

# **Testimonio y contenidos televisivos. El caso de la serie de Encuentro “Ex - ESMA. Retratos de una recuperación”.**

Corte, Malena.

Cita:

*Corte, Malena (2017). Testimonio y contenidos televisivos. El caso de la serie de Encuentro “Ex - ESMA. Retratos de una recuperación”. XVI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia. Facultad Humanidades. Universidad Nacional de Mar del Plata, Mar del Plata.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-019/610>

**Mesa 113: La investigación en el campo de la historia reciente y la memoria.  
Reflexiones teóricas y conceptuales a partir de investigaciones históricas**

**Testimonio y contenidos televisivos. El caso de la serie de *Encuentro* “Ex – ESMA. Retratos de una recuperación”<sup>1</sup>**

Corte, Malena (CIS-IDES/CONICET)

(PARA PUBLICAR EN ACTAS)

**Introducción**

Durante los mandatos de Néstor Kirchner y Cristina Fernández de Kirchner, en Argentina se pusieron en marcha numerosas estrategias gubernamentales vinculadas a la realización de contenidos televisivos. En esta línea, es importante mencionar que se crearon nuevos canales públicos de televisión: *Canal Encuentro* en 2005, *INCAA TV* y *Pakapaka* en 2010, *TECtv* en 2012 y  *DeporTV* en 2013. Asimismo, en 2009 se implementó la Televisión Digital Abierta (TDA), servicio que ofrece un paquete de señales digitales satelitales gratuitas, para lo cual también se crearon nuevos canales digitales y se abrieron concursos nacionales para financiar la realización de programas. De esta manera, observamos que el mismo Estado se convirtió en un gran productor de contenidos audiovisuales.

Frente a este contexto, nuestro interés reside en las producciones televisivas impulsadas por el Estado referidas a la última dictadura militar. Específicamente, nos centramos en aquellas realizadas por *Canal Encuentro*, ya que se trata del actor estatal que mayor cantidad de contenidos ha realizado y, a su vez, la temática del pasado reciente tiene una gran importancia en el grillado de su pantalla<sup>2</sup>. La propuesta del presente trabajo, entonces, consiste en analizar la serie de *Encuentro* “Ex – ESMA. Retratos de una recuperación” del año 2014. Dado que se trata de uno de los pocos programas en donde aparecen testimonios de sobrevivientes de centros clandestinos de detención, nos interesa reflexionar sobre la relación entre contenidos televisivos y testimonios, atendiendo principalmente a las características de estos últimos.

---

<sup>1</sup> Esta ponencia forma parte de un trabajo más general que tiene como objetivo el análisis de las producciones audiovisuales sobre la última dictadura militar promovidas por *Canal Encuentro* en el período 2005-2015.

<sup>2</sup> Desde la creación del canal en 2005 hasta el año 2015, relevamos 55 programas (ya sean series, especiales, documentales) que abordan al menos en alguno de sus capítulos esta temática.

Para el análisis, partiremos de considerar a las producciones audiovisuales, y por lo tanto, a esta serie, como un “escenario de memoria”, este es el “espacio en el que se hace ver y oír a un público determinado un relato verosímil sobre el pasado”<sup>3</sup>. Como explica Feld<sup>4</sup>, su análisis implica considerar tres dimensiones: una dimensión narrativa, que refiere a quién cuenta el relato y cómo lo hace; una dimensión espectacular, que consiste en examinar los elementos usados para la puesta en escena; y, una dimensión veritativa, en la que importa cómo se produce una verdad. A continuación, entonces, realizaremos una caracterización general de la serie para luego adentrarnos en el análisis de estas dimensiones.

### **Los testimonios como protagonistas**

“Ex - ESMA. Retratos de una recuperación” es una serie documental que cuenta con ocho capítulos de 26 minutos cada uno: “Historia y golpes”, “El enemigo interno”, “Un átomo en el universo infinito congelado”, “Conmorir”, “Sobrevivir”, “Vida aparecida”, “Espacio/Memoria” y “Memoria y futuro”. La dirección estuvo a cargo de Benjamín Ávila y la productora fue Habitación 1520<sup>5</sup>. Su estreno fue el 24 de marzo de 2014 a las 22:30 horas, día en el que se transmitió el anteúltimo episodio. Unos meses después, cuando la serie completa estuvo terminada, el canal la puso al aire a partir del 19 de mayo, los días lunes en el mismo horario, respetando el orden de los capítulos que recién expusimos.

El programa está basado fundamentalmente en testimonios de protagonistas de la historia en cuestión: sobrevivientes de la ESMA<sup>6</sup>, madres e hijos de desaparecidos y una testigo “externa”<sup>7</sup>. Asimismo, se incluye la palabra de especialistas en la temática como sociólogos, historiadores, periodistas, miembros del Equipo Argentino de Antropología Forense (EAAF), fiscales y coordinadores y miembros de diferentes áreas del predio de la ex - ESMA.

---

<sup>3</sup> Feld, Claudia. 2002. *Del estrado a la pantalla: las imágenes del juicio a los ex comandantes en Argentina*. Madrid: Siglo Veintiuno Editores, p.5.

<sup>4</sup> Feld, Claudia. *Ibíd.*

<sup>5</sup> Benjamín Ávila es director de cine y socio fundador, junto a Lorena Muñoz y Maximiliano Dubois, de la productora Habitación 1520, que desde hace más de diez años se dedica a la realización de cine y televisión.

<sup>6</sup> Los sobrevivientes entrevistados son: Martín Grass, Amalia María Larralde, Graciela Daleo, Víctor Bastera, Ricardo Coquet, Alicia Milia y Lila Pastoriza. Varios de ellos, algunos de los cuales incluso nunca habían dado entrevistas, accedieron a hacerlo únicamente por la afinidad con Benjamín Ávila, tanto por su película “Infancia Clandestina” (2012), como por haber sido compañeros de su madre, también detenida allí y actualmente desaparecida. Entrevista a Graciela Dobal, productora periodística, realizada por la autora.

<sup>7</sup> Se trata de Andrea Krichmar, quien era amiga de la hija de Chamorro cuando ambas eran niñas. Más adelante, detallaremos este testimonio.

Además de estos testimonios y relatos, también se incluyen imágenes de archivo como fotografías, planos, mapas, publicidades y otros audiovisuales de época, audios de discursos presidenciales, fragmentos de films, etc. Asimismo, hay filmaciones actuales del interior y exterior de la ex - ESMA, en particular, del ex -Casino de Oficiales, así como dibujos realizados por la artística plástica María Giuffra. Si bien el conjunto de estas imágenes requeriría un estudio en sí mismo, aquí nos limitaremos a reflexionar brevemente sobre sus distintas funciones dentro del armado audiovisual de la serie. En “Ex - ESMA. Retratos de una recuperación” las imágenes de archivo suelen tener una función diegética (dar información y contextualizar históricamente) y por lo general acompañan la palabra de los especialistas. Asimismo, estas imágenes son incluidas con el objetivo de aligerar el ritmo de la serie y que no sea puramente una sucesión de entrevistas<sup>8</sup>.

En otras ocasiones, las imágenes de archivo buscan generar un contrapunto<sup>9</sup>. Por ejemplo, en el capítulo “Un átomo en el universo infinito congelado”, aparecen imágenes audiovisuales de archivo en donde vemos a Massera leyendo un discurso que concluye con la frase: “los que estamos a favor de la vida”. La imagen de Massera se congela justo cuando mira a cámara y está última frase se oye como en eco varias veces. Enseguida, mientras continuamos viendo el rostro de Massera congelado y con un progresivo zoom sobre sus ojos, comienza la caracterización de la ESMA como centro clandestino de detención por parte del historiador Lucas Georgieff. La imagen congelada trae una paradoja, “al suspender el movimiento, prolonga e intensifica su duración, nimbándola entonces de un aura temporal y afectiva”<sup>10</sup>. En consecuencia, el efecto de congelar la imagen subraya el dramatismo de los gestos de la persona y de lo que está diciendo. En este caso, entonces, la imagen de Massera dando un discurso a favor de la vida se erige como un contrapunto ya que esto es acompañado por la descripción del horror del cual él era uno de los máximos responsables.

---

<sup>8</sup> Entrevista a Graciela Dobal, productora periodística, realizada por la autora.

<sup>9</sup> Verzero, Lorena. 2009. “Estrategias para crear el mundo: la década del setenta en el cine documental de los dos mil”. En Feld, Claudia y Stites Mor, Jessica (Comps.) *El pasado que miramos*. Buenos Aires: Paidós. Y Nichols, Bill. 2011 [1997]. *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós.

<sup>10</sup> Gardies, René (Comp.). 2014. *Comprender el cine y las imágenes*. Buenos Aires: La marca editora, p. 48-49.

Paralelamente, existen imágenes fundamentalmente ilustrativas<sup>11</sup>: es el caso de las filmaciones de la ex - ESMA tomadas por los mismos realizados de la serie<sup>12</sup>. En el capítulo “Conmorir”, mientras Víctor Bastera relata cómo era *capucha*<sup>13</sup>, vemos imágenes actuales de ese lugar y luego, cuando Alicia Milia habla sobre los nacimientos dentro de la ESMA se proyectan imágenes del cuarto que funcionaba como maternidad clandestina. En estos casos, entonces, las imágenes generan el efecto como si fueran parte misma de la memoria de los testigos que están describiendo esos lugares<sup>14</sup>.

También nos encontramos con otro tipo de imágenes: los dibujos de la artista plástica María Giuffra. Estos dibujos que están en movimiento por lo general también tienen una función ilustrativa. Se utilizan para referir a cuestiones con las que no se cuenta con imágenes, ya sea para representar aspectos más concretos, así como cuestiones más abstractas y emotivas. En el capítulo “Un átomo en el universo infinito congelado” al tiempo que oímos el relato de Ricardo Coquet, vemos, sobre las imágenes tomadas en *capucha*, dibujos que ilustran la disposición que tenía el lugar en aquel momento, las puertas y divisiones que ya no están, los tabiques, colchonetas y personas recostadas allí (Imagen 1). Como marca Guarini<sup>15</sup> al analizar films sobre el pasado reciente, la inclusión de dibujos tensiona la hegemonía de los usos habituales de imágenes del pasado al tratarse de otra modalidad de representarlo.

---

<sup>11</sup> Nichols, Bill. 2011 [1997]. *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós.

<sup>12</sup> Cabe aclarar que especialmente para la filmación de la serie se retiraron todas las infografías, cartelerías y demás marcaciones del Instituto Espacio para la Memoria (IEM) que había en el ex – Casino de Oficiales con el objetivo de filmar el lugar sin ningún tipo de “agregado”. Si bien, para ese momento todavía no estaba inaugurado el Museo Sitio de Memoria ESMA tal cual existe hoy, sí habían algunas señalizaciones y el público podía visitarlo. Como comentan los entrevistados, el permiso para retirar estas marcaciones fue difícil de conseguir pero finalmente pudieron obtenerlo y de esta manera, se tomaron las últimas imágenes del lugar sin ningún tipo de cartelería. Entrevista a Graciela Dobal, productora periodística, realizada por la autora. Entrevista a trabajador de *Encuentro*, realizada por la autora.

<sup>13</sup> *Capucha* era el nombre con el que se denominaba al tercer piso del Casino de Oficiales; allí permanecían cautivos y encapuchados los detenidos.

<sup>14</sup> Guarini, Carmen. 2009. “El ‘derecho a la memoria’ y los límites de su representación”. En Feld, Claudia y Stites Mor, Jessica (Comps.) *El pasado que miramos*. Buenos Aires: Paidós.

<sup>15</sup> Guarini, Carmen. *Ibíd.*



Imagen 1. Capítulo “Un átomo en el universo infinito congelado”.

Si bien la serie incluye los diferentes tipos de imágenes que recién mencionamos, los testimonios constituyen lo primordial del documental. Su centralidad está dada fundamentalmente por dos cuestiones: la primera refiere a la cantidad de minutos dedicados a ellos. A lo largo de cada capítulo, oímos prácticamente sin pausas el relato de los testimoniados y especialistas y no se incluye la figura de un narrador para acompañar el desarrollo del programa. Son los testimonios los que dan voz a las imágenes y los que guían el relato. La ausencia de un narrador, a su vez, destaca un lugar de enunciación fuertemente subjetivo y transmite la sensación de que los hechos son contados por los sobrevivientes directamente al espectador, sin mediaciones. La segunda cuestión consiste en la centralidad del testimonio en la pantalla: aún cuando se incorporan imágenes, la figura del testimoniado suele tener mayor protagonismo a nivel visual.

En cuanto a los contenidos generales, la serie realiza a lo largo de sus episodios un recorrido histórico progresivo que arranca con el origen de la ESMA, luego focaliza en la última dictadura y culmina con dos capítulos dedicados al período que se abre con la vuelta a la democracia. Todos los capítulos comienzan con una placa<sup>16</sup> que incluye un texto de presentación en letras blancas sobre un fondo negro. Allí, se divide la historia de la ex – ESMA en tres grandes momentos: su surgimiento, el período que comprende la dictadura y su transformación en espacio para la memoria a partir de 2004. A modo de aclaración, como cuando en films de ficción leemos la leyenda “basada en hechos reales”, esta placa al

---

<sup>16</sup> La misma reza: “La Escuela de Mecánica de la Armada fue inaugurada en 1928 en la Ciudad de Buenos Aires. Durante la última dictadura cívico-militar funcionó como centro clandestino de detención y exterminio. A partir de 2004, se convirtió en un espacio para la memoria y para la promoción y defensa de los derechos humanos”.

inicio cumple la función de transmitir al espectador la sensación de que verá algo que forma parte de una historia real. Si bien será más adelante cuando analicemos en detalle la dimensión veritativa de la serie, ahora diremos que esta placa que nos marca la cronología de la ESMA, nos adelanta que se tratará de un programa basado en hechos históricos, construyendo así con el espectador un pacto de verdad desde el comienzo.

### **La dimensión narrativa: el foco en la experiencia límite**

La dimensión narrativa consiste fundamentalmente en las características del relato enunciado. Al ser los sobrevivientes de la ESMA los principales protagonistas de la serie, nos focalizaremos en describir específicamente sobre qué testimonian.

La palabra de los sobrevivientes se presenta por primera vez en el capítulo tres, “Un átomo en el universo infinito congelado”. Allí se realiza una selección de los relatos de manera tal que cada testimoniante cuenta un momento diferente de la detención y cautiverio en un orden más bien lineal. Es decir, la primera persona que aparece cuenta cómo fue su detención en la calle, luego otra cómo ingresó a la ESMA, otro testimoniante relata el primer contacto con los militares que tuvo apenas llegó allí, otro se refiere a la tortura, otro narra cómo era la organización y distribución espacial de los detenidos y, por último, el sexto testimonio hace referencia a los “traslados”<sup>17</sup>. De esta manera, el montaje de estos testimonios está al servicio de generar una historia común. Si bien no hay una *voz en off*, estos fragmentos en secuencia lineal configuran una nueva voz guionada, como si las diversas personas contaran una historia única<sup>18</sup>. Es decir, la sensación es que la historia es la misma para todos los sobrevivientes y que por eso se arma con sus diferentes testimonios un mismo relato. No apreciamos lo que piensan o sienten los seis sobrevivientes sobre los distintos temas abordados, sino que cada persona habla de un tópico como si sus historias fueran intercambiables. Tampoco se atiende a los diferentes contextos, ya que no todos estuvieron detenidos durante el mismo período. Este “suprarelato”, entonces, se organiza en una línea temporal cronológica y comienza con el momento de la detención, no antes.

---

<sup>17</sup> Este término es un eufemismo que utilizaban los militares para referirse al asesinato de los detenidos.

<sup>18</sup> Feld, Claudia. 2009. “‘Aquellos ojos que contemplaron el límite’: la puesta en escena televisiva de testimonios sobre la desaparición”. En Feld, Claudia y Stites Mor, Jessica (Comps.) *El pasado que miramos*. Buenos Aires: Paidós.

Durante los dos capítulos siguientes, “Conmorir” y “Sobrevivir”, los testimoniantes se centran en cómo fue la experiencia dentro de la ESMA. Aquí sí los escucharemos referirse a todos los temas indistintamente: la descripción del lugar, la relación con los compañeros de cautiverio y con los guardias, la presencia de niños y de una maternidad clandestina, los “trabajos” y las salidas al exterior. Asimismo, se incluyen reflexiones más subjetivas acerca de los miedos allí dentro, el deseo de morir y la voluntad de sobrevivir al mismo tiempo, el proceso de deshumanización y la cuestión de la delación. Sin mencionar muchos detalles, la tortura es tematizada y adjetivada por los entrevistados, quienes la describen como “terrible” y relatan cómo se sentían en ese momento. De esta manera, así como en el tercer capítulo había una condensación de los temas, en donde cada sobreviviente contaba un fragmento, aquí hay un despliegue de los diferentes tópicos que son abordados prácticamente por todos los testimoniantes.

En cuanto al momento previo a la detención, los sobrevivientes casi no mencionan a qué se dedicaban, cómo estaban compuestas sus familias, ni describen sus actividades políticas. Salvo algunas excepciones en las cuales se identifican como militantes populares o de organizaciones armadas, la militancia política está poco explicitada. El foco de la serie está en la descripción de experiencias, sensaciones y reflexiones durante el paso por la ESMA.

En cuanto al momento inmediatamente posterior al cautiverio, en el capítulo “Vida aparecida” encontramos en sus relatos algunas menciones. Allí, hay referencias al exilio y a la incomodidad de la figura del sobreviviente, quien era difícilmente aceptado por la sociedad y al mismo tiempo mirado con desconfianza por los propios compañeros. Incluso, se menciona como debate pendiente el tema de la actuación de las organizaciones armadas. Ya no vinculado al momento inmediatamente posterior a la liberación, en el capítulo siete, “Espacio/Memoria”, uno de los testimoniantes relata la visita que realizó al ex - Casino de Oficiales luego de su “recuperación” en 2004 junto a otros sobrevivientes y al entonces presidente Néstor Kirchner y marca la importancia de su transformación en sitio de memoria y de promoción de derechos humanos. En el capítulo ocho, “Memoria y futuro”, dos sobrevivientes se refieren al proceso de los nuevos juicios y otra testimoniante marca la importancia de hacer memoria sobre estos temas. Salvo estas breves menciones, los capítulos dedicados a la “recuperación” del predio no se basan en la palabra de los



sobrevivientes, sino que tienen mayor protagonismo los especialistas, fiscales y coordinadores de las diferentes áreas del predio.

De esta manera, observamos que tanto el relato de los sobrevivientes sobre el período previo a la detención y desaparición, como aquel que refiere al momento posterior no tienen preponderancia en el armado de la serie. En cuanto al momento previo, hemos observado que hay una ausencia casi total. En el caso del período posterior al cautiverio, encontramos más referencias y reflexiones, pero sin duda el acento de las narraciones está puesto en lo que sufrieron las víctimas dentro de la ESMA.

Que el foco narrativo este puesto en la experiencia límite y no tanto en la “recuperación”, como sugiere el título de la serie, puede resultar llamativo. Es decir, si bien para referirse a la ESMA se utiliza el concepto de “recuperación”<sup>19</sup>, sólo los dos últimos capítulos abordan ese tópico específicamente. El resto de los episodios se centran en describir, a partir de los diferentes testimonios, los momentos previos al 2004: el origen del predio en el primer capítulo, los sucesos de los ´60 y ´70 anteriores al golpe del 76 en el segundo, y a partir del tercero ya comienzan los relatos basados en el período dictatorial. El hecho de que en el título se haga énfasis, entonces, a la recuperación, cuando sólo dos de ocho capítulos abordan el tema puede sonar extraño. No obstante, podemos pensar que ese título también se fundamenta en otra cuestión. Aunque la mayor parte de los capítulos no estén basados temáticamente en eso, los testimonios que aparecen y las imágenes internas del predio (fundamentalmente del ex - Casino de Oficiales) son posibles justamente *por* la recuperación. Es decir, los testimonios claramente están insertos en un contexto determinado, en el cual la recuperación ya tuvo lugar hace diez años por lo menos. Sin duda, estos no serían igual en el caso de que la ESMA siguiera en manos de la Marina, o destinada a un parque de reconciliación, como se buscaba en los ´90, ya que como sabemos la memoria se juega en el terreno del presente<sup>20</sup>, desde donde se interpreta, reelabora y se imprimen nuevos sentidos a ese pasado. Tampoco hubiesen sido posibles las imágenes y recorridos que se hicieron dentro del predio, fundamentalmente por el ex - Casino de

---

<sup>19</sup> Vale aclarar que, como explica Messina (2016), el término “recuperación” es una categoría nativa que indica cómo fue vivido el proceso, por los actores sociales que participaron en él, en el cual los sitios donde funcionaban centros clandestinos fueron convertidos en espacios de memoria. Esta categoría, a su vez, luego fue retomada y utilizada por el Estado.

<sup>20</sup> Halbwachs, Maurice. 2004 [1950]. *La memoria colectiva*. Zaragoza: Pressas Universitarias de Zaragoza.

Oficiales, en caso de no haberse recuperado el lugar. De esta manera, el título de la serie adquiere su sentido, tanto por la temática en sí misma, que forma parte de los últimos dos capítulos, como por poner de manifiesto a través de sus testimonios e imágenes la consumación de un hecho histórico como fue la conversión de la ESMA en espacio de memoria en 2004.

### **La dimensión espectacular: el testimonio como luz y como sombra**

La dimensión espectacular apunta fundamentalmente al análisis de tres grandes ejes de un escenario de memoria: la imagen, el ritmo y la música utilizada. Aquí, por una cuestión de espacio, abordaremos sólo el primero, focalizando en cómo se muestra a los testimoniantes. En esta serie las preguntas y el diálogo con el realizador/entrevistador no son incluidos, sólo observamos los fragmentos en los cuales el entrevistado habla. Es decir, no se oye a la persona que efectivamente realiza las preguntas a los entrevistados (en este caso, era el mismo realizador, Benjamín Ávila<sup>21</sup>). No obstante, existen pequeños indicios que ponen en evidencia que efectivamente, aunque no veamos la secuencia completa, se trata de una situación de entrevista. Como plantea Nichols<sup>22</sup>, aunque el realizador/entrevistador permanezca fuera de la pantalla y su voz no esté incluida en ningún momento, la estructura de entrevista sigue resultando evidente porque las personas se dirigen a la cámara, o bien, como en el caso de esta serie, a un lugar en un eje aproximado, con su mirada dirigida hacia el entrevistador, en vez de dirigirse hacia otros actores sociales. Según Nichols<sup>23</sup>, la presencia del actor social en tanto testigo sumado a la ausencia visible del realizador otorga a este tipo de entrevista la apariencia de “pseudomonólogo”, lo que provoca la sensación de que el sujeto se está dirigiendo directamente al espectador.

La manera de mostrar a los testimoniantes es similar a lo largo de todos los capítulos: la persona está sentada en una silla y es filmada desde diferentes ángulos, tanto de frente como de perfil (Imagen 2). El único momento en el cual el entrevistado es filmado en otro lugar distinto de la silla es cuando de pie, se acerca a un dibujo de la planta del Casino de

---

<sup>21</sup> Las entrevistas las realizaba Benjamín Ávila a partir de una guía de preguntas previamente elaborada. Detrás suyo, para que los entrevistados no desviaran la mirada hacia diferentes puntos, se ubicaba la productora periodística que iba pasándole nuevas preguntas que surgían a partir del diálogo. Entrevista a Graciela Dobal, productora periodística, realizada por la autora.

<sup>22</sup> Nichols, Bill. 2011 [1997]. *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós.

<sup>23</sup> Nichols, Bill. *Ibíd.*

Oficiales para señalar con un marcador lugares, disposiciones y recorridos que forman parte de su testimonio (Imagen 3). En algunos capítulos se dedica un breve momento a esta situación, en la cual el testimoniante acompaña su relato con la marcación de este plano de papel. En estos momentos, ellos son filmados de frente y también desde arriba de modo que nos permite ver lo que van marcando allí.



Imagen 2. Capítulo “Un átomo en el universo...”.

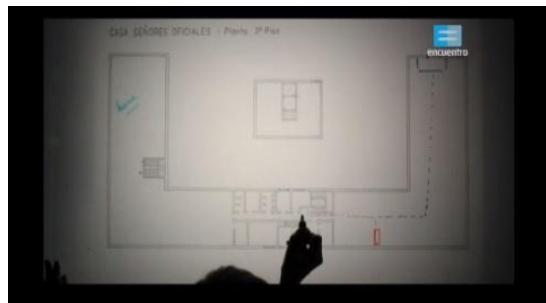


Imagen 3. Capítulo “Sobrevivir”.

La figura de la silla merece nuestra especial atención ya que se presenta como la gran protagonista de la puesta en escena. Este protagonismo podemos observarlo en diferentes aspectos: por un lado, los testimonios siempre tienen lugar en el mismo escenario y las personas siempre están sentadas en la misma silla. Mientras que los testimoniados van variando a lo largo de los capítulos, la silla siempre es la misma, tiene una presencia constante. Por otro lado, es interesante señalar, que al comienzo de cada capítulo la silla aparece vacía y luego observamos cómo el testimoniante se sienta en ella. Podemos pensar que aquí la centralidad dada a la silla nos señala la importancia del testimonio. Ante la falta de imágenes documentales de los hechos, la palabra de los sobrevivientes se vuelve primordial para representar el pasado reciente. Esta centralidad expresaría la concepción del testimonio como la manera legítima de acceder a lo sucedido. El testimonio, entonces, sería el medio a través del cual se logra echar luz sobre los hechos traumáticos del pasado.

Paralelamente, es importante señalar que esta no es una silla cualquiera (Imagen 4): su diseño formal y antiguo, junto con su estructura de madera nos remiten al contexto judicial, y no de la actualidad, sino de los ochenta. Se trata de un mobiliario que perfectamente podríamos encontrar en dependencias estatales de esos años, muy distinto a los actuales que suelen ser más simples y de plástico. Nos conecta con un contexto histórico y, también, con el ámbito estatal, ya que no es una silla típica de estudio de televisión, simple y masiva. Este mobiliario, entonces, logra ubicarnos en un registro más cercano al testimonio judicial

que al brindado en televisión. De esta manera, la elección de la silla no es fortuita y ella misma se erige simbólicamente como testigo de una época y es allí donde los sobrevivientes relatan su experiencia.



Imagen 4. Portada de presentación de la serie.

La silla, a su vez, gana aún mayor protagonismo porque se emplaza en una escena donde no hay nada más; sólo observamos un fondo negro. Estrechamente vinculado a esta austeridad en la puesta en escena aparece la estética elegida para la realización de la serie, que se basa en una paleta de colores que sólo comprende el blanco y negro. Esta propuesta se complementa con la creación de un ambiente lúgubre, logrando así una escena donde prevalece la oscuridad (Imagen 5). En consecuencia, todo esto genera que nuestra mirada se dirija únicamente a la silla y a la persona sentada allí, no hay nada más para ver, no hay ninguna distracción visual. Nuestra atención se dirige a la palabra del entrevistado, lo que nos marca, nuevamente, la importancia dada al testimonio.

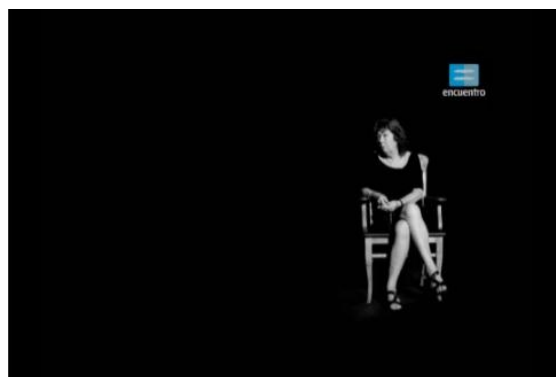


Imagen 5. Capítulo "Vida aparecida".

En cuanto a los encuadres elegidos, la figura del testimoniante aparece por lo general ocupando menos de la mitad de la pantalla, de manera que el fondo negro que recién mencionamos tiene gran preponderancia. Asimismo, se eligió que el encuadre sea vertical. Esto implica que cuando los entrevistados se movilizan en sentido horizontal, por ejemplo, extendiendo un brazo o incluso moviendo un poco su rostro, este ya no se ve, es decir, queda fuera de cuadro y se pierde en el fondo negro (Imágenes 6 y 7).



Imágenes 6 y 7. Capítulo “Conmorir”.

Relacionado con el encuadre vertical nos encontramos con el uso de la sombra. Como venimos describiendo, es tan oscuro el fondo y, al mismo tiempo, está tan poco iluminado el testimoniante, que ni siquiera podemos ver completamente su figura (Imagen 8). Es decir, parte de su rostro está en la sombra y se pierden así en el fondo negro, sin que podamos distinguir dónde termina uno y dónde comienza al otro, ya que los contornos son difusos.



Imagen 8. Capítulo “Sobrevivir”.

Esta dificultad para ver completamente la figura de los entrevistados tanto por el encuadre vertical como por la sombra que oscurece gran parte de su rostro puede estar señalándonos

la dificultad para acceder a lo sucedido. Este recurso realizativo pone en evidencia que para nosotros, que no vivimos esa historia, lo sucedido no es algo aprehensible en su totalidad ya que eso que sucedió está mediado por el relato de los testigos. Y al mismo tiempo, nos marca que, aún accediendo a esa historia a través de la voz de los testigos, siempre habrá cuestiones que permanecerán oscuras y veladas. Tomando las reflexiones de Didi Huberman<sup>24</sup> a propósito de las fotografías, diríamos que la totalidad es irrepresentable; sólo tenemos fragmentos ya que no hay imagen total. En consecuencia, esta insistencia en mantener partes del testimonio en la oscuridad viene a desafiar la concepción que asigna al testimonio la verdad absoluta e indiscutida de los hechos y tensiona la noción del testimonio como ventana a lo sucedido. Ambos recursos, que apuntan a la opacidad de las imágenes, confrontan la concepción del testimonio como mera transparencia, recordándonos así la existencia de una mediación. En esta serie, entonces, observamos una permanente tensión entre el testimonio como luz, como medio de iluminación y acceso a lo sucedido, y el testimonio como sombra, como mediación permanente con los hechos.

En cuanto a los planos, estos suelen ser bastante subjetivos: hay primeros planos a la cara de los testigos y la utilización de las cámaras *steady* para filmar el ex - Casino de Oficiales transmite la sensación de estar transitando uno mismo por el lugar. Como explica Aumont<sup>25</sup> este tipo de cámaras permiten movimientos de gran amplitud y flexibilidad y subrayan la equivalencia entre encuadre y mirada. La cámara *steady* “por construcción (se trata de un arnés fijado al operador), está destinada a traducir los movimientos de un ojo que se desplaza libremente”<sup>26</sup>. Este tipo de tomas, entonces, produce en los espectadores, la sensación de estar recorriendo nosotros mismos el lugar, ya que esta cámara subjetiva, situada a la altura de los ojos y haciendo los movimientos propios de lo que sería nuestro recorrido, logra que nos identifiquemos con esta mirada.

Otro de los recursos estéticos utilizados consiste en dejar congelada la imagen del testimonio y duplicarla en otra parte de la pantalla. Esta segunda imagen que aparece sí está en movimiento y la persona continúa con el relato (Imagen 9). En otras ocasiones, en cambio, el recurso de congelamiento de la figura del entrevistado se utiliza a modo de corte

---

<sup>24</sup> Didi-Huberman, Georges. 2004. *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Barcelona: Paidós.

<sup>25</sup> Aumont, Jacques. 2013. *La imagen*. Buenos Aires: Paidós.

<sup>26</sup> Aumont, Jacques. *Ibíd.*, p. 233.

para pasar a otro asunto o a otro entrevistado (Imagen 10). En ambos casos, la imagen que queda congelada se va oscureciendo hasta fusionarse por completo con el fondo negro.



Imagen 9. Capítulo "Conmorir".



Imagen 10. Capítulo "Sobrevivir".

El efecto de congelamiento, como mencionamos, suele subrayar el dramatismo de lo que se está diciendo. En este caso, podemos pensar se agrega otra cuestión: quizás esta pausa "forzada" que introduce el director al congelar la imagen y el audio de los testimoniantes nos transmita que es tanto lo que tienen para decir que la pausa es puesta desde el exterior, porque si no el relato sería interminable. En consecuencia, estas pausas nos vienen a recordar que estos son tan solo fragmentos de algo mucho amplío e inabarcable. Nuevamente, la serie nos señala la imposibilidad de la representación total.

### **La dimensión veritativa: el testimonio como prueba y las pruebas del testimonio**

Como adelantamos, esta dimensión hace referencia a cómo se construye una verdad en un escenario de memoria determinado, en este caso, la serie televisiva en cuestión. Antes de identificar y analizar los diferentes recursos utilizados para construirla, es necesario primero mencionar las particularidades que presenta el caso argentino, ya que como hemos mencionado, no contamos con imágenes documentales que den cuenta del universo concentracionario. Más precisamente, no hay imágenes de los centros clandestinos en funcionamiento. Ante la falta de estas imágenes, que son las que tienen una legitimidad más indiscutible para determinar la veracidad de los hechos, sí hay testimonios y los

documentales suelen recurrir a ellos para construir una verdad. Como explica Raggio<sup>27</sup>, la mayor parte de las imágenes, es decir, lo que nos ha permitido imaginar ese mundo concentracionario, han sido producidas por los sobrevivientes por medio de su testimonio. Incluso, fueron las imágenes audiovisuales que registraron los testimonios durante el juicio a los ex comandantes las que constituyen hasta ahora el mayor archivo audiovisual documental del “horror”.

En esta línea, para Feld<sup>28</sup> el testimonio sobre la desaparición de personas desafía la carencia de imágenes que provocó el sistema represivo. Al no existir imágenes documentales que den cuenta de las condiciones de cautiverio y de los asesinatos clandestinos, el testimonio audiovisual se erige entonces como una presencia que intenta dar cuenta de la ausencia de aquellos que desaparecieron. Como explica la autora a propósito del programa “Nunca Más” de la CONADEP, frente a esta falta de imágenes documentales, entonces, el foco de credibilidad debió desplazarse hacia las imágenes de los testigos mismos: fundamentalmente, sus rostros ante las cámaras de televisión. La imagen del rostro de los testigos se constituyó así en índice de autenticidad.

Hecha esa aclaración, también debemos atender a las particularidades del género documental. Como bien explica Nichols, “los documentales suelen invitarnos a aceptar como verdadero lo que los sujetos narran acerca de algo que ha ocurrido [...]”<sup>29</sup>, de modo que el mismo género colabora en la construcción de un pacto de verdad con el espectador, quien se predispone a ver un documental sabiendo que será informado con cuestiones pertenecientes a la realidad. De esta manera, el testimonio y la imagen tienen una legitimidad más indiscutible que la ficción. A su vez, el contenido audiovisual en cuestión es un documental televisivo. Como en el caso de los programas informativos de televisión, a la ambición veritativa que contiene todo testimonio, se añade la legitimación dada por la televisión, en el sentido común, como instrumento cotidiano de acceso a la realidad<sup>30</sup>.

---

<sup>27</sup> Raggio, Sandra. 2009. “La noche de los lápices: del testimonio judicial al relato cinematográfico”. En Feld, Claudia y Stites Mor, Jessica (Comps.) *El pasado que miramos*. Buenos Aires: Paidós.

<sup>28</sup> Feld, Claudia. 2009. “‘Aquellos ojos que contemplaron el límite’: la puesta en escena televisiva de testimonios sobre la desaparición”. En Feld, Claudia y Stites Mor, Jessica (Comps.) *El pasado que miramos*. Buenos Aires: Paidós.

<sup>29</sup> Nichols, Bill. 2011 [1997]. *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós, p. 51.

<sup>30</sup> Feld, Claudia. 2009. “‘Aquellos ojos que contemplaron el límite’: la puesta en escena televisiva de testimonios sobre la desaparición”. En Feld, Claudia y Stites Mor, Jessica (Comps.) *El pasado que miramos*. Buenos Aires: Paidós



De esta manera, habiendo hecho estas aclaraciones vinculadas al caso específico argentino y al género documental, a continuación analizaremos el funcionamiento de la dimensión veritativa, puntualmente en los testimonios de los sobrevivientes. Es importante recordar lo que explica Ricoeur<sup>31</sup>: en el discurso hay marcas que dan cuenta del “yo allí”. Estas marcas, como veremos a continuación, constituyen un aspecto fundamental del testimonio para construir lo relatado como una verdad. Un primer ejemplo está vinculado a la descripción que hacen los sobrevivientes de ruidos, tipos de luz, lugares, como puertas y escaleras, y materiales, que dan cuenta del reconocimiento espacial. En el capítulo “Un átomo en el universo infinito congelado”, una sobreviviente, Graciela Daleo, relata:

*Me bajan del auto en el playón del Casino de Oficiales, me llevan primero (calculo yo) a una especie de antesala que es, que había después, eso lo vi después, frente al Dorado, donde me tuvieron un rato esperando con la cabeza cubierta con la capucha, ya esposada y engrillada. Después me bajaron al sótano.*

Este relato, entonces, da cuenta del reconocimiento de una espacialidad específica que puede ser cotejada con las características de la ESMA. La narración en primera persona, que da cuenta del “yo allí”, abona a la construcción de lo veritativo y transmite una sensación de “testigo ocular”.

El segundo ejemplo combina el reconocimiento del espacio con su “marcación”. Así como en el primero se relataban y describían los lugares, aquí se agrega un *plus*, en el cual los testimoniantes recorren los lugares, no personalmente sino a través de un papel y un marcador. Como hemos mencionado, en algunos momentos se paran frente al plano de la ESMA y dibujan en él su propio recorrido en el lugar o cómo era la distribución espacial en ciertos pisos allí dentro, lo que contribuye a afianzar la construcción veritativa del relato. Al reconocer el lugar, describirlo y dar cuenta de los recorridos hechos allí, esto se construye como una “prueba” de su paso por la ESMA. De esta manera, esta propuesta abona a la construcción de una verdad sobre lo que se está diciendo.

---

<sup>31</sup> Ricoeur, Paul. 2000. *La memoria, la historia, el olvido*. México: Fondo de Cultura Económica.

Asimismo, no es sólo el contenido del relato de los testimoniantes lo que colabora en la construcción de la dimensión veritativa, sino también la manera de presentar a los entrevistados. Las tomas nos permiten ver las caras, sus gestos, las poses, los movimientos de las manos, la voz quebrada y temblorosa. La emoción, que aparece espontáneamente fruto del relato, también aparece como índice de veracidad. Su mirada, como adelantamos, si bien no se dirige directo a la cámara, se direcciona a un costado, fijo, que da cuenta del diálogo con la persona que los está entrevistando. Esto genera un ambiente intimista, como si estuviéramos presenciando un diálogo privado.

A cada persona que toma la palabra se le coloca a un costado su nombre, apellido y una breve descripción de quién es. Particularmente, los testigos siempre aparecen con la descripción de “sobreviviente” con este objetivo de a cada momento recordarnos que se trata de hechos reales. Vinculado con esto, es interesante mencionar cómo son presentados los mismos realizadores de la serie. En varios capítulos, en el momento final cuando aparecen los créditos, observamos que el director no sólo es presentado con su nombre sino que este es acompañado por la aclaración de que es hijo de desaparecidos. Esto sucede también en los casos de la artista que realizó los dibujos y de la cantante a cargo del tema musical de cierre, quienes además son presentadas como hija y nieta de desaparecidos, respectivamente<sup>32</sup>. Estas aclaraciones, además de reforzar la legitimidad de lo que vemos, refuerzan el aspecto veritativo de la serie.

Asimismo, como adelantamos, se incluye la voz de terceros como legitimación de lo que los testigos relatan: se trata de especialistas, una testigo externa y familiares de desaparecidos. Dentro del primer grupo, nos encontramos, a su vez, con diferentes casos. El primero corresponde a la voz de especialistas como periodistas, sociólogos e historiadores que van describiendo el contexto más general en donde las historias específicas se insertan. Ellos relatan desde cuestiones más globales vinculadas a las características de la última dictadura hasta aspectos puntuales de la ESMA. El segundo caso es el de los fiscales: esta referencia al ámbito judicial le otorga el carácter de auténtico y verdadero a aquello que se está relatando. Nos recuerda que la historia que se nos presenta forma parte de causas judiciales pasadas e incluso, en curso. Un tercer caso refiere al Equipo Argentino de Antropología Forense: uno de sus miembros, Somigiliana, relata que hay pruebas concretas

---

<sup>32</sup> Ellas son: María Giuffra y Gabriela Ernst.

del paso por la ESMA de las secuestradas en la Iglesia de la Santa Cruz. Años más tarde del secuestro, en la costa atlántica del país aparecieron cinco cuerpos y a partir del análisis de sus huellas dactilares finalmente pudieron comprobar que eran algunas de las secuestradas en la Iglesia. Esto se complementa con el testimonio de un sobreviviente, Coquet, que cuenta que vio a las monjas francesas, quienes habían sido secuestradas en el mismo episodio. Asimismo, relata que fue obligado a realizar la bandera con el símbolo de Montoneros que luego fue utilizada en la foto que les tomaron durante su cautiverio en la ESMA<sup>33</sup>.

Como adelantamos, también aparece la voz de una testigo “externa”, Andrea Krichmar, quien realiza una descripción del lugar donde vivía Chamorro dentro de la ESMA. Al ser amiga de su hija, fue allí a pasar el día y pudo ver cuando bajaban a una mujer atada y encapuchada, mientras la apuntaban. Por último, se incluye el relato de hijos y madres de desaparecidos. El caso más destacado es el de una chica que estuvo secuestrada cuando era una niña junto a sus padres y hermanos en la ESMA y en la serie narra fundamentalmente cuestiones que le fueron contadas sobre su paso por el centro clandestino.

### **Reflexiones finales**

A lo largo de este trabajo hemos analizado las principales características de las imágenes televisivas que pusieron en escena testimonios, específicamente de sobrevivientes de la ESMA. En el apartado dedicado a la dimensión narrativa hemos observado que la serie, aún cuando en su título adelanta que tratará sobre la “recuperación” del predio, prioriza el relato de la experiencia límite y lo hace desde un lugar de enunciación fuertemente subjetivo. Al focalizar en la descripción de los crímenes padecidos, observamos se da una gran importancia a la certificación de lo sucedido. La vida anterior al cautiverio, así como la militancia y las diferentes pertenencias políticas continúan siendo temas delicados y difíciles de abordar, más aún cuando los protagonistas de la serie, y por tanto quienes tienen la palabra, son los sobrevivientes.

En el apartado referido a la dimensión espectacular hemos observado que el modo de presentar los testimonios colabora en posicionarlos como los protagonistas de la serie. Lo

---

<sup>33</sup> Véase Feld (2013), para un análisis sobre las fotografías tomadas en la ESMA a las monjas francesas Alice Domon y Leónie Duquet.

que prima, tanto por el contenido del relato, como por su puesta en escena, es el punto de vista subjetivo de los sobrevivientes, que son los encargados de llevar adelante la mayor parte de la trama narrativa de la serie. A su vez, señalamos que la gran centralidad dada al testimonio como medio de acceso a lo sucedido en el pasado, se tensiona y a la vez complementa con la idea de la imposibilidad de captar la totalidad de una experiencia. El testimonio, así, aparece en la serie como luz y como sombra, como el modo privilegiado para acceder a esa historia de la que no hay registros ni archivos, al tiempo que se reconoce su carácter parcial y de mediación con ese pasado, que es imposible de captar en su totalidad.

En el último apartado, describimos cuáles fueron las estrategias desplegadas por la serie así como las propias características del testimonio que colaboraron en la construcción de lo relatado como una verdad. El testimonio, al tiempo de ofrecer “pruebas” (como nombres de compañeros y de represores, fechas, lugares, disposiciones espaciales, etc.), se erige él mismo como prueba, si tenemos presente que la sociedad le otorga al testigo la cualidad de guardar un pedazo de historia. Si en el primer apartado observábamos cómo los testimonios focalizaban en la experiencia límite, aquí hemos podido examinar cómo aparecen ciertas estrategias veritativas, así como cualidades propias del testimonio, que legitiman y colaboran en darle el estatuto de verdad a lo abordado por la serie.

De esta manera, el testimonio audiovisual, que permite ver los gestos, emociones y movimientos de los testimoniados ante la cámara apela al espectador de modo directo, evitando (o invisibilizando) mediaciones y construcciones, y reforzando así un lugar de enunciación subjetivo. La estética sobria y despojada de los típicos recursos televisivos (montajes, ritmo de edición rápido, música disonante, etc.) logra posicionar a los testimonios como protagonistas, en una escena más próxima al documental cinematográfico, donde ningún recurso distrae de lo principal, que es la palabra de los sobrevivientes.

## **Bibliografía**

- Aumont, Jacques. 2013. *La imagen*. Buenos Aires: Paidós.
- Didi-Huberman, Georges. 2004. *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Barcelona: Paidós.

- Feld, Claudia. 2002. *Del estrado a la pantalla: las imágenes del juicio a los ex comandantes en Argentina*. Madrid: Siglo Veintiuno Editores.
- Feld, Claudia. 2009. “‘Aquellos ojos que contemplaron el límite’: la puesta en escena televisiva de testimonios sobre la desaparición”. En Feld, Claudia y Stites Mor, Jessica (Comps.) *El pasado que miramos*. Buenos Aires: Paidós.
- Feld, Claudia. 2013. “La imagen que muestra el secreto: Alice Domon y Léonie Duquet fotografiadas en la ESMA”. En Blejmar, Jordana, Fortuny, Natalia y García, Luis Ignacio (Eds.) *Instantáneas de la memoria. Fotografía y dictadura en Argentina y América Latina*. Buenos Aires: Librería.
- Gardies, René (Comp.). 2014. *Comprender el cine y las imágenes*. Buenos Aires: La marca editora.
- Guarini, Carmen. 2009. “El ‘derecho a la memoria’ y los límites de su representación”. En Feld, Claudia y Stites Mor, Jessica (Comps.) *El pasado que miramos*. Buenos Aires: Paidós.
- Halbwachs, Maurice. 2004 [1950]. *La memoria colectiva*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Messina, Luciana. 2016. “Reflexiones sobre la articulación estado-sociedad civil en las políticas de la memoria en Argentina”. *Memória em Rede*, Vol. 9, Nro. 15.
- Nichols, Bill. 2011 [1997]. *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós.
- Raggio, Sandra. 2009. “La noche de los lápices: del testimonio judicial al relato cinematográfico”. En Feld, Claudia y Stites Mor, Jessica (Comps.) *El pasado que miramos*. Buenos Aires: Paidós.
- Ricoeur, Paul. 2000. *La memoria, la historia, el olvido*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Verzero, Lorena. 2009. “Estrategias para crear el mundo: la década del setenta en el cine documental de los dos mil”. En Feld, Claudia y Stites Mor, Jessica (Comps.) *El pasado que miramos*. Buenos Aires: Paidós.

## **Entrevistas**

Entrevista a Graciela Dobal, productora periodística, realizada por la autora. Fecha: 19/04/16.

Entrevista a trabajador de *Canal Encuentro*, realizada por la autora. Fecha: 01/12/15.

## **Fuentes audiovisuales**

Ávila, Benjamín (Director). 2012. *Infancia Clandestina* [Film]. Buenos Aires: Habitación 1520.

Ávila, Benjamín (Director). 2014. *Ex – ESMA. Retratos de una recuperación* [Serie de televisión]. Buenos Aires: Habitación 1520 para *Canal Encuentro*.

CONADEP (Realizador). 4 de julio de 1984. *Nunca Más* [Especial de televisión]. Buenos Aires: Canal 13.