensar que lo que se representa en pantalla es lo que realmente ocurrió. Así pues, al poner a la disponibilidad de las audiencias de ciertas regiones, temas, tramas, geografías y tiempos de otras regiones culturales, va expandiendo los cánones con los que se explican pasados que trascienden la cercanía. Sin duda, esas historias acercan a temas desconocidos, proponiéndose como narrativas maestras sobre el tema.

Desde 2006, Rosenstone planteaba que la construcción audiovisual del pasado generalmente privilegiaba los géneros dramáticos (especialmente el melodrama) por la capacidad de generar emociones en las audiencias, que devienen en posturas frente al pasado narrado. Al centrarse en personajes específicos, y muchas veces arquetípicos, el drama tiene la capacidad de hacer ver el pasado a través de los ojos del individuo, insertando a la audiencia en el escenario para romper la mediación del presente. Con ello, el individuo incorpora sus propias experiencias de vida en las posibles explicaciones sobre procesos sociales en el tiempo. La ficción dramática se vuelve más efectiva para comunicar una versión del pasado que, por ejemplo, el documental. No solo ofrece versiones emocionalizadas de la trama histórica, sino que establece versiones lineales, progresivas, unitarias, armonizadas, de manera que eviten la complejidad normal de cualquier suceso. Esta estrategia se trasladó a la televisión, y en regiones como Latinoamérica, se enfatizó ese uso de género a través de formatos industriales como la telenovela.

Esta disposición también llegó a los sistemas VOD. Dramas específicamente históricos, policiales, melodramas, docudramas y biográficos conforman la mayor parte del catálogo de producciones originales sobre el pasado en Netflix (alrededor de un 77%), en detrimento de géneros como el documental (las docuseries). En realidad, la cifra no extraña, sin embargo, la necesidad de tomar una distancia con la clásica televisión generalista ha llevado a hacer un uso extensivo de ellos, incluso con interesantes mezclas, como ejercicios de rejuego entre realidad y ficción en el que se traman los pasados planteados.

Lo interesante es que el género dramático permite complementar la necesidad de cercanía con las audiencias que ya los otros elementos del discurso sobre el pasado dejan intuir. Es decir, las estrategias narrativas en Netflix, a pesar de la prometedora innovación en los contenidos, pasan por el uso evidente de formas de contar a las cuales la audiencia ya ha estado expuesta y en las cuales ha sido alfabetizada a través del cine y de la televisión misma. Cuando la cercanía de muchos de los temas tratados por estas producciones es tan evidente, pareciera haber un llamamiento a los diferentes universos y alfabetizaciones de las audiencias. Prensa, televisión, cine y radio tributan con sus estilos y objetivos a un drama que intenta construir varios pasados a partir de los objetivos de comercialización del medio. En este sentido, el género es relevante cuando se piensa en relación a los otros elementos del discurso sobre el pasado que aquí se han planteado.

Reflexiones finales

Desde un principio se planteó que el auge de los sistemas VoD ha sido acompañado con un rompimiento de las agendas tradicionales de producción y recepción basadas en el sistema del *broadcast* tradicional. El privilegio de la idea de nicho ha provocado una especialización en la producción, que ya venía sucediendo desde el incremento de la penetración de los sistemas de televisión de paga. Esto ha llevado a tratar de proveer de experiencias diferenciadas no solo por gustos, sino por regiones culturales de consumo más o menos homogéneo, y a trascender la categoría nacional como centro de producción y consumo, posibilitando audiencias más íntimas en zonas menos articuladas en valores, prioridades, relaciones de poder, etcétera.

Lo anterior ha obligado a ir transitando hacia nuevas estrategias narrativas en la producción audiovisual. En el caso de Netflix, la estrategia en dos pasos (licenciamiento más producción original) se tradujo en la rápida conquista de mercados, con el latinoamericano como buen ejemplo, a través de la lógica de la proximidad cultural, primero, y del posicionamiento en regiones culturales a través de una gramática transnacional, anclada en temas de impacto. Muchos de esos temas, como el deporte o la violencia, tienen aparejado un ejercicio de mirada al pasado, de representaciones en torno al recuerdo que, normalmente, no han sido nombradas en el sistema mediático de entretenimiento tradicional.

En este ejercicio, se van creando nuevas historiografías en medios que tributan a recuerdos ya presentes en comunidades específicas, pero que, al insertarse en esas gramáticas transnacionales, permiten ir pensando en comunidades imaginadas más allá de la clave nacional. Este posicionamiento motivó a pensar en claves de análisis historiográfico que ayudan a ir respondiendo a la cuestión de qué tipo de memorias está apelando una plataforma como Netflix. A través de un ejercicio de revisar, en términos muy generales, el panorama de tiempos, personajes, espacios y tiempos narrados, es posible tener algunos indicios que motiven futuras pesquisas.

La primer y más relevante reflexión, en términos del proceder de la plataforma, tiene que ver con un esfuerzo de narrar y con la cercanía de los tiempos representados. Parece haber una estrategia de situar los pasados en un transcurso temporal que apela a múltiples remediaciones sobre procesos cercanos a los contextos

regionales de audienciación. El siglo XX, especialmente en su segunda mitad, y el siglo XXI son los tiempos preferidos para explicar a las audiencias distantes su relación con tiempos comunes, a la vez que evocar esos “otros tiempos”, sin anclaje, sin transcurso (“los ochenta”, “los noventa”, etc.), concebidos más como espacios seguros, como ambientes relacionados a nostalgias vividas.

Así pues, parece haber una doble estrategia en relación al tiempo. Una que tiene que ver con el vínculo entre ambientes temporales, experiencias y emociones en contextos culturales específicos. Muchos de ellos vinculados con la clase, la raza, la orientación política de las audiencias objetivo. Es un tiempo en el que no se toma un posicionamiento ético o político frente a un hecho o personaje, pero en el que se arman tramas desde gustos musicales, formas de comer, aspiraciones, etcétera. Con ello parecen ligarse comunidades nacionales diversas con valores o expectativas comunes.

Por otro lado, hay tramas, con anclajes en procesos reales, que aluden a pasados específicos. En ellas se sitúa a la audiencia en un tiempo compartido que, al ser narrado, conecta el tiempo cotidiano con el histórico (a la Ricoeur). Esta estrategia permite relacionar lo tramado audiovisualmente con mediaciones culturales previas, con cronologías ya evidenciadas en otros medios (la prensa, la historia académica, los relatos nacionales, etc.). Aquí hay un esfuerzo por situar la narrativa no solo en tiempos entendidos como históricos, sino con sujetos que en ellos habitan. Esto permite el rejuego con sentidos preexistentes, construidos en distintas historiografías, que permiten amplificar el efecto de verdad, de que lo narrado es “como sucedió”, que se vuelven relevantes en las regiones implicadas en la narrativa, o que explican esas regiones a otros contextos de audienciación. Esta segunda estrategia obliga a posicionamientos sobre el pasado. Se vuelven significativos los procesos (un asesinato político, la constitución del narcotráfico como negocio, la intervención de una potencia hegemónica, el rol de la monarquía inglesa, etcétera), en tanto se asocian a ellos valores, silencios o se remedian construcciones previas en otros medios.

Al final, ambos tipos de “cercanías temporales” conforman experiencias compartidas. Vinculan memorias locales, incluso íntimas, muy acordes con la forma de consumo de la plataforma, a comunidades de sentido en torno a temas y gustos sensibles. Esta relación entre tiempos que van más allá de lo local parece replicarse en la idea de que, a pesar de la pretensión transnacional del medio, los espacios nacionales siguen siendo ejes importantes en la narrativa, especialmente los que tienen que ver con los lugares de mayor consumo del medio. A pesar de ser los procesos y los tiempos, más que las geografías, los que articulan los posibles sentidos sobre el pasado, estas son anclajes esenciales en relatos que parecen pensados para regiones culturales específicas, desde lo nacional.

Este mismo privilegio por la articulación espacio-temporal específica en las tramas se repite con los sujetos que los habitan. Personajes “reales” y reconocibles del pasado apuntan al posicionamiento de las audiencias frente a remediaciones previas. Netflix, en sus múltiples producciones, no solo acerca a experiencias del pasado, en las cuales personajes ficticios caracterizan el espacio-tiempo en el que actúan, sino que invitan a relacionarse con temas poco tratados en medios tradi-

cionales, a través de personajes que se presentan como imágenes del pasado. Esto nos regresa a la idea de Brunow expuesta anteriormente. Pareciera que hay un ejercicio por activar ciertos archivos de representaciones, que resuenan en las memorias de audiencias que se alejan de los tradicionales recuentos del pasado, sin anclajes, despolitizados, que suelen abundar en los sistemas mediáticos nacionales. Es un ejercicio de “contar la realidad” sin aparente mediación, una realidad que puede ser “confirmada” en otras fuentes, en otras narrativas.

Las reflexiones finales nos confirman la idea de proximidad como eje de acercamiento al pasado. Un pasado cercano que se amplifica al emocionalizarse al centrarse en géneros dramáticos. Aunque la presencia del pasado no sea predominante en la agenda de Netflix, el hecho de que casi un 19% de las producciones abordadas lo atiendan, nos habla de que este es una de las claves de la estrategia de expansión del medio. Sin duda hay que seguir analizando, a través de producciones puntuales, si hay ejercicios narrativos, más allá de los que se apuntan aquí. Este es solo el panorama general para presentar a Netflix, y a los sistemas VoD, como un problema historiográfico y de memoria que debe ser tratado.

Bibliografía

- Assmann, J. (2008). Communicative and Cultural Memory. En Astrid E. and Ansgar N. (Eds.), *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook* (109-118). Berlin: Walter de Gruyter.
- Amaya, J y Charlois, A. (2020). El canon de representación de la historia del narcotráfico en México en la ficción audiovisual de Netflix. Un análisis comparativo de las series *Narcos: México y El Chapo*. En Guillermo O. (Coord.), *Televisión en tiempos de Netflix. Una nueva oferta mediática* (81-108). Guadalajara: Universidad de Guadalajara.
- Burnow, D. (2015) *Remediating Transcultural Memory. Documentary Filmmaking as Archival Intervention*. Berlin/Boston: Walter De Gruyter.
- Con ‘binge-watching’, así Netflix transformó cómo ves televisión (11 de agosto de 2019). *Milenio*. Recuperado de <https://www.milenio.com/espectaculos/television/netflix-que-es-el-binge-watching-y-como-lo-aprovecho>
- Cornelio-Marí, E. M. (2017). Digital Delivery in Mexico. A Global Newcomer Stirs the Local Giants. En C. Barker y M. Wiatrowski (Eds.), *The Age of Netflix. Critical Essays on Streaming Media, Digital Delivery and Instant Access* (S/P, epub). Jefferson: McFarland & Company, Inc.
- Edgerton, G. R. (2001). Introduction. Television as Historian. A Different Kind of History Altogether. En Gary R. E. y Peter C. R. (Eds.), *Television Histories. Shaping Collective Memory in the Media Age* (1-18). Kentucky: The University Press of Kentucky.
- Erl, A. (2011). *Memory in Culture*. New York: Palgrave Macmillan.
- Erl, A. y Rigney, A. (Eds.) (2008). *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*. Berlin: Walter de Gruyter.
- Erl, A. y Rigney, A. (Eds.) (2009). *Mediation, Remediation, and the Dynamics of Cultural Memory*. Berlin: Walter de Gruyter.
- Jenner, M. (2018). *Netflix and the Re-invention of Television*. Cham: Palgrave Macmillan.

- Landsberg, A. (2004). *Prosthetic Memory. The Transformation of American Remembrance In The Age of Mass Culture*. New York: Columbia University Press.
- Lobato, R. (2019). *Netflix Nations. The Geography of Global Distribution*. New York: New York University Press.
- Lozano, J. C. (2008). Consumo y apropiación de cine y TV extranjeros por audiencias en América Latina. *Comunicar*, XV (30), 67-72.
- Neiger, M., Meyers, O. y Zandberg, E. (2011). On Media Memory: Editors' Introduction. En Motti N., Oren M. y Eyal Z. (Eds.), *On Media Memory. Collective Memory in a New Media Age* (1-22), Inglaterra: Palgrave Macmillan.
- Niemeyer, K. (2014). Introduction: Media and Nostalgia. En Katharina N. (Ed.), *Media and Nostalgia. Yearning for the Past, Present and Future* (1-23). New York: Palgrave Macmillan.
- Oltean, T. (1993). Series and seriality in Media Culture, *European Journal of Communications*, 8 (5), 5-31. Recuperado de <https://doi.org/10.1177/0267323193008001001>
- Orozco Gómez, G. (2001). *Televisión, audiencias y educación*. Bogotá: Norma.
- Piñón, J. (2020). Un reconocimiento de la infraestructura de la red de internet para servicios de sVoD en Latinoamérica. En Guillermo. O. (Coord.), *Televisión en tiempos de Netflix. Una nueva oferta mediática* (pp. 17-46). Guadalajara: Universidad de Guadalajara.
- Rigney, A. (2005). Plenitude, scarcity and the circulation of cultural memory, *Journal of European Studies*, 35 (1), 11-28. Recuperado de <https://doi.org/10.1177/0047244105051158>
- Rosenstone, R. A. (2006). *History on Film/Film on History*, Harlow: Pearson Longman.
- Rüsen, J. (2014). *Tiempo en ruptura*. México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- Shaw, L. (16 de diciembre de 2019). ¿Tienes Netflix? Eres uno de los 29 millones de usuarios en América Latina. *El Financiero*. Recuperado de <https://www.elfinanciero.com.mx/bloomberg/tienes-netflix-eres-uno-de-los-29-millones-de-usuarios-en-america-latina/>
- Straubhaar, J. D. (2007). *World Television. From Global to Local*. Thousand Oaks: Sage.
- West, K. (13 de diciembre de 2013). Unsurprising: Netflix Survey Indicates People Like To Binge-Watch TV. *Cinemablend*. Recuperado de <https://www.cinemablend.com/television/Unsurprising-Netflix-Survey-Indicates-People-Like-Binge-Watch-TV-61045.html>
- Van Dijck, J. (2007). *Mediated memories in the digital age*. Stanford: Stanford University Press.

Anexo 1. Tabla de series analizadas

Programa	País de Origen	Año de primer lanzamiento
Marco Polo	EEUU	2014
Narcos	EEUU/Colombia	2015
The Get Down	EEUU	2016
The Crown	Reino Unido/EEUU	2016
Mindhunter	EEUU	2017
Godless	EEUU	2017
Narcos: México	EEUU/México	2018
When They See Us	EEUU	2019
Unbelievable	EEUU	2019
Glow	EEUU	2017
F Is for family	EEUU/Francia/Canadá	2015
Disenchantment	EEUU	2018
Castlevania	EEUU	2017
Seis Manos	EEUU	2019
The Who Was? Show	EEUU	2018
Las chicas del cable	España	2017
My Only Love Song	EEUU/Corea del Sur	2017
Suburra	Italia	2017
The Mechanism	Brasil	2018
Distrito Salvaje	Colombia	2018
1983	Polonia	2018
Kingdom	Corea del Sur	2019
Siempre Bruja	Colombia	2019
Delhi Crime	India	2019
Most Beautiful Thing	Brasil	2019
Historia de un Crimen: Colosio	México	2019
Historia de un crimen: Colmenares	Colombia/México	2019
Alta Mar	España	2019
The Naked Director	Japón	
Hache	España	2019
Making a Murderer	EEUU	2015
Cooked	EEUU	2016
Roman Empire	EEUU/Canadá	2016
Captive	EEUU	2016
Abstract: The Art of Design	EEUU	2017
Five Came Back	EEUU	2017
The Keepers	EEUU	2017
The Confession Tapes	EEUU	2017
The Day I Met El Chapo: The Kate del Castillo Story	EEUU	2017
Wormwood	EEUU	2017
The Toys That Made Us	EEUU	2017
Drug Lords	EEUU	2018
Dirty Money	EEUU	2018

Ugly Delicious		2018
Wild Wild Country	EEUU	2018
Bobby Kennedy for President	EEUU	2018
Evil Genius	EEUU	2018
November 13: Attack on Paris	Francia	2018
Medal of Honor	EEUU	
The Innocent Man	EEUU	2018
Murder Mountain	EEUU	2018
Conversations with a Killer: The Ted Bundy Tapes	EEUU	2019
Examination of Conscience	España	2019
The Disappearance of Madeleine McCann	EEUU/Reino Unido	2019
The Last Czars	EEUU	2019
The Family	EEUU	2019
The Devil Next Door	EEUU	2019
The Cuba Libre Story	Alemania	2016
Frontier	Canadá	2016
Samurai Gourmet	Japón	2017
Anne with an E	Canadá	2017
El Chapo	EEUU	2017
Damnation	EEUU	2017
Troy: Fall of a City	EEUU/Reino Unido	2018
Black Earth Rising	Reino Unido	2018
Traitors	Reino Unido	2019
The Spy	Francia	2019
The Last Kingdom	Reino Unido	2015
The Staircase	Francia	2004
Hip-Hop Evolution	Canadá	2016
Marco Polo: One Hundred Eyes	EEUU	2015
Nación de inmigración	Estados Unidos	2020
Los más buscados del mundo	Francia	2020
Taj Mahal 1989	India	2020
Betaal	India	2020
Luna Nera	Italia	2020
Curon	Italia	2020
La novia fantasma	Taiwan	2020
Espectros	Brasil	2020
Hache	España	2019
Días de Navidad	España	2019
Historia de un crimen: la búsqueda	México	2020
Amor 101	Turquía	2020
Apache: La vida de Carlos Tevez	Argentina	2019
Vivir sin permiso	España	2018
Nisman: El fiscal, la presidenta y el espía	España	2019
¿Quién mató a Malcolm X?	EEUU	2020

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.

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

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 trasmisión 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,

.....

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), Milanésio (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 concernidos 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 Vilariño 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 Vilariño 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 observárselo 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 hiperexplicita de violencia sexual como tortura a embarazadas detenidas-desaparecidas (Ver imagen 3). Un ejemplo llamativo de este tipo de abordaje amarillista, no en este

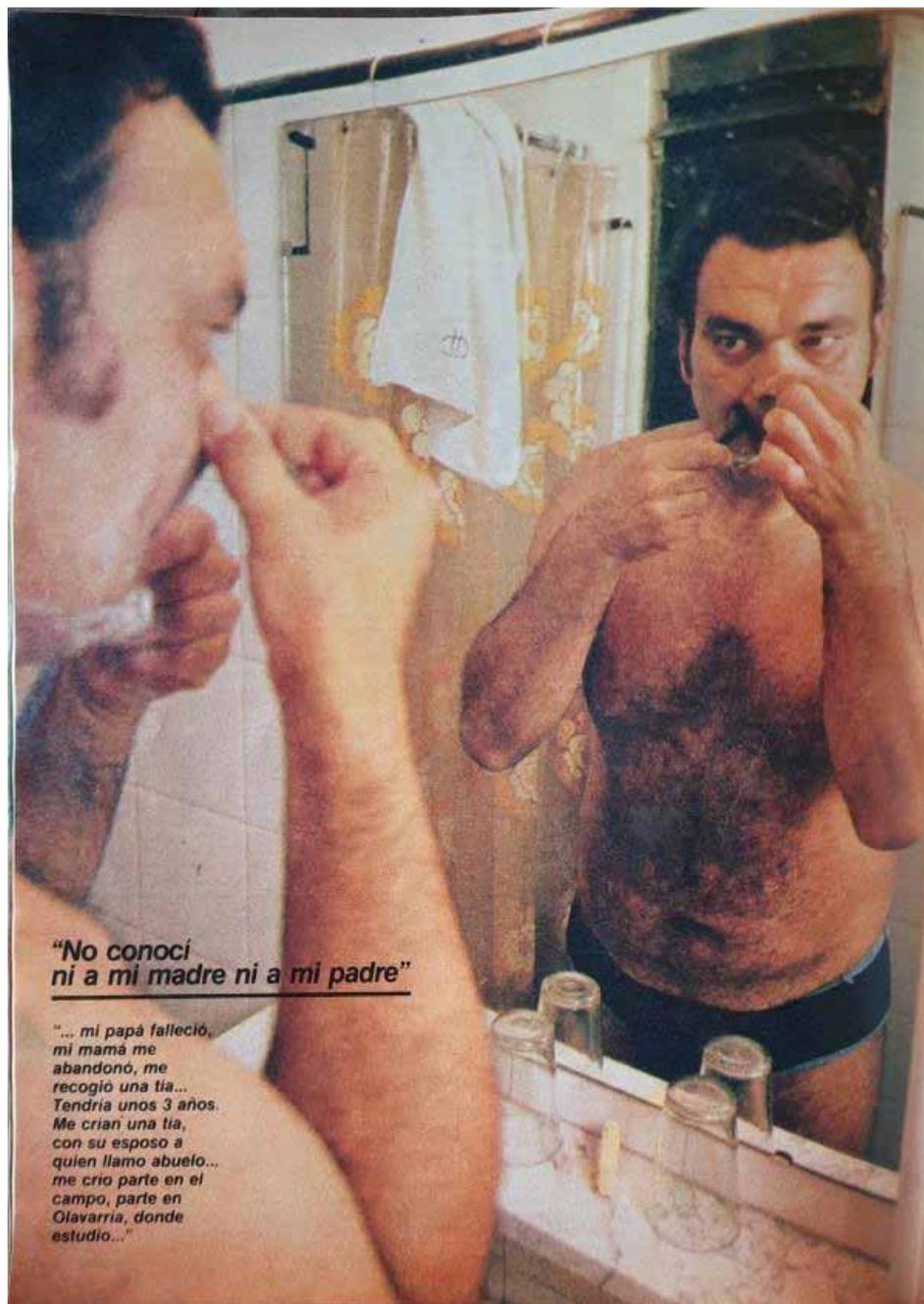
.....
18 Esta caracterización retoma en parte la ya hecha por González Bombal (1995) y Landi y González Bombal (1995).

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



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

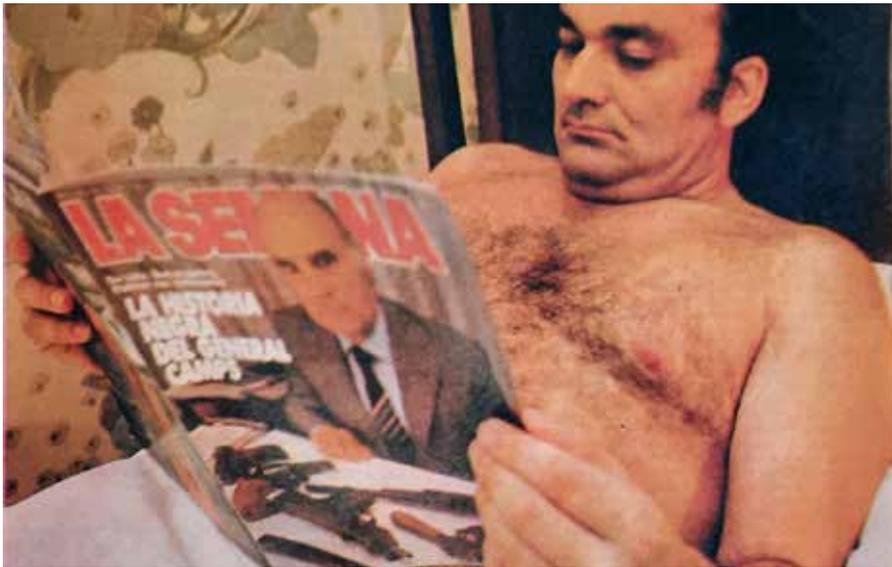


Imagen 1 y 2: Raúl Vilariño, con participación en los delitos perpetrados en la Escuela de Mecánica de la Armada (ESMA), fotografiado por la revista *La Semana* en ropa interior afeitándose a la mañana (Izq) y leyendo desde la cama un número de *La Semana* con Ramón Camps en la tapa y el título “La historia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

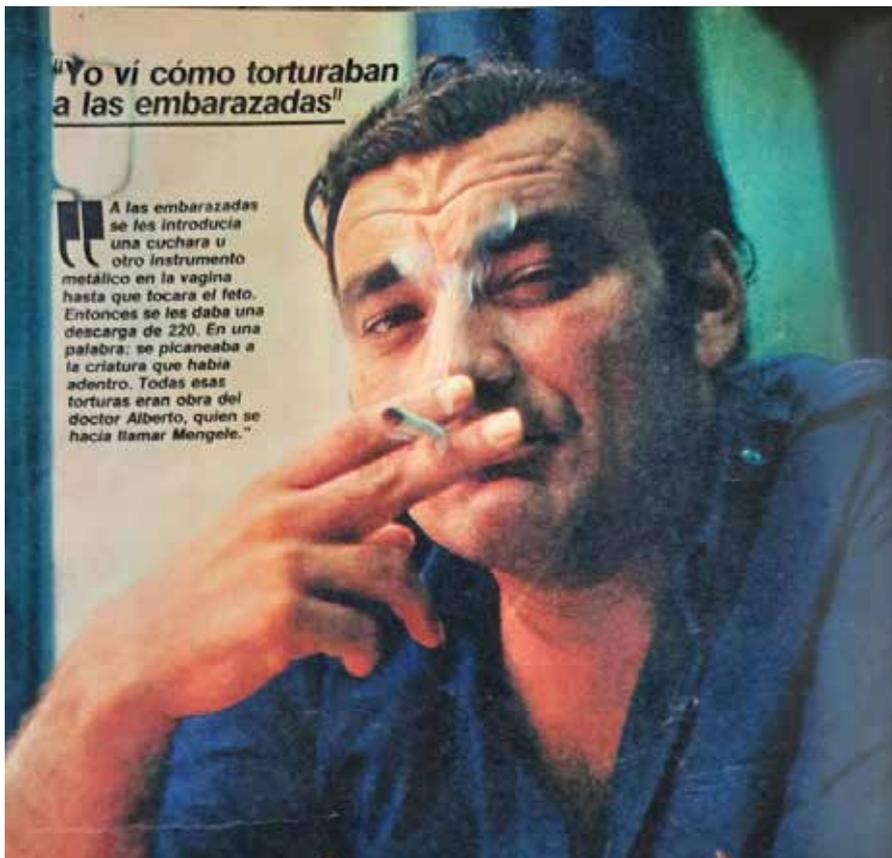


Imagen 3: Raúl Vilariño, con participación en los delitos perpetrados en la Escuela de Mecánica de la Armada (ESMA), fotografiado por la revista *La Semana* acompañado de un textual que narra la violencia sexual como forma de tortura ejercida a detenidas-desaparecidas embarazadas. (N.º 370, 5 de enero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

.....
 28 Ver, por ejemplo, el análisis de Besse y Messina (2019) que entretujan 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 transmisión 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).

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:

.....

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 lxs 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 1: 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

ENTREVISTA A GRACIELA SAPRIZA

Memorias de mujeres, voces feministas y la rebeldía de la historia*

POR ANA LAURA DE GIORGI**

En esta entrevista Graciela Sapriza recorre su trayectoria personal y profesional, su juventud en los años sesenta y su formación en historia en diálogo con otras disciplinas. Ahonda especialmente en el involucramiento con la historia “desde abajo”, particularmente con las mujeres, y relata su despertar y los recorridos de su compromiso feminista. En ese largo recorrido reflexiona sobre las condiciones de producción del pensamiento histórico y feminista y acerca de las dificultades de los estudios de género dentro de la academia. Finalmente, narra las transformaciones ocurridas en torno a la idea del “conocimiento comprometido políticamente” y explora las potencialidades del cruce necesario entre los derechos humanos y el feminismo.

* Esta entrevista fue en dos oportunidades: la primera en 2021 por zoom en el contexto de pandemia y, la segunda de forma presencial, en 2022. La edición de esta entrevista, incluidas las notas al pie, son responsabilidad de Soledad Catoggio, coordinadora de la sección.

** Ana Laura de Giorgi es Licenciada y Magister en Ciencia Política por la Universidad de la República (Udelar) de Uruguay. A su vez, es Doctora en Ciencias Sociales por la Universidad General Sarmiento (UNGS) y el Instituto de Desarrollo Económico y Social (IDES) en Argentina. Actualmente se desempeña como docente e investigadora de Udelar. Es docente de Feminismos del Sur en el grado y de Epistemología Feminista en posgrado. Sus investigaciones se realizan en el campo de la izquierda, de la memoria y los estudios feministas. Es autora de *Historia de un amor no correspondido. Feminismo e Izquierda en los 80*, Sujetos Editores, Montevideo, 2020; de *Las tribus de la izquierda: bolches, latas y tupas en los 60*, Fin de Siglo, Montevideo, 2011 y ha publicado varios artículos sobre los feminismos en América Latina.



Fotografía: Lucía Santos - CEIEm.

Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Montevideo, 2022.

Ana Laura de Giorgi: Graciela ¿naciste en Montevideo? ¿Cómo fue tu infancia y tu adolescencia? ¿Qué acontecimientos marcaron tu biografía en esos años?

Graciela Sapriza: Nací en Montevideo, pero luego nos fuimos a vivir al campo, a una estancia, donde pasé parte de mi infancia y fui a la escuela rural de la zona hasta que murió mi padre. Su muerte fue una tragedia y, a raíz de eso, mi madre decidió enviarme como pupila a un colegio de monjas, conocido como Las Dominicas, en Montevideo. En ese entonces, mis hermanos ya estaban pupilos en otros colegios católicos, era una costumbre muy común en la época. Pero yo sufrí tanto allí, con siete años, que mi madre se convenció de venirse a vivir a Montevideo y, entonces, pude salir de pupila. Seguí en el mismo colegio, pero como externa. Mi vida transcu-

rrió sin sobresaltos hasta que llegaron los años sesenta. Yo estaba en cuarto año del liceo y todo era un revuelo. Ya había ocurrido la revolución cubana y estábamos en plena renovación conciliar. En esa época, llegaron al colegio unos curas franceses de línea renovadora que me influyeron mucho. En particular uno de ellos que había sido “maquis” en la resistencia francesa y después cura obrero. También por esos años empecé a ir a la Párrroquia Universitaria, que era un núcleo de ebullición de estudiantes católicos que buscaban entender lo que sucedía en la sociedad, comprometerse con la realidad, irse a vivir a los barrios modestos, en la onda de lo que después fue la Teología de la Liberación. Todo esto me influyó mucho, me puse revoltosa y las monjas dominicas me echaron del colegio.

Entonces ahí pensé “me libero y voy al IAVA”,¹ que era el liceo público más agitado políticamente, era el meollo de las ideas nuevas, de la movilización, ¡era la gloria!. Pero, no, me pusieron en otro colegio de monjas. Entonces, para desquitarme me anoté en Bellas Artes, que entonces se podía iniciar con 16 años. A eso mi mamá no se opuso porque no sabía los que pasaba ahí, pensó que iba a ir a una academia de artes aparte del colegio. Ahí sí enganché bien.

La experimentación juvenil y la militancia

A. L. D. G.: ¡Uy, Bellas Artes estaba lleno de anarquistas! ¿no? Contame más de ese mundo ¿qué pasaba en Bellas Artes en aquellos tiempos?

G. S.: ¡Claro estaban todos, incluyendo a Errandonea, todos! Jorge Errandonea era un profesor, una figura medio caudillesca, que venía de una familia de anarquistas. Era muy enérgico, tenía mucha impronta y, además, era un excelente ceramista. Vivía en comunidad con unos personajes muy carismáticos y exóticos. Me acuerdo de uno de ellos, con el que conversaba mucho, que me hablaba de las movilizaciones del Cerro, de los cañeros, y que me abrió la cabeza. Bellas Artes no solo te desarmaba la idea de un arte elitista, paseándote por distintas técnicas y haciéndote experimentarlas mezcladas con música y danzas, sino que además era un ambiente empapado de la izquierda independiente, más radicalizada, y había mucho vínculo con movimientos sociales. Cuando yo estaba en Bellas Artes, se descubre que Julio Marenales, que era docente, era tupamaro² y, ahí, pasa a la clandestinidad. En ese contexto, empecé a participar de asambleas, e hice por primera vez una experiencia de extensión, es decir, de ir a escuelas en el interior del país. Empecé a participar de la elaboración de afiches o grabados para las fábricas que estaban en conflicto. También iba a las manifestaciones, donde el detonante era salir con un “cajón de muerto”, hecho de cartón, que representa-

ba, por ejemplo, al Estado o al capitalismo y prenderlo fuego en la calle. A mí nunca me llevaron presa, zafaba porque ponía cara de nena, pero recuerdo que era todo muy intenso.

A. L. D. G.: ¿Entonces tu contacto con la militancia comienza en Bellas Artes?

G. S.: Sí, pero también en la Alianza Francesa, donde cursaba un diploma de lenguas, en paralelo al bachillerato del colegio de monjas y a Bellas Artes. Ahí tuve unos profesores divinos, muchos de ellos colaboraban con el semanario *Marcha*³ y, ahí mismo, conocí a varias compañeras que militaban, una en el Movimiento Uruguayo al Socialismo Popular (MUSP) y la otra era “tupa”, pertenecía al MLN-Tupamaros. Aparte, en esa época me ennovié con quien sería mi esposo, me casé cuando cumplí los 19 y tuve a mi primer hijo. Mi esposo era nueve años mayor que yo, era de la JEC, la juventud estudiantil católica, y con él íbamos a la Parrquia Universitaria. Nos casó Juan Luis Segundo, un jesuita muy famoso en Uruguay, partícipe de la Teología de la Liberación.

A. L. D. G.: ¿Ese era tu mundo político, el de los cristianos de izquierda?

G. S.: Claro, ahí se conformó la Comunidad de la Teja, que era un grupo de militantes de izquierda de origen cristiano que optaron por vivir en comunidad en un barrio proletario y, luego, devino en un movimiento político, el Movimiento de Acción Popular Uruguayo (MAPU) que, a su vez, dio origen al Grupo de Acción Unificadora (GAU). Existían también otros núcleos de cristianos muy activos, como el de los que crearon el Centro Latinoamericano de Economía Humana (CLAEH) entre los que estaba Juan Pablo Terra, que fue más tarde diputado por la Democracia Cristiana y también fundador del Frente Amplio en 1971.

A. L. D. G.: ¿Y dónde empezaste a militar vos?

G. S.: Inicialmente en la Comunidad de la Teja y luego en el GAU. Mi esposo estaba en el GAU, se hacían reuniones políticas en mi casa y se imprimían volantes también. Mi marido era arquitecto del Banco de la

1 Se refiere al Instituto Alfredo Vázquez Acevedo.

2 Se refiere a integrantes del Movimiento de Liberación Nacional Tupamaros (MLN-T), una de las organizaciones que durante los sesenta en Uruguay desarrolló una estrategia armada para llevar adelante la revolución.

3 *Marcha* fue un semanario político-cultural dirigido por Carlos Quijano y Juan Carlos Onetti que se editó entre 1939 y 1973 y en el que escribían las principales figuras de la intelectualidad uruguaya de izquierda.

GRACIELA SAPRIZA, PIONERA EN HISTORIA DE LAS MUJERES EN URUGUAY

Nació en Uruguay, se licenció en Historia y obtuvo el grado de Magíster en Ciencias Humanas opción Estudios Latinoamericanos. Sus investigaciones se han focalizado en la historia de las mujeres y los estudios de memoria desplegando siempre una perspectiva interdisciplinaria. Ha realizado importantes contribuciones historiográficas que permitieron conocer y visibilizar a mujeres trabajadoras, sindicalistas y feministas que habían quedado olvidadas por la historia canónica. Se ha desempeñado como docente e investigadora del Centro de Estudios Interdisciplinarios Uruguayos de la Facultad de Humanidades de la Universidad de la República, integra el Centro de Estudios Interdisciplinarios Feministas y ha participado activamente del movimiento feminista durante los ochenta. Participó asesorando a mujeres expresas políticas en la elaboración de sus testimonios sobre la experiencia durante el terrorismo de Estado y continuó realizando dicha tarea en torno a la llamada “segunda generación” de hijos e hijas de personas que sufrieron la prisión política. Es autora de importantes obras como *Mujer, Estado y Política en el Uruguay del siglo XX* (1984). Montevideo: Banda Oriental; *Memorias de rebeldía- Siete historias de vida* (1988). Montevideo: Punto Sur-GRECMU; *Hilamos una historia* (1989). Montevideo: Nordan. Entre sus artículos más relevantes, se destacan: “Desafíos de la memoria: interdisciplina y segunda generación” (2012). *Encuentros Uruguayos*; “La mujer en las luchas sociales. María Collazo” (1997). *Revista de Historia Bonaerense*; “Misterios de la vida privada. La despenalización del aborto en el Uruguay (1934-1938)” (1999). *Revista Encuentros*; “El protagonismo político de las mujeres. Historia reciente de un sujeto con historia” (2001). *Revista Encuentros*; “Palabras y silencios sobre el Terrorismo de Estado” (2008). *Encuentros Latinoamericanos*; “Memorias de mujeres en el relato de la dictadura (Uruguay, 1973-1985)”. Violencia, cárcel, exilio” (2009). *Deportate, esuli, profughe. Rivista telematica di studi sulla memoria femminile*; “Nos habíamos amado tanto. Años revueltos, mujeres, colectivos y la pelea por el espacio público” (2015). *Estudios Feministas*.

República, pertenecía al sindicato de los bancarios y, luego, lo despidieron y militarizaron. Me refiero a ese proceso, que comenzó con las Medidas Prontas de Seguridad, que prohibió la actividad sindical a todos los funcionarios públicos y luego se los obligó a trabajar bajo jurisdicción militar, mientras quedaban retenidos en los cuarteles. A mi marido lo llevaron al batallón Laguna del Sauce y creo que también estuvo en el batallón Florida. Eso fue muy jodido, estuvo alrededor de un mes, pero fue un drama en ese momento, yo ya tenía los dos hijos y recuerdo que le escribí cartas que, más tarde, me di cuenta de que eran un deschave, pero entonces una no sabía que había que ser cuidadosa, no tenía idea de lo que iba a pasar.

Los años sesenta y la renovación de la historia

A. L. D. G.: Entonces en ese contexto de movilizaciones y de crecimiento del autoritarismo finalizás el secundario, el diploma de lenguas, te casas, tenés hijos ¿cuándo decidís estudiar historia? ¿Cómo es ese ingreso a la carrera?

G. S.: Hice el ingreso en 1964, pero me demoré, porque en 1966 tuve a mi primer hijo, en 1968 al segundo, en 1970 al tercero, es decir, me la pasaba embarazada. Tuve cinco hijos, imagínate. Entonces, ingresé a Humanidades y me inscribí en Filosofía e Historia, pero pasado un tiempo sentí que el compromiso político era urgente y que lo imprescindible era estudiar Historia, que era más aterrizado, era más importante. Además, en ese momento se estaba renovando el enfoque



Oficina en la sede del Grupo de Estudios de la Condición de la Mujer

Llegué a la militancia por varios lados. En Bellas Artes tuve unos profesores que colaboraban con el semanario *Marcha* y, ahí mismo, conocí a varias compañeras que militaban, una en MUSP y la otra era “tupa”. Aparte, en esa época me ennovié con quien sería mi esposo y comenzamos a militar en la Comunidad de la Teja, que era un grupo de militantes de izquierda de origen cristiano, que luego dio origen a un movimiento político.

de la disciplina, estudiar Historia era también participar de una propuesta innovadora.

A. L. D. G.: ¿Qué representaba esa renovación?

G. S.: Bueno, tenía distintas derivas. Por ejemplo, en historia de la cultura, que daba Juan Oddone, era introducirse en la *Escuela de los Annales*,⁴ que traía una concepción diferente de la historia, que incorporaba la historia de las mentalidades. En ese entonces, además venía José Luis Romero, uno de los grandes referentes de esta *Escuela*, una vez por mes a dar una parte del curso. Se estudiaban los procesos de urbanización en el Río de la Plata, la inmigración, entre otros temas. Tenían un enfoque rupturista, te proporcionaba otra bibliografía. Fue en ese contexto que leí *Los hijos de Sánchez*, de Oscar Lewis⁵ y esa lectura fue la que me motivó a estudiar el mundo del suburbio. Aunque, tengo que reconocer que también me inspiró la poesía de Idea Vilariño que había escrito un tremendo libro sobre el tango.⁶ Mi interés era ir más allá del archivo, del documento, para mí la historia tenía que abordar otras cosas.

Otra de las derivas de esa renovación historiográfica era la historia económica, que no proponía un pensamiento ortodoxo del marxismo, pero sí tenía un perfume materialista. De esta materia, teníamos cursos extra los sábados de mañana, por ejemplo, y venían a dictarla profesores echados de la Argentina. Recuerdo que tuve clases con Tulio Halperín Donghi, que vino en el 68 o el 69, antes de la intervención de la Facultad. Hubo mucha discusión en torno al estructuralismo y al posestructuralismo, recuerdo que nadie lo entendía mucho a Althusser y, entonces, se hizo todo un año un curso sobre ese autor, que fue muy concurrido. Des-

.....
4 Se refiere la corriente historiográfica fundada por Lucien Febvre y Marc Bloch en 1929, que hegemoniza la historiografía francesa durante todo el siglo XX y alcanza proyecciones globales. Esta corriente rechazaba el abordaje positivista de la historia, centrado solo en los acontecimientos, y proponía una historia social, interesada en los procesos y las estructuras sociales. Hacía uso de las herramientas de las ciencias sociales y propugnaba una ampliación de los temas de la historia.

5 Ver Lewis, O. (1961) *Los hijos de Sánchez. Autobiografía de una familia mexicana*, México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

6 Ver Vilariño, I (1965) *Las letras del tango: la forma, temas y motivos*, Buenos Aires, Schapire.

pués también la renovación en los temas económicos vino de la mano de Perry Anderson y los de la *New Left Review*.⁷ La novedad de esa historia económica era el aporte de los ingleses, que recuperaban el marxismo de forma crítica, como lo hizo E. P. Thompson y toda esa escuela de historia social. Se trataba de una historia inyectada o renovada a través de otras disciplinas. Se dice que la historia es la disciplina más vieja, que por eso es también muy anquilosada, pero todas estas miradas la cambiaban bastante. A su vez, yo hice por mi cuenta muchos cursos de filosofía y de literatura, mucho de filosofía. Tuve a Arturo Ardao que desarrollaba la línea de historia de las ideas cruzando filosofía e historia, hice cuatro años filosofía de la historia con Bentancur Díaz, que era un marxista, y tenía de profesores de literatura a Ángel Rama y a Idea Vilariño.

A. L. D. G.: Entonces, ¿se puede decir que desde el principio vos tenías una vocación interdisciplinaria para estudiar los fenómenos sociales?

G. S.: Sí, sin dudas, aparte yo venía de Bellas Artes, de la literatura francesa, el diploma de lenguas en francés, que había sido muy exigente. Pero, además, teníamos docentes muy interesantes, que eran intelectuales que se integraban a la vida político-intelectual en esos años de 1964 a 1968 o 1969. Fueron cinco o seis años de mucha deconstrucción de cosas y experiencias también. Luego, viene la dictadura e intervienen la Facultad.

La dictadura y la historia extra-muros

A. L. D. G.: ¿Y qué pasó entonces? ¿Cómo fue finalizar la carrera durante la dictadura?

G. S.: La Facultad fue intervenida entre 1973 y 1984 y cerrada por un período. En ese momento me faltaban tres o cuatro materias, que terminé cuando la habilitaron, así que tengo el título firmado por el interventor. Recuerdo que, a fines de 1974, presenté un trabajo que había hecho el marco de la cátedra de Ángel Rama, que tenía un enfoque social y antropológico del mundo del suburbio y de los personajes del tango, súper lindo, y me lo rechazaron. No me evaluaron ese tra-

.....
7 Se refiere a la revista británica, creada en 1960 y dedicada a hacer una revisión crítica de la ortodoxia marxista.



Fotografía: Archivo personal Graciela Sapriza

: Junto a Suzana Prates en la Conferencia Internacional de la Mujer de las Naciones Unidas, Nairobi 1985.

bajo, tuve que escribir sobre otra cosa, hacer historia de la cultura no era bien visto. Terminé haciendo algo súper tradicional, del siglo XIX, nada interesante. Cuando empieza la dictadura, nos seguimos viendo con algunos compañeros más cercano de la Facultad, éramos unos cuatro o cinco y nos reuníamos en la Biblioteca Nacional. Nos habíamos propuesto revisar la prensa, trabajar con las fuentes, hacer hemeroteca. Con esa idea, buscando patrocinio y tuvimos un apoyo de la Embajada de Italia. Nos dieron una beca que en términos de financiamiento era nada, pero fue la excusa para armar un grupo. Allí inicialmente, estaba Alcides Beretta, Raúl Jacob y Silvia Rodríguez Villamil, entre otros. Toda gente que desde ahí en adelante aportaría muchísimo a consolidar la “nueva historia”, la historia “desde abajo”, la historia social. Al final Raúl

se abrió, quedamos Alcides, Silvia y yo, pero luego Alcides se fue a Barcelona, así que seguimos solo Silvia y yo estudiando la migración de italianos al Uruguay.

Entre mujeres: soportes de cuidados y convites intelectuales

A. L. D. G.: Todo esto que contas, del fin de la carrera y de la investigación, con el grupo de la Biblioteca Nacional, lo hacés mientras estás criando a los niños, ¿no? ¿Cómo fue ese proceso de conciliar los cuidados y el estudio o el trabajo?

G. S.: Sí, así es, además en 1967 empecé a trabajar como profesora en un colegio de monjas y, luego, también en el Liceo Suárez. Y, recuerdo que, en 1970, cuando nace mi tercer hijo, estaba dando clases en el

Ingresé a Humanidades y me inscribí en Filosofía e Historia, pero pasado un tiempo sentí que el compromiso político era urgente y que lo imprescindible era estudiar Historia, que era más aterrizado, era más importante. En ese momento se estaba renovando el enfoque de la disciplina, estudiar Historia era también participar en una propuesta innovadora.

IAVA. Y la verdad que no era fácil ¿no? Aparte, la Facultad de Humanidades era exigente, para hacer una monografía demorabas un año y medio. Y, además, estaba el tema de la militancia. En un momento, cuando los nenes se agarraron sarampión, tengo el registro de que dormía tres horas por día para poder terminar una monografía, trabajar y corregir los escritos.

A. L. D. G.: Y lo que hoy llamamos “sobrecarga de cuidados” ¿Cómo lo pensabas? ¿lo visualizabas? ¿dónde estaba el soporte de los cuidados? ¿en madres, tías, empleadas?

G. S.: Bueno, mi esposo era arquitecto y no sabía lavarse una taza, prepararse un té. El militaba y yo sola con la crianza, protestaba, y recuerdo que me decía “lo que vos estás haciendo es mucho más lindo, más importante que lo que yo hago”. Así que sí, recurría a las tías, hermanas de mi marido, también a una prima. Después, cuando tuve al tercero recurrí a una empleada, pero no puse un aviso en el diario, como cuenta Marta Diana, en ese relato de su libro *Mujeres guerrilleras*,⁸ a raíz del cual le hacen una reunión política, un comité de control y la acusan de pequeño burguesa por necesitar una empleada (risas).

A. L. D. G.: ¿Y en esa época tenías mujeres referentes en quien mirarte, que te inspiraran?

G. S.: Bueno, yo había leído a Simone de Beauvoir en la Alianza Francesa y, también, con una profesora de Bellas Artes, docente de historia del arte y de historia de la cultura, muy renovadora y finísima, habíamos comentado cosas de Beauvoir y ella termina “adoptándonos”, por decirlo de alguna manera, a mí y a otras dos compañeras más. Nos invitaba a la casa, leíamos literatura juntas y devorábamos los libros que nos prestaba. Ahí empecé a conocer a John Dos Passos, a Sartre, entre otros. Creo que ella era lesbiana, aunque tenía un marido, pero eran de esos matrimonios que funcionan como una pantalla. También, me acuerdo de que, en el colegio de monjas, en Las Dominicas, tuve a una profesora que estoy segura de que también era lesbiana. Ella era del grupo de mujeres que sacaban un suplemento de mujeres en el diario *El Día*, era un grupo de fines de los cincuenta y sesenta, donde circulaban las ideas feministas y tenían algunas opciones diversas, pero tapadas, claro. Todas ellas eran mujeres muy atractivas para mí, porque eran intelectuales, inteligentes, autónomas y cultas.

A. L. D. G.: ¿Y en el ámbito de tu familia había alguna figura así?

G. S.: No, en mi familia no, la única que podría decir que era distinta, era una hermana de mamá que estudió pintura, pero después se casó, dejó de pintar y tuvo cuatro hijos. No había mujeres así en la familia.

Un descubrimiento: la historia de las mujeres

A. L. D. G.: ¿Y cómo acercas a la historia de las mujeres? ¿cómo surge esa preocupación?

G. S.: Bueno, cuando cursé en la Alianza Francesa habíamos leído a los existencialistas, a Simone de Beauvoir, pero tal vez me influenció más la lectura de sus novelas y memorias que leímos en el período previo a la dictadura. Luego, cuando hacíamos con Silvia Rodríguez el trabajo sobre los migrantes italianos, comenzamos a ver cómo aparecía la figura de la familia como sostén, como red de sustento en los procesos de adaptación y ahí apareció la cuestión de las mujeres. Y, después, cuando buscábamos nuevos financiamientos, porque vivía de dar clases en secundaria y no teníamos recursos para investigar, llegamos Centro de Informaciones y Estudios del Uruguay (CIESU) y ahí conocimos a Suzana Prates, una académica feminista, brasilera, que había venido al Uruguay comienzos de

8 Ver Diana, Marta (2006) *Mujeres guerrilleras. Sus testimonios de militancia en los setenta*, Buenos Aires, Planeta.

los setenta, y fue con ella que nos metimos de lleno en esos temas.

A.L.D.G.: Contame cómo fue ese proceso de vincularse con CIESU y especialmente con Suzana y cómo fue la fundación de Grupo de Estudios de la Condición de la Mujer (GRECMU)

G. S.: A mediados de los setenta se crearon diversos centros de investigación independientes, con académicos que habían sido expulsados de la Universidad por los interventores de la dictadura. La historiadora Blanca Paris llamó a ese proceso la “la Universidad extramuros” y, realmente así sucedió. El CIESU era uno de esos centros, formado por varios sociólogos que habían estado en la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO), en Chile. Pero surgieron otros también, como el CLAEH, que mencioné más arriba, el Centro de Investigaciones Económicas (CINVE) y el Centro Interdisciplinario de Estudios sobre Desarrollo (CIEDUR). Todos estos eran centros donde la gente se podía formar mientras las carreras estaban cerradas o las facultades intervenidas. Ahí se formó mucha gente y estos centros de estudios se convirtieron también en núcleos de resistencia intelectual. Allí se formó un montón de gente como Constanza Moreira, Mariana González, Carmen Midaglia y muchas más.

En ese momento, en el CIESU estaba Carlos Filgueira, Suzana Prates, Héctor Apezechea, Nea Filgueira, Juan Carlos Fortuna y Juan Rial. Este grupo de gente nos propuso presentarnos a una beca del Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO) y ganamos. Ahí fue que empezamos a charlar con Suzana, que enseguida nos enganchó para hacer una charla sobre mujeres inmigrantes. Entonces, empezamos a investigar qué pasaba con las mujeres y la participación política, justo cuando ya estábamos en un momento de mayor efervescencia política. A comienzos de los ochenta, Suzana se fue a Londres y volvió mucho más feminista y con ese impulso en 1984 creó un grupo con un nombre súper largo, bajo el cual camuflamos nuestras intenciones revoltosas: el Grupo de Estudios de la Condición de la Mujer en Uruguay (GRECMU). Así fue como nació el GRECMU y por un buen tiempo compartió la misma casa con el CIESU, que estaba en el piso de entrada y eran todos varones. Luego, aba-

La Facultad fue intervenida y cerrada por un período. En ese momento me faltaban tres o cuatro materias, que terminé cuando la habilitaron. Recuerdo que, a fines de 1974, presenté un trabajo que había hecho el marco de la cátedra de Ángel Rama, que tenía un enfoque social y antropológico del mundo del suburbio y de los personajes del tango, súper lindo, y me lo rechazaron.

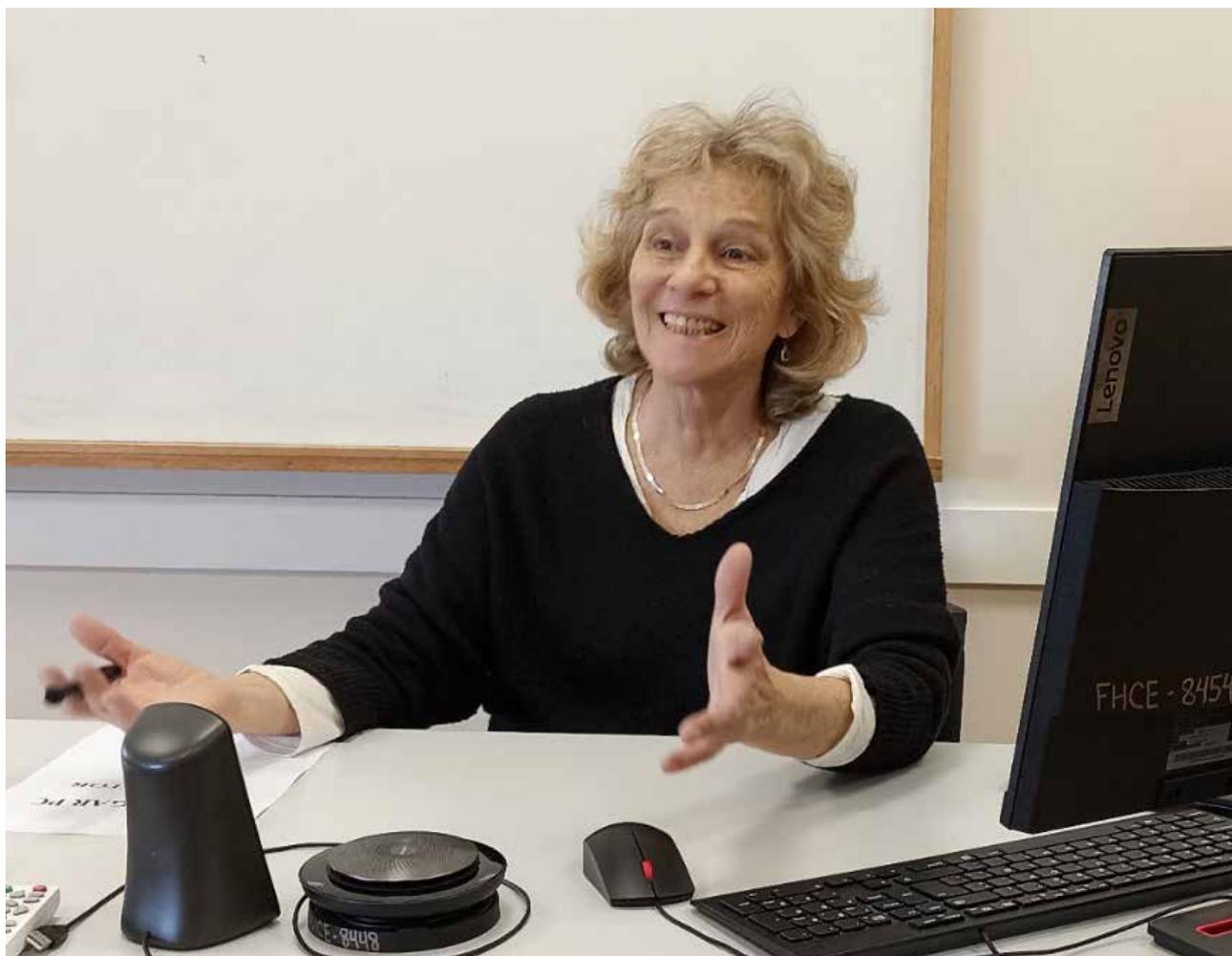
jo, “en los suburbios”, “en el subterráneo”, funcionaba el GRECMU, donde estábamos nosotras.

A. L. D. G.: ¿Y ahí en GRECMU qué temas de género trabajaban? ¿comienzan con la historia de las mujeres?

G. S.: Suzana era muy carismática, estaba muy vinculada a los temas de la mujer en el mercado trabajo y, luego, junto con Silvia, se volcó a los estudios de los movimientos sociales. Me acuerdo de que discutíamos mucho el tema del ingreso de la mujer al mercado de trabajo, ella trabajaba sobre las maquiladoras y el trabajo domiciliario. Fue después que descubrimos la historia de las mujeres. En realidad, Suzana le había pedido a Juan Rial que hiciera un estudio de la historia de las políticas públicas para la mujer durante el batllismo, pero Rial se ganó una beca importante, no me acuerdo si la Rockefeller o la Guggenheim, y dejó eso por el camino. Entonces, Suzana nos ofreció hacer ese trabajo y, finalmente, lo publicamos en *Mujeres, Estado y Política en el Uruguay del Siglo XX* (Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 1984). El tema estaba despuntando. En esos años, conocí también a Julieta Kirkwood, una socióloga y politóloga, activista feminista chilena, en un seminario que armó Elizabeth Jelin en Buenos Aires, en 1983. Argentina había salido de la dictadura, nosotros recién habíamos hecho el acto del obelisco.⁹

.....

⁹ Se refiere a la manifestación multitudinaria, ocurrida el 27 de noviembre de 1983, que reunió a unas 400 000 personas en pro-



Curso “Del sufragio al paro de mujeres”, Aulario del Área Social, Universidad de la República, 2022.

Viajamos Suzana, Silvia y yo y llegamos en plena recuperación de la democracia, esa ida a Buenos Aires fue como un destape para nosotras.

Entonces, al poco tiempo, Suzana organizó un seminario gigantesco preparatorio del Foro Mundial de Naciones Unidas sobre la Mujer, que tendría sede en Nairobi (1985). Ese seminario se llamó algo así como “*En busca de nuestras huellas*”. Ahí llegó a Uruguay, “la crème de la crème” del feminismo, vino Julieta Kirkwood, de quien me había enamorado en el seminario de Buenos Aires, vino también Elizabeth Jelin, Moema Viezzer, María del Carmen Feijóo y Elizabeth Lobo, una socióloga de la Universidad de San Pablo,

.....
clama por la democracia y que marcó un hito del comienzo del fin de la dictadura que finalizó quince meses después de aquel acto.

especializada en sociología del trabajo, una tipa muy comprometida, con una mente muy abierta, con quien también tuve una relación importante.

Entonces había todo un contexto, todo un ambiente muy propicio donde redescubrimos que había feministas en nuestro pasado. Recuerdo que Suzana estaba fascinada con la historia de Paulina Luisi, y que yo comenté en mi casa algo de Paulina y mi madre dice: “Claro, Paulina Luisi, la médica” y no sé cuántas cosas más. O sea, mi madre que no tenía nada que ver el feminismo, ¡la conocía!, es decir que se habían invisibilizado sus historias y nosotras las descubríamos, así como las actuales feministas hoy se les llama la atención descubrimos a nosotras y nos dicen “¿Cómo? ¿Había feministas en 1985?!”.
También en esos comienzos hubo comentarios difíciles, me acuerdo de una amiga, que volvía del exilio

y no estaba “tocada” por el feminismo, que cuando le contamos con Silvia que estábamos interesadas en hacer una historia de las mujeres, nos dijo: “¡pero no van a ser de las feministas que usaban zapatos acordonados, ¿no?!” O sea, el estereotipo de las feministas como mujeres machonas con bigotes, también estaba presente en nuestro entorno. Pero eso no fue un obstáculo para nosotras, nos fuimos metiendo, aprendiendo, y también desarrollamos lo que nosotras llamábamos triangulación, que fue una forma de trabajo muy importante de *La Cacerola*, la revista de GRECMU.

La Cacerola: una forma de conocimiento comprometido

A. L. D. G.: ¿Cómo era esa forma de trabajo? ¿Podrías explicar mejor qué era esto de la triangulación?

G. S.: Bueno, era como la sociología encarnada, las ciencias humanas encarnadas. La investigación vinculada a los movimientos sociales y eso vinculado a la publicación. *La Cacerola* nos inducía a abandonar la torre de marfil, a reelaborar ese conocimiento a través de distintas instancias. Lo que se hacía era que, una vez que se estaba estudiando un tema, nos reuníamos, armábamos un número de *La Cacerola* con ciertos temas, cada una aportaba, Suzana era de las más entusiastas, Mercedes Sayagués también era muy activa. Ella se iba con *La Cacerola* recién impresa a la reunión del Congreso Obrero Textil, adonde iban no solo a las sindicalistas, sino a otras mujeres también. En esas reuniones se hacían talleres, se veían los artículos publicados en *La Cacerola* y si alguna mujer decía “no lo entiendo”, nos deteníamos y reuníamos de nuevo si era necesario. Entonces, era un diálogo de ida y vuelta y un crecimiento del conocimiento. También promovíamos reuniones con mujeres de los partidos políticos y ahí se discutían muchísimos temas. En esas reuniones había muchos intercambios y no hacíamos distinción entre nosotras –“la academia”– y otras mujeres. Esa distinción nos parecía medio elitista.

A. L. D. G.: ¿Cómo era eso? ¿Por qué les parecía elitista usar el término “académicas”?

G. S.: En esa época, no era tan usual hablar de “la academia”, no era un concepto legitimado. No hay que olvidarse que antes de la dictadura había habido toda

A mediados de los setenta se crearon diversos centros de investigación independientes, con académicos que habían sido expulsados de la Universidad por los interventores de la dictadura. En uno de esos centros, estaba Suzana Prates y otra gente nos propuso presentarnos a una beca y ganamos. Ahí fue que empezamos a charlar con Suzana, que enseguida nos enganchó para hacer una charla sobre mujeres inmigrantes.

una onda de la proletarización del compromiso, que significó que muchos intelectuales se pusieran a trabajar en fábricas porque “ahí” estaba la “verdadera” vanguardia revolucionaria. Esto incluía a las mujeres, me acuerdo de una amiga que en esos años se fue a una textil. Esa manera de entender el compromiso político que teníamos impresa en nuestras cabecitas, no podíamos cambiarla de un día para el otro para adoptar la posición de “académicas”. Incluso, en el caso de las feministas que llegaban del exilio europeo, sus experiencias eran de un feminismo fuera de la academia, venían de grupos de mujeres que se juntaban y elaboraban sus propias construcciones teóricas. Me acuerdo de que, una vez, estábamos todas, Lilian Ciliberti, Lucy Garrido, Lilián Abracinskas en *Cotidiano*,¹⁰ tomando un vino, en *Cotidiano* y una dijo algo así como “ustedes son académicas” y voló un zapato por la cabeza. Esa idea de universitaria de extensión, no asistencialista, pero sí como forma del compromi-

.....

¹⁰ Se refiere al colectivo feminista creado en 1985.

so político nos llevó a meternos después en el Frente Amplio, a participar dando charlas en los comités de base.

Memorias, historia oral y el foco en la lucha

A. L. D.G.: Si tuvieras que decirme de tus investigaciones de la historia de las mujeres cuáles son los trabajos más queridos, más significativos en esa línea ¿Qué dirías?

G. S.: Bueno, *Memorias de Rebeldía*¹¹ es de los más queridos, porque me permitió asentar esos conocimientos sobre las antecesoras en el feminismo. Además, fue algo distinto a lo que venía haciendo, porque hice historia testimonial y tuve que defenderla, no solo era historia feminista. Ahí hubo toda una discusión porque hacer historias de vida era muy novedoso y se me abrió todo un campo novedoso. Me acuerdo de que empecé a leer un montón de bibliografía sobre historias de vida, fui a un encuentro en Buenos Aires, donde se hizo un seminario de historia oral, en 1986 y 1987, donde estaba Laura Martínez. ¡Trabajé en ese libro como si fuera una tesis de doctorado!

Estaba interesada en hacer mini biografías de mujeres y en las charlas de los comités de base surgían espontáneamente los nombres de mujeres significativas, me decían “En mi barrio estaba María Collazo que se subía a un banquito, hablaba y repartía”. Eso estaba ahí, había una memoria latente. Recuerdo, por ejemplo, a Jorgelina Martínez, Alba Roballo, Amalia Polleri, Lil Gonella, Luce Fabbri. Entonces, me interesaba indagar en esas historias, descubrirlas y vincularlas, problematizar cómo se interrumpían esas iniciativas y por qué desaparecían también.

Todo esto, divorcio mediante, me separé en los tiempos de *Memoria de Rebeldía*, 1988 o 1989. Silvia se divorció también, nos divorciamos varias, leíamos a Fany Puyesky, una escritora feminista, conocida por su libro *Manual para divorciadas* e íbamos al teatro a verla. Eso me ayudó a tomar una posición pública también. Me acuerdo de que en esa época me hicie-

ron una entrevista en la tele y me preguntaron por mis hijos, y yo contesté con otra pregunta “¿Usted le pregunta lo mismo a un diputado o a un senador? ¿les pregunta por sus hijos?”. Íbamos a muchas entrevistas en esa época y eran muy duros con nosotras.

A. L. D. G.: *Memorias de rebeldía* es de fines de los ochenta ¿Y después de eso que siguió?

G. S.: En *Memorias de rebeldía* había trabajado con sindicalistas y, reconstruyendo la historia de Jorgelina Martínez, me enteré de una historia sobre una huelga de mujeres en la ciudad de Juan Lacaze, de la cual, por supuesto, no se decía absolutamente nada en los libros de historia. Y allá me fui y apareció toda esa historia. Juan Lacaze es un experimento social, se trata de la instalación de un polo industrial fuera de Montevideo, que consiste en una papelería y una textil, donde trabajaban muchas niñas y mujeres y se produce esa huelga en 1913 por mejores condiciones de trabajo, entre las cuales pedían poder ir al baño, además de las 8 horas que reclamaban entonces –recordemos que la ley de 8 horas se aprueba en 1915–. En determinado momento estoy yendo al pueblo, era un pueblo obrero con las casitas de los gerentes, pero también de los obreros y, tuve la idea de pasar por el juzgado y veo unos paquetes que iban a trasladar ¡y eran justamente las actas de la huelga! Entonces tuve una oportunidad increíble de contar con eso a través de una investigación, con las actas del conflicto, más las entrevistas.

A. L. D. G.: Bueno, ahí estabas haciendo una investigación de historia oral, con mujeres y con mujeres trabajadoras, habías tomado bastante distancia de la historia canónica

G. S.: Sí, sin dudas. La huelga protagonizada por mujeres fue otra vez la oportunidad de consolidar la historia oral, y además focalizar en la cuestión más local, en torno a la ciudad de Juan Lacaze. Después de Juan Lacaze, me vuelco al tema de sexualidad, particularmente al tema del aborto.

Cuando el género era mala palabra

A.L.D.G.: ¿Y cómo llegas a ese tema?

G. S.: Creo que, en parte, por la necesidad del movimiento feminista de dar herramientas, de conocer lo que había pasado. Con esa motivación me puse a estudiar la ley de 1934, que despenaliza el aborto has-

.....
11 Ver Sapriza, G. (1988). *Memorias de rebeldía: siete historias de vida*, Montevideo, Puntosur Editores-GRECMU.



Fotografía: Archivo personal Graciela Sapriza.

8 de marzo, Montevideo, 2019

ta 1938, que vuelve a ser ilegal. Ese trabajo lo llevé a China, y lo expuse en Beijing, en 1995.

En ese entonces, yo estaba haciendo una maestría en el Centro de Estudios Interdisciplinarios del Uruguay (CEIU) y hasta entonces venía trabajando el tema muy en la línea de José Pedro Barrán, es decir, de la medicalización del parto, del desplazamiento de las parteras, de la lucha de los médicos contra las curanderas. Pero ahí, empiezo a notar que el tema de la eugenesia es algo que aparece todo el tiempo en el discurso de Paulina Luisi y me empieza a interesar indagar sobre ese tema. Le dije a Barrán y me respaldó, aceptó ser mi

tutor y defendí la tesis en 2001.

A. L. D. G.: ¿Cuáles fueron los principales hallazgos de esa investigación?

G. S.: Llegué a la formulación de esa investigación a través del interés por develar cómo o por qué Uruguay despenalizó el aborto en una fecha tan temprana, en 1934, y cómo fue que esto se dio a través de la aprobación de un Código Penal, cuyo redactor fue un jurista ultraconservador, opositor a todas las reformas sociales del primer batllismo, como fue José Irureta Goyena y en el contexto de una dictadura, la de Gabriel Terra (1933-1938).

Redescubrimos que había feministas en nuestro pasado. Recuerdo que comenté en mi casa algo sobre Paulina Luisi y mi madre dice: “Claro, Paulina Luisi, la médica”. O sea, mi madre que no tenía nada que ver el feminismo, ¡la conocía!. Se habían invisibilizado sus historias y nosotras las descubríamos, así como las actuales feministas hoy se les llama la atención descubrirnos a nosotras y nos dicen “¡¿Cómo? ¿Había feministas en 1985?!”. ”.

En una primera investigación manejé distintas variables: la transición demográfica, lograda en parte a través de la extensión del aborto como método “anticonceptivo”, la medicalización del cuerpo de las mujeres y el crecimiento del poder médico y, por supuesto, la emergencia del feminismo en el escenario de la modernización. Todas las fuentes consultadas hablaban de esto, pero en los discursos apareció con fuerza un elemento que no había considerado en el conjunto de hipótesis iniciales y era el de la nueva “ciencia” de la eugenesia. Estamos hablando de que yo veía eso en un momento intenso, a fines de 1990, en plena campaña por la despenalización del aborto y lo que era que la despenalización de aquellos tiempos no había respondido a objetivos progresistas. Eso no era nada fácil de decir.

Lo que logré develar fue que, en el período de entre-guerras, la eugenesia tuvo gran incidencia en todos los países latinoamericanos del período y en Uruguay dio un contexto para la despenalización del aborto y sustentó políticas de inmigración xenófobas y racistas además de matizar el binomio madre-hijo y encerrar la identidad femenina en la función reproductora, materna.

A. L. D. G.: ¿Cómo se vinculaba Paulina Luisi, una

referente del feminismo de principios de siglo con la eugenesia?

G. S.: Paulina Luisi vio en la eugenesia una herramienta eficaz para resolver los problemas de salud de los más pobres. Presentó la eugenesia como una ciencia, la eugenesia sería la herramienta de la ansiada reforma social. La higiene y la planificación lograrían la transformación biológica de la población. El socialismo no salvó a Paulina de incurrir en las ambigüedades propias de la eugenesia al transitar por “el doble filo” del racismo y la discriminación y, de hecho, publicó libros sobre esto, uno que se titula *Para una mejor descendencia* (1919), por ejemplo.

A. L. D. G.: ¿Y esa tesis tan increíble nunca la publicaste?

G. S.: La tesis se llamaba “La utopía eugenista. Raza, sexo y género en la población en el Uruguay”, la defendí sin financiamiento, por fuera del régimen de dedicación total de la universidad, completamente a pulmón, en 2001, como te decía. Publiqué algunos artículos, pero no la publiqué entera. En 2006, publiqué un artículo bastante extenso en *Historia de las mujeres en España y América Latina*.¹² Durante muchos años fui muy perseguida en la Facultad de Humanidades, por el Decano, Carlos Zubillaga Él detestaba el feminismo y todo lo que fueran los estudios de la mujer. Ya habíamos tenido un encontronazo en CLAEH, antes de la salida de la dictadura, en un encuentro en el que Silvia y yo presentamos trabajos y los miraron con lupa y se ensañaron mal. Entonces, mi ingreso luego a la Facultad de Humanidades no fue fácil. Armé un proyecto con el tema de las mujeres ex presas políticas y Zubillaga me lo pateó, fue un escándalo, una falta de ética, de moral o de lo que sea, pero me rechazaron la propuesta. Vos te presentabas, él evaluaba, me descabezó. Nunca pude tener dedicación total en la facultad, no la pude conseguir.

A. L. D. G.: ¿Cuáles eran las críticas? ¿Cómo fundamentaban los rechazos?

G. S.: La correcciones u observaciones de los proyec-

.....

¹² Cfr. Gómez Ferrer, G. Cano, D. Barrancos y A. Lavrin (coord.) (2006) *Historia de las mujeres de España y América Latina. Del siglo XIX a los umbrales del siglo XX*, tomo III, Cuadernos de Historia Contemporánea, N°28.

tos venían de no entender qué es realizar una investigación con perspectiva de género. En una evaluación me pusieron que no se entendía por qué estudiar a las mujeres, que “por una mujer llamada Cleopatra había habido miles de Julio César” ¡cómo si el enfoque fuera un tema de cantidades! En los 2000, cuando estaba Rafael Guarga como rector, hubo una evaluación externa y la observación más grave que le hicieron a la Universidad de la República fue que no tenía ningún departamento de género o de estudios de la mujer. Fue entonces, cuando se creó la *Red Temática de Género*, que nucleó a varias investigadoras, fue el antecedente del Centro de Estudios Interdisciplinarios Feministas (CEIFEM) y nació, como ves, por un señalamiento desde afuera. En otro momento, cuando yo era asistente de rectorado, estaba intercambiando con una autoridad de la universidad y fundamentando la necesidad que la universidad tuviera una perspectiva de género y su respuesta fue “ah, sí, la casa de las telas”. ¡Esto fue hace ocho años, no mil! Nosotras, las académicas feministas de Humanidades tenemos ahora un grupo de whatsapp que se llama “la casa de las telas” (risas).

Los comienzos de un campo en expansión

A. L. D. G.: Entonces, a pesar de no haber conseguido la condición de investigadora a tiempo completo en la universidad ¿te dedicás a la investigación y comenzás a trabajar con el tema de las ex presas políticas?

G. S.: Sí, yo tenía las horas de docencia del CEIU y trabajaba en la Comisión Nacional de Mujeres de Seguimiento de los Compromisos de Seguimiento de Beijing,¹³ vivía de eso y seguí investigando. Antes de terminar la tesis de maestría, en 1998, había arrancado con el tema de las mujeres en la época de la dictadura. Fue la línea de investigación que continué. En ese periodo, Lucía Sala que estaba en el Centro de Estudios Interdisciplinarios Latinoamericanos (CEIL) me insistía con el tema, teníamos intercambios inte-

.....
13 La CNSB era una red de organizaciones sociales creada en 1996 que tenía como propósito monitorear el cumplimiento de los compromisos asumidos por el Estado Uruguayo en 1995 en la IV Conferencia Internacional de la Mujer.

La Cacerola era como la sociología encarnada. La investigación vinculada a los movimientos sociales. Estudiábamos un tema, nos reuníamos, armábamos un número y se iba con *La Cacerola* recién impresa a la reunión del Congreso Obrero Textil, adonde iban las sindicalistas y otras mujeres también. En esas reuniones se hacían talleres, se veían los artículos publicados, era un diálogo de ida y vuelta y un crecimiento del conocimiento.

resantes con ella y fue ella quien me dio unas cartas del exilio, que están en el archivo. Ella me decía “vos tenés que estudiar el protagonismo de las mujeres en la dictadura”. Y yo le decía, “ay no sé si quiero revisar mi historia”. Pero, en el CEIU se había realizado un relevamiento de entrevistas a militantes, con la idea de preservar la memoria, pero eran todas, todas a dirigentes varones, no había una sola mujer. Eso me insufló y empecé, lentamente, y a raíz de eso, cuando surge el tema de los talleres con las ex presas políticas, yo conocía a alguna de ellas y les pedí que me invitaran a participar en alguna instancia.

A. L. D. G.: *Memorias para armar*¹⁴ se publica en los 2000, pero los talleres comienzan antes ¿no? Contame cómo fue ese proceso y cómo llegaste a él.

G. S.: Me integré en ese grupo que, básicamente, era de memoria y género, en el que participaban Elena Zaffaroni, Isabel Tribelli, Marta Valentini, Gianella Perroni y, también, estaba Charna Furma. Todas habían vivido los años de dictadura, habían estado involucradas. Su

.....
14 Ver Sapriza, G., Peyrou, R., Garrido, L. y H. Achugar (coord.) (2001). *Memorias para armar*. Montevideo: Senda.



Fotografía: Lucía Santos - CEIFem.

Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Montevideo, 2022.

En Memorias de rebeldía había trabajado con sindicalistas y, reconstruyendo la historia de Jorgelina Martínez, me enteré de una historia sobre una huelga de mujeres en la ciudad de Juan Lacaze, de la cual, por supuesto, no se decía absolutamente nada en los libros de historia. Y allá me fui y apareció toda esa historia.

objetivo era dar visibilidad a las historias de las mujeres en dictadura. Fue muy linda la recepción de ellas y ahí vimos cómo convocar, yo estaba muy movida con experiencias de otras partes, me interesaba buscar la memoria de los sectores subordinados, para decirlo de alguna forma, era toda una onda, y, entonces ahí apareció el llamado de *Memorias para Armar*.

A. L. D. G.: ¿Cómo se arma esa convocatoria?

G. S.: La arman ellas, ellas eran solventes, tenían una cabeza fantástica, nosotras apoyamos el trabajo. Se armó un llamado abierto para que las mujeres envíen testimonios escritos. En un momento se pensó en un jurado de escritores famosos, con Eduardo Galeano, Mauricio Rosencof, etc., pero al final se entendió que eso podía asustar y se hizo una convocatoria de menos perfil y llegaron un montón de testimonios. Nos reuníamos y leíamos los testimonios, todos los testimonios, fue un desgarró, terrible. La presentación fue un *boom*, fue impresionante, con artistas, me acuerdo de *Las Comadres*, lo hicimos en la sala Zitarrosa que estaba desbordada, fue muy fuerte. Vos decís en tu libro¹⁵ que hay un desinfe del feminismo en esos años, pero en este caso no, fue un encuentro de feminismo y memoria, fue muy impactante. La segunda presen-

tación, fue en la Intendencia, también estaba desbordada la sala, ellas crearon la editorial Sena. La edición de 1000 ejemplares se agotó en el día, fue algo único para Uruguay.

A. L. D. G.: Es interesante esto que vos decís porque un grupo además se reúne en la organización feminista *Cotidiano* ¿no?

G. S.: Sí, casi todas las reuniones para ver los testimonios eran en *Cotidiano*. Después que se publicó *Memorias para armar*, apareció la idea de elaborar eso. Tuve un proyecto financiado, se armó un grupo, empecé a entrevistar a las mujeres ex presas políticas y siguió toda la movida de la memoria. Fue un momento muy rico, muy rico humanamente también.

A. L. D. G.: Y en el campo de memoria fuiste autodidacta ¿empezaste a leer y a pensar durante ese proceso de Memorias para Armar?

G. S.: Sí, pero también el campo de la memoria tiene mucho de historia de las mentalidades y yo había trabajado mucho con historias de vida. Tuve un intercambio bastante intenso con Daniel Bertaux, fui a Francia y tuve contacto con él y nos intercambiamos cosas y, en Buenos Aires, entablé con Laura Bermúdez, hicimos un seminario con Paul Thompson. Yo había ido antes a un curso de verano a Quebec y ahí también obtuve alguna herramienta. También había ganado una beca de la fundación Carlos Chagas, en la que tenía muy buenas coordinadoras, como Teresita de Barbieri, Elizabeth Jelin, también Orlandina de Oliveira, que era la coordinadora. Teníamos encuentros presenciales, éramos un montón de América Latina, la fundación trabajaba con los derechos sexuales y reproductivos, ahí empecé a enfocar ese tema también innovando en tomar testimonios.

A. L. D. G.: ¿Y después del trabajo con las ex presas políticas también trabajaste con los hijos e hijas?

G. S.: Sí, el tema de la segunda generación. Ahí apareció la demanda 2008, 2009 del grupo mismo de Memoria y Libertad, los hijos que habían visitado a sus padres en el penal de Libertad y Punta de Rieles. Ellos empezaron bastante motivados por las madres, por esas madres de *Memorias para Armar*, pinchados por ellas. Algunas habían vivido la prisión con sus hijas y, ahí vinieron a demanda, una demanda interdisciplinaria que fue a nosotras, que trabajamos en memoria,

.....
¹⁵ Ver De Giorgi, A. L. (2020). *Historia de un amor no correspondido. Feminismo e Izquierda en los 80*. Sujetos Editores: Montevideo.

Se armó un llamado abierto para que las mujeres ex presas enviaran testimonios escritos y llegaron un montón. Nos reuníamos y leíamos los testimonios, todos los testimonios, fue un desgarró, terrible. La presentación de *Memorias para Armar* fue un boom, con artistas, la sala desbordada, fue un encuentro de feminismo y memoria. La edición de 1000 ejemplares se agotó en el día, fue algo único.

y al grupo de psicología social, en la que estaba Enrico Irrazábal, que ahora es el decano de la Facultad de Psicología. Ahí empezamos a trabajar y se reafirmó la idea de abordar el tema de memoria desde un enfoque interdisciplinario, se consolidó un equipo, publicamos artículos, ahora estamos preparando un libro, que está a punto de salir. Con este grupo se hizo una convocatoria parecida a la de *Memorias para Armar*, pero no funcionó de la misma forma. Se hicieron unos carteles enormes con un llamado que decía “esta es mi historia, cuál es la tuya”, pero no hubo una respuesta masiva. Están muy afectados, tal vez más que los propios protagonistas o víctimas directas. También hay mucho conflicto entre ellos. Se desvincularon, y en 2018, volvieron a juntarse, Inicialmente eran varones y mujeres y ahora como que quedan sobre todo mujeres. Ellos buscaban también el tema de la reparación, una cuestión más anclada en la producción de legislación de reparación, más recostado en lo legislativo, lo de las mujeres fue una cosa más social, más anclada en producir los relatos. En este último tramo, y en el marco de un proyecto de extensión, se reservó un dinero para la publicación de un libro. Ahora va a salir este libro que se llama *Infancias en dictadura*.

A. L. D. G.: Si vamos al hoy ¿cuáles crees que son los desafíos pendientes en este campo de la memoria, del pasado reciente y de los estudios de género?

G. S.: En un momento hicimos un encuentro de género y derechos humanos, con Isabella Cosse y Debora D’Antonio, pero creo que es un campo que no está muy consolidado. Lo mismo sucede con el género de los derechos humanos. Siempre se pone el ejemplo de Nora Cortiñas, que se ha pronunciado como feminista, como que ella es el puente, pero la verdad que

otras no tienen un enfoque feminista. Ahí me parece que hay una ceguera muy importante, para decirlo en aquellos términos cuando nos referíamos al “marxismo sin género” y al “género sin marxismo”. Esto es parecido.

Si me preguntás a qué apuntaría yo, te diría que apuntaría hacia ahí. Creo que hay un *gap*, hay un cruce pendiente entre feminismo y derechos humanos que, me parece, que podría darse.

Sobre todo, ahora, que el campo del feminismo es un jolgorio, vamos a ver si dura, pero actualmente es una maravilla.

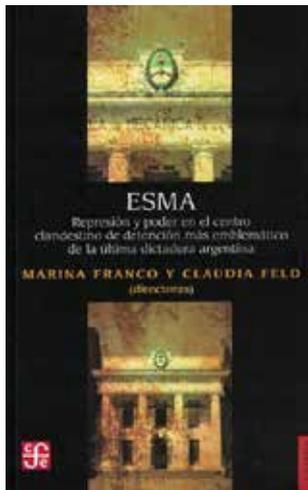
Recuerdo que en el transcurso del 2015 o 2016, en una jornada de *Cotidiano*, reflexioné acerca de la escasa presencia del movimiento feminista, del desinfe, la institucionalización y la burocratización y, a la vez, del rebrote, de que empezaban a aparecer de manera embrionaria otros grupos integrados por feministas más jóvenes, como las *Minervas* y las *Mujeres en el horno*, y con las que no teníamos tenían mucho contacto, las las viejas que veníamos de otra época.

Ahí hay toda una potencia nueva y, estas organizaciones nuevas o voces más jóvenes, lo que plantean es ahora es el cruce, lo que se llama interseccionalidad, el tema de comprender las diferentes dimensiones de la subordinación, ese es el campo más rico. También pensar que el feminismo se crea y se teoriza desde los márgenes, desde lo que antes se decía o consideraba márgenes. Ahí hay una potencia imprescindible.

La Escuela de Mecánica de la Armada como centro clandestino y como base de poder

FLORENCIA UROSEVICH*

Acerca de *ESMA. Represión y poder en el centro clandestino de detención más emblemático de la última dictadura argentina*, de Marina Franco y Claudia Feld (directoras), Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2022, 198 páginas.



E *ESMA. Represión y poder en el centro clandestino de detención más emblemático de la última dictadura argentina* parte de un interrogante central: ¿por qué la ESMA? Por todas las preguntas abiertas más allá de, y gracias a, testimonios de sus sobrevivientes, procesos judiciales y numerosos traba-

jos previos sobre este centro clandestino que funcionó en la ciudad de Buenos Aires, durante toda la última dictadura argentina (1976-1983).

La singularidad de este libro colectivo es su apuesta por explicar propósitos específicos de los represores que operaron en la ESMA, más allá de la ejecución descentralizada de las acciones propia de toda la estructura represiva. Un ejercicio analítico arriesgado, por la dificultad metodológica para acceder a las motivaciones de los perpetradores, que investigadoras/es pudieron abordar a partir de un diverso corpus de fuentes: documentos judiciales como testimonios de sobrevivientes y declaraciones de perpetradores de la ESMA, trabajos previos de investigación y entrevistas con sobrevivientes.

“Una breve historia del centro clandestino”, de Hernán Confino, Marina Franco y Rodrigo González Tizón, analiza las particularidades del grupo de tareas (GT) 3.3 y su estrecha relación con el jefe de la Armada, Emilio Eduardo Massera. La propuesta es recorrer la historia de la ESMA en cuatro momentos. Su comienzo, como dispositivo caracterizado por la lógica de secuestro, tortura y exterminio. Un segundo momento, desde mediados de 1976, con el liderazgo de Jorge “Tigre” Acosta y el crecimiento diferencial de la autonomía del GT. Un tercer momento, desde 1979, cuando el Servicio de Inteligencia Naval (SIN) tomó el control del centro clandestino, el GT perdió su autonomía relativa y se reestableció la autoridad orgánica de la Armada. Y, un cuarto momento signado por los últimos años de funcionamiento del centro clandestino, su rol en la “Contraofensiva Montonera” y el control represivo de personas secuestradas aún después de su liberación y en años de democracia.

“El poder en las sombras: el grupo de tareas de la ESMA”, de Valentina Salvi nos permite recorrer el proceso de creciente autonomía y poder del GT 3.3; su ruptura con el SIN por el control de los trabajos de inteligencia; sus métodos de tortura que no sólo buscaron extraer información de las víctimas sino, principalmente, colonizar sus voluntades. El aspecto

*Socióloga, profesora de Sociología y doctoranda de la Facultad de Ciencias Sociales (Universidad de Buenos Aires) con sede en el Centro de Estudios sobre Genocidio (Universidad Tres de Febrero).

más sobresaliente de este artículo es cómo la autora analiza el proceso de construcción de la ESMA como base de poder para proyectos autónomos de Acosta y Massera, que desbordaron el objetivo de represión de la “subversión” para construir horizontes propios políticos e ideológicos que funcionaron en paralelo a la estructura orgánica de la Armada, sobrepasando la clandestinidad general del periodo.

“Un nivel superior de aniquilamiento: el ‘proceso de recuperación’”, de Claudia Feld, es clave para comprender en qué consistió el trabajo forzado, tanto físico como intelectual, de personas secuestradas. La autora, retomando la voz de sobrevivientes, lo define como un “nivel superior de aniquilamiento” que les permitió a los represores instalar entre las personas cautivas un sentimiento de desconfianza generalizada. Dimensión sobresaliente de este artículo es analizar la particular sospecha sobre las mujeres, violentadas sexualmente por los perpetradores bajo el enmascaramiento de supuestas “relaciones consentidas”. A su vez, Feld resignifica el concepto de “chupadero” para pensar a la ESMA como espacio de “recuperación” de todo aquello de las víctimas que resultó de utilidad para los perpetradores: sus saberes, sus bienes, sus cuerpos, sus hijos/as.

Rodrigo González Tizón y Luciana Messina nos introducen en las “Solidaridades y tensiones” en el mundo de las relaciones posibles entre las personas secuestradas. Dos dimensiones analíticas son centrales en este trabajo. Por un lado, el sistemático esfuerzo de los perpetradores por destruir las identidades de las víctimas como militantes y compañeras, por doblar todo lazo de solidaridad mediante múltiples tácticas de tortura psicológica que aspiraron a construir tensiones y ambigüedades al interior del grupo de personas secuestradas. Pero, lo fundamental de este artículo es que nos brinda un bálsamo dentro del terror, narrando las resistencias y gestos de solidaridad entre quienes estaban en cautiverio. Incluso, luego de su liberación, con la búsqueda de justicia por quienes no sobrevivieron. “De la rapiña a los millones: el robo de bienes en la ESMA”, de Hernán Confino y Marina Franco, nos permite comprender los negocios como otra cara de la “lucha antiliberal”. Mediante diversos casos se muestra cómo el GT 3.3 apropió finanzas e inmuebles

de sus víctimas no sólo como un “botín de guerra” sino para financiar sus propios proyectos económicos y políticos. Este trabajo ilumina una dimensión distinta del centro clandestino al hacer foco en la búsqueda creciente de ganancias por parte de los perpetradores, en la participación civil y de familiares de militares en diversas negociaciones montados en torno al robo de inmuebles de las personas desaparecidas y en la explotación de las víctimas como mano de obra forzada para negociados clandestinos que trascendieron los años de la dictadura.

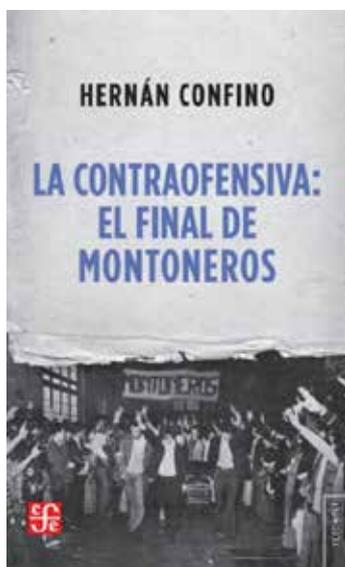
Por último, Claudia Feld nos permite conocer “El lugar sin límites: el centro clandestino más allá de la ESMA” como un “sistema de fronteras móviles”. Este trabajo tiene la potencia de analizar diversos modos de los perpetradores para alcanzar con el terror a personas fuera de los muros de la ESMA. Por un lado, a familiares de secuestrados/as, mediante llamados y “visitas” a sus hogares en compañía de un represor, o el uso de casaquintas como espacios para reunirlos. Por otro, el sacar a las calles a personas secuestradas, no sólo para “marcar” a otras sino también para mostrar a mujeres cautivas como “trofeos de guerra” en restaurantes y bares concurridos. Asimismo, al forzarles a trabajar en oficinas montadas fuera de la ESMA, el Ministerio de Relaciones Exteriores e, incluso, la Embajada argentina en Francia como parte de una campaña de propaganda favorable hacia la figura política de Massera. Por último, Feld nos muestra una frontera móvil temporal con el “sistema de libertad vigilada” que siguió funcionando durante la democracia.

Aspectos sobresalientes hacen de este libro un aporte necesario para comprender a la ESMA. El protagonismo de la voz de quienes sobrevivieron, el periodo temporal estudiado (analizando prácticas represivas más allá de la apertura democrática en 1983), la recuperación de la experiencia particular de las mujeres en cautiverio, el análisis de diversos niveles de afectación del terror (sobre la persona secuestrada, entre las personas cautivas y, hacia afuera, alcanzando a sus familias), y el gran aporte de comprender a la ESMA no sólo como uno de los más de seiscientos centros clandestinos que funcionaron en el país sino también como base de poder económico y político de su GT y del almirante Massera.

Los pedacitos rotos del sueño

MARÍA LUCÍA ABBATTISTA*

Acerca de *La Contraofensiva: el final de Montoneros* de Hernán Confino. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2021, 363.



En la segunda mitad de 1979, el poeta y militante Juan Gelman escribió algunas de sus famosas *Notas* (*Caballa de la Costa/París/Roma*), entre cuyos versos se encuentra el que da título a esta reseña. Pocos meses antes, junto a Rodolfo Galimberti y otros compañeros difundieron su alejamiento de Montoneros en el periódico francés *Le Monde*, cuestionando el rumbo emprendido por su Conducción. El trabajo de Hernán Confino, enfocado en la historia de la organización y de sus militantes entre la salida orgánica del país y la llamada Contraofensiva, me recordó a esa imagen de los *pedacitos rotos* que construyó la “Nota XII”. Por un lado, porque ese sueño revolucionario al que refería Gelman está presente en las páginas de *La Contraofensiva: el fi-*

nal de Montoneros, junto a la historia de las decenas de compañeros caídos en el camino. Por otro, porque la investigación de Confino debió lidiar con la fragmentación de las memorias y la dispersión de documentos que un sueño como aquel dejó al romperse.

El libro publicado en 2021 por Fondo de Cultura Económica es el punto de llegada de un extenso recorrido de investigación, que incluyó sus estudios de doctorado y posdoctorado financiados por CONICET. Sabe el autor, se intuye, que su obra será leída por un público variado que puede incluir colegas de historia reciente, ex militantes de Montoneros, familiares de víctimas del terrorismo de Estado, “opinadores de polémica en el bar”, jueces en causas de lesa humanidad y abogados de represores. La persona lectora imaginada, mejor dicho, la asamblea de lectores y lectoras que lo acompaña en la escritura, amenaza constantemente con los riesgos de otros usos públicos de su producción. Para lidiar con ellos, desde la introducción hasta el epílogo, cada apartado explicita meticulosamente las interpretaciones con que debate, las herramientas con que cuenta, las fuentes utilizadas y el camino recorrido para alcanzar cada afirmación.

El exilio de Montoneros, en un contexto de enormes pérdidas, y especialmente la contraofensiva, con su saldo de muerte y desarticulación, han sido durante años temas atorados en la garganta de la historia reciente. O talones de Aquiles, si prefieren esa imagen menos cruda. El libro de Hernán Confino es muy valioso porque da visibilidad a su investigación, pero también porque a partir de su circulación, sus presentaciones, su puesta en vidriera y su lectura, habilita nuevas condiciones para el debate académico y político.

Como bien aclara, el autor no se encuentra ante grandes silencios sobre la Contraofensiva, sino más bien ante un caudal de caracterizaciones periodísticas o del género memorial tensionadas, en el ejercicio retrospectivo, por narrativas dominantes desde la posdictadura. En ese sentido, es innegable el peso que tuvo el ensañamiento con los miembros de la Conducción de Montoneros en la persecución judicial desplegada por la presidencia de Raúl Alfonsín. No solo se buscó dejarlos fuera del juego político considerado legítimo para la transición, sino que durante aquel gobierno se los

*María Lucía Abbattista es Profesora de Historia y Magíster en Historia y Memoria graduada en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la de Educación –Universidad Nacional de La Plata (FaHCE-UNLP). Prosecretaria de Derechos Humanos de la FaHCE.

proceso y encarceló precisamente por operativos de la Contraofensiva cuyas causas permanecían abiertas.

En las memorias de exmilitantes, a esos condicionamientos se suman también otras cuestiones, como las divisiones políticas –nunca saldadas– que se reavivan y las heridas dolorosas que se reabren ante la discusión sobre cualquiera de las etapas que el libro aborda. Escritas para disputar la demonización dominante a partir de 1983, o marcadas por el “mandato de autocritica” que se extendió en los medios durante los años noventa y se completó con las cartas de Oscar del Barco de 2004/2005, muchas memorias militantes no pueden eludir el desenlace a la hora de dar cuenta del itinerario de la organización. Con esta obra ocurre algo diferente.

Con el gusto por explicar que retoma de Marc Bloch, sus siete capítulos repasan diferentes contextos y dimensiones que contribuyen a entender a la contraofensiva: la salida del país y el exilio mexicano que implicó importantes transformaciones en la sociabilidad y sensibilidad militante; la idea de revolución en suspenso, con su cuota de anhelos y culpas, que marca la decisión clave tomada durante la estancia en Cuba; las experiencias de reclutamiento y entrenamiento en diferentes lugares del mundo; las disidencias que ocurren con la operación ya en marcha y las vicisitudes que enfrentan los primeros grupos encargados de regresar al país para acciones de agitación y propaganda (TEA); los operativos militares que realizan las tropas especiales de infantería (TEI). Todos capítulos equilibrados que se completan con el primer balance que la organización realiza, una nueva disidencia, y la celeridad con que la contraofensiva planeada para 1980 es desmantelada, con secuestros y desapariciones, y marca, para Confino, el final de Montoneros.

Es indudable que la mirada de Confino se ha nutrido con la pertenencia a distintas redes intelectuales que en las últimas dos décadas han estudiado en Argentina la lucha armada, los exilios políticos, las tramas de la represión y también las narrativas construidas en la transición a la democracia. Uno de sus aportes es la articulación que propone y logra entre esos diversos territorios de indagación, sus preguntas y sus matices. Otra originalidad radica la exhaustividad con que articula sus interpretaciones con diferentes testimonios (procedentes de entrevistas propias y archivos orales), que le

permite construir una aproximación histórica a Montoneros atenta a los matices, lo plural y lo disonante de aquella experiencia política. Como señala, habitualmente se la ha reconstruido desde las voces y las iniciativas de la conducción. Aquí aparecen otros hombres y mujeres, con diferentes trayectorias, de diferentes orígenes, cuyas motivaciones y lecturas sobre la experiencia son tan diversas hoy como lo fueron entonces, aunque también les pesen las memorias dominantes.

Pero Confino tampoco rehúye al análisis de quienes decidieron la Contraofensiva. Registra varias motivaciones que van de la mano con el diagnóstico sobre el descontento popular con la dictadura: el miedo a perder gravitación y arraigo con la distancia, la ansiedad por no estar en la tapa de los diarios, la necesidad de producir instancias de homogeneización política e ideológica de sus cuadros. Esto que aquí simplifico, Confino lo despliega con sumo cuidado.

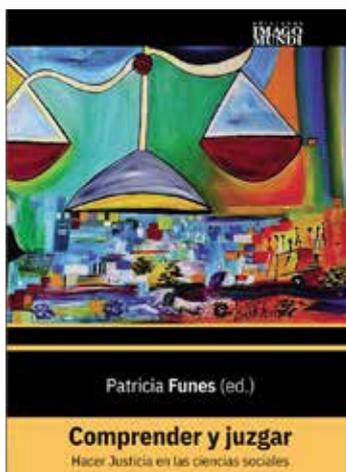
Distanciándose analíticamente del propio contexto pandémico, sobre el que vuelve al final del libro, pero también alejándose del juicio por entonces en curso en el Tribunal Oral Federal 4 de San Martín, atiende en cambio a la dinámica política local, al contexto internacional y al repertorio de esta y otras organizaciones político-militares de los años setenta y ubica a la Contraofensiva como una estrategia posible en la línea de desarrollo previa. Por eso es que logra desarmar una serie de “vulgatas”, como las llama Alessandro Portelli, que constituyen sentidos comunes muy arraigados que no resisten a la contrastación: por ejemplo, que los y las militantes políticos en el exterior fueron obligados a retornar; que la Conducción no se expuso a sí misma a ese retorno, y que quienes integraron las diferentes tropas tenían una visión edulcorada sobre la situación imperante en el país. Consolida ese resultado al compartir sus hallazgos en documentos de inteligencia producidos por diferentes agencias estatales y documentación partidaria dispersa en distintos repositorios internacionales.

Para cerrar, volviendo al poeta y militante que se preguntaba por entonces si esos pedacitos rotos alguna vez se volverían a juntar: aunque esa respuesta tal vez no pueda darse, está claro que necesitamos más de estas buenas historias que interroguen sin prejuicios ese pasado, para poder soñar mejor.

El juez y el historiador; el historiador y el juez: desafíos contemporáneos para las ciencias sociales en el marco de los juicios de lesa humanidad

DIEGO GALANTE*

Acerca de *Comprender y juzgar. Hacer Justicia en las ciencias sociales*, de Patricia Funes (ed.). Argentina, Imago Mundi Ediciones, 2022, 247 páginas



Los juicios por los crímenes cometidos durante la última dictadura conforman un elemento particular, dinámico y significativo en la historia política argentina contemporánea. Es comprensible que a partir de esa riqueza los juicios se hayan convertido en un objeto de interés para las ciencias sociales, despertando diversos interrogantes sobre la vida social que exceden ampliamente el lenguaje y los objetos del derecho. Inversamente, ha acontecido en los juicios contemporáneos, desde su reapertura a mediados de los dos mil, un fenómeno novedoso y particular: el conocimiento producido desde las ciencias

sociales sobre aquel pasado abyecto ha despertado un creciente interés en las lógicas y praxis de los tribunales, recurriendo a las voces de los científicos sociales como herramientas de la acción judicial. Y en ese marco, como analizan Funes y Catoggio en su introducción al volumen aquí presentado, se han producido transformaciones en ambos campos, intersecciones y desencuentros, fruto de esa cooperación.

Comprender y juzgar se propone reflexionar sobre las relaciones entre los discursos y las prácticas de las ciencias sociales y los del quehacer judicial en el específico contexto de los juicios contemporáneos y, por lo tanto, los desafíos igualmente particulares –cognitivos, éticos, metodológicos– que esta nueva coyuntura supone a los amplios consensos disciplinares que permitieron distinguir y sopesar, al decir de Ginzburg, las tareas “del juez y el historiador”. A partir de reflexiones *ad hoc* producidas por un amplio, diverso y prestigioso grupo de investigadores en la temática, el volumen indaga en los modos concretos en que se han presentado a nivel conceptual y empírico esos vínculos en las experiencias de justicia recientes, en las formas y los límites para la hibridación de esos géneros y discursos, y en los recaudos y aprendizajes teórico-metodológicos que, para el oficio del científico social, dichas experiencias estimulan.

La fuerza central del libro radica, entiendo, en un obsequio que para el universo lector logra construir en base a aquellas discusiones conceptuales y metodológicas, este sería –excútese el juego de palabras– su valor testimonial. Los trabajos recogen en gran medida la experiencia directa del conjunto de investigadores en las escenas concretas de los juicios contemporáneos. Lo hacen en una doble vía, que da cuenta de su complejidad. El libro presenta sus experiencias como investigadores sobre el quehacer judicial y, también, sus experiencias en tanto que actores judiciales, convocados para dar cuenta del quehacer de la ciencia social. En la primera dirección, el capítulo de Daniel Feierstein nos propone interpretar el novedoso interés de la praxis jurídica en el conocimiento social a partir de la asunción de nuevos enfoques epistemológicos en el derecho que, a su entender, habrían conllevado un relativo desplazamiento del formalismo positivo hacia miradas más acordes,

* Doctor en Ciencias Sociales por la Universidad de Buenos Aires. Docente-investigador de la Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.

heurística y funcionalmente, a la complejidad de la realidad social.” Sin embargo, otro grupo de reflexiones en el volumen permite complejizar esa percepción. El trabajo de Ana Belén Zapata analiza la forma en que las reconstrucciones históricas en los juicios contemporáneos se encontraron sujetas a distintos usos, algunos de los cuales reinterpretaron falazmente los lenguajes y resultados de investigaciones sociales para justificar la impunidad en determinados círculos de poder. A partir de un estudio sobre el reconocimiento desigual de similares víctimas, el trabajo de Pablo Scatizza evalúa la forma en que las decisiones judiciales resultan incomprensibles desde el estricto punto de vista de los lenguajes jurídicos a partir de los que se expresan, al encontrarse sobredeterminadas por redes de sociabilidad y dinámicas y disputas sociales particulares, externas al subsistema judicial. Y en ese marco, el ensayo de Yanina Guthmann que cierra el volumen argumenta que -no siendo viable soslayar que la decisión judicial antes que ser ajena a las tensiones de la dinámica política y social más bien las reproduce- resulta indispensable el desarrollo de herramientas metodológicas adecuadas que den cuenta en simultáneo de la especificidad del derecho como objeto y de las coyunturas sociales y políticas, dado que el formalismo jurídico y la “responsabilidad” judicial –la “técnica” y la “ética”– se integran en un único fenómeno multidimensional. En este grupo de reflexiones, por último, el capítulo de Emilio Crenzel exhibe el hecho de que la misma relación entre ciencias sociales y prácticas judiciales resulta historizable. A partir del estudio de la construcción jurídica de la figura de la obediencia desde la transición democrática, Crenzel muestra que cada coyuntura ha articulado diferentes constelaciones de doctrinas jurídicas, antecedentes judiciales, aportes académicos y discusiones públicas, que deben ser repuestas para comprender su relación. En una segunda dirección, como se dijo, el libro acoge las reflexiones del grupo de autores tras sus intervenciones concretas en el decurso de las escenas judiciales. Por un lado, el ensayo de Julián Axat propone meditar sobre la reconfiguración de la escena ritual en los juicios contemporáneos, señalando la emergencia de la dimensión posmemorial como uno de sus rasgos innovadores, y subrayando la dimensión performática de esa escena a partir

de su impacto en la producción de otros discursos culturales y artísticos. Por otro lado, distintas voces en el libro reflexionan sobre sus experiencias tras ser convocadas en virtud de sus producciones académicas. En este marco, destacan Funes y Catoggio, el surgimiento del dispositivo de los *testimonios de contexto* cobró un rol singular que –a diferencia de la distancia expresada en la figura del perito– ha permitido innovadoramente la participación de las voces de especialistas sociales en el régimen de verdad del curso judicial. El capítulo de Abbattista, Barletta y Lenci historiza la construcción de esa figura, dando cuenta de la forma en que estuvo asociada a otras transformaciones en el universo de actores –entre otras, el surgimiento de las querellas–, y junto a ellas a la transformación de los saberes perseguidos con los juicios hacia los traumas sociales y las responsabilidades colectivas –“dando así lugar a la historia”–. Ivonne Barragán da cuenta del modo en que el conocimiento social pudo articularse con esos nuevos intereses y demandas de la experiencia jurídica –no sin tensiones y enmarcado por intereses específicos y preformados del tribunal– ejemplificando a través de la forma en que las investigaciones sobre la persecución de trabajadores de la industria naval fueron invocadas por la Justicia Federal, lo que resultó en nuevas formas de construcción del sujeto/objeto de la acción represiva y dimensiones de la violencia anteriormente soslayadas en el marco judicial. Y en este grupo también, el trabajo de Santiago Garaño, tras alertar sobre la posible fascinación por el lenguaje jurídico, pondera el valor de las contribuciones que, a partir de las reglas de la investigación social, los científicos sociales pueden realizar, sustancialmente a partir de la reconstrucción de las tramas burocráticas, sociales e históricas de la represión política, en un marco donde se dirime no solo una verdad jurídica sino también un relato legítimo sobre la historia reciente.

Si los juicios involucraron, en forma análoga pero con lenguajes e intereses diversos a los del historiador, los conflictos de una sociedad en pugna por conocer y reparar distintas aristas de su pasado; *Comprender y Juzgar* resulta, a partir del rico conjunto de experiencias que reúne, una valiosa herramienta, y compañía, para el historiador interesado en los juicios.

.....
 ** Desde su punto de vista, la adopción de las teorías sobre genocidio por parte de algunos tribunales federales puede tomarse como un ejemplo de esa tendencia.



Clepsidra.
Revista Interdisciplinaria de
Estudios sobre Memoria.
ISSN 2362-2075
Volumen 9, Número 18, octubre 2022