

Usos del documental interactivo y las tecnologías transmedia en la recreación de los centros clandestinos de detención de la dictadura argentina*

Virginia Vecchioli**

Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

<https://doi.org/10.7440/antipoda33.2018.05>

Cómo citar este artículo: Vecchioli, Virginia. 2018. "Usos del documental interactivo y las tecnologías transmedia en la recreación de los centros clandestinos de detención de la dictadura argentina". *Antípoda. Revista de Antropología y Arqueología* 33: 79-100. <https://doi.org/10.7440/antipoda33.2018.05>

Artículo recibido: 30 de octubre de 2017; aceptado: 08 de agosto de 2018; modificado: 25 de agosto de 2018.

Resumen: Este artículo trata sobre la producción de dispositivos interactivos digitales en la representación de experiencias masivas de violencia. Para ello se analizan los procesos de transposición a tales formatos de los centros clandestinos de detención que funcionaron durante la última dictadura en Argentina (1976-1983). Se describirán las propiedades de estos dispositivos, los usos dados a estos y el tipo de imaginación histórica y técnica que promueven. Se propone una reflexión de las distintas dimensiones que permiten configurar estos dispositivos como "documentos" de la catástrofe y estar habilitados para ingresar a la escena judicial como pruebas materiales de la violencia. Para efectuar este trabajo se realizaron entrevistas en profundidad, observación y participación en la elaboración de uno de estos documentales interactivos.

Palabras clave: *Thesaurus:* Argentina; dictadura; violencia. *Autora:* antropología de la imagen; realidad virtual; testimonio.

* El artículo es parte del proyecto de investigación que coordino, llamado Víctimas, Parentes e Justiça como Categorias Militantes, Estatais e Expertas. Um Estudo Comparado das Mobilizações de Familiares de Víctimas em Democracia em Argentina e Brasil. PPGCS. UFSM. Brasil. Agradezco los comentarios y sugerencias de los evaluadores del artículo y especialmente a Ana María Careaga. Su disponibilidad para la realización de la investigación que condujo a este artículo ha sido decisiva.

** Dra. en Antropología Social por el PPG del Museu Nacional. UFRJ. Brasil, postdoctorado de la École Normale Supérieure, París. Francia. En la actualidad es profesora regular exclusiva del Departamento de Ciencias Sociales de la Universidad Federal de Santa María (UFSM), Brasil, e integrante del Programa de Post-grado en Ciencias Sociales de la UFSM. Entre sus últimas publicaciones están: "Una memoria que transita por las venas. Genética y emoción en los hijos de desaparecidos en la Argentina". En *Desapariciones. Usos locales, circulaciones globales*, editado por Gabriel Gatti, 227-248, 2017. Bogotá: Siglo del Hombre Editores; en coautoría con Eduardo Martinelli: "El activismo de las víctimas en contextos represivos y democráticos. Lecturas cruzadas". *Papeles del CEIC* 2017/1. vvecchioli@gmail.com

Uses of Interactive Documentary and Transmedia Technologies in the Recreation of Clandestine Detention Centers of the Argentine Dictatorship

Abstract: This article deals with the production of interactive digital devices in the representation of mass experiences of violence. To this end, I describe the transposition of the clandestine detention centers that operated during the last dictatorship in Argentina (1976-1983) to such formats. I will describe the properties of these devices, the uses given to them and the type of historical and technical imagination they promote. I proposed a reflection of the different dimensions that allow these devices to be configured as “documents” of the catastrophe and considered as enabled to enter the judicial scene as evidence of the violence. The methodology for this work consists of in-depth interviews, observation and participation in the production of one of these interactive documentaries.

Keywords: *Thesaurus:* Argentina; dictatorship; violence. *Author:* Testimony; virtual reality; visual anthropology.

Usos do documentário interativo e das tecnologias transmídia na recriação dos centros clandestinos de detenção da ditadura argentina

Resumo: Este artigo trata da produção de dispositivos digitais interativos na representação de experiências massivas de violência. Para isso, analisam-se os processos de transposição a tais formatos dos centros clandestinos de detenção que funcionaram durante a última ditadura na Argentina (1976-1983). Descrevem-se as propriedades desses dispositivos, os usos dados a eles e o tipo de imaginação histórica e técnica que promovem. Propõe-se uma reflexão das diferentes dimensões que permitem configurar esses dispositivos como “documentos” da catástrofe e habilitá-los para ingressar à cena judicial como provas materiais da violência. Para efetuar esse trabalho, foram realizadas entrevistas aprofundadas, observação e participação na elaboração de um desses documentários interativos.

Palavras-chave: *Thesaurus:* Argentina; ditadura; realidade virtual; violência. *Autora:* antropologia da imagem; depoimento.

Si el horror de los campos desafía la imaginación, ¡cuán necesaria nos será cada imagen arrebatada a tal experiencia! Didi-Huberman (2008, 26).

Desde la cercanía de su celular, a través del uso de una aplicación y de unas lentes de realidad aumentada de fabricación casera, un joven de aproximadamente 24 años está “navegando” por el espacio reconstruido digitalmente de un centro clandestino de detención (CCD) en una de las tantas ediciones del encuentro Media Party de la ciudad de Buenos Aires¹. Este dispositivo permite conocer una dimensión central del sistema generalizado de desaparición de personas instituido durante la última dictadura militar (1976-1983), que incluyó el ocultamiento de los cuerpos con vida de los detenidos en CCD y la posterior desaparición de sus cuerpos, así como la desaparición de los espacios utilizados para tal fin. Así como desaparecieron los cuerpos, los propios CCD fueron destruidos, demolidos o transformados para volverlos irreconocibles². Todo esto con el propósito de eliminar las pruebas del horror y hacer inimaginable la experiencia de las víctimas que lograron sobrevivir.

Si durante el siglo XX la fotografía analógica y el documental tradicional fueron algunas de las formas privilegiadas de representar hechos masivos de violencia, en la actualidad diversos dispositivos interactivos han producido una variedad de recursos para representar la catástrofe y el horror de la violencia, desde el uso de hologramas para interactuar y dialogar con sobrevivientes del holocausto hasta entrevistas 360°, con las cuales es posible sumergirse en la cotidianidad de un campo de refugiados sirio. En la Argentina de inicios del siglo XXI, distintas plataformas han puesto a disposición de los usuarios la posibilidad de acceder digitalmente a los espacios desde los cuales se implementó la maquinaria de exterminio masivo de personas.

El objetivo de este trabajo es presentar una reflexión sobre el uso de estos dispositivos interactivos digitales (DID) en la recreación de pasados signados por la violencia masiva. Partiendo del reconocimiento del lugar cada vez más importante que ocupa la hiperrealidad en la cultura contemporánea, me propongo analizar aquí los usos de estos dispositivos interactivos y las implicaciones de estas nuevas tecnologías de producción de representaciones sobre la violencia, el terror y la catástrofe. Los interrogantes y desafíos son múltiples. ¿En qué medida estos dispositivos significan una redefinición de nuestra relación con la experiencia de conocer el horror de situaciones masivas de violencia siendo que estas pueden llegar hasta nosotros a través de una *tablet*, una consola de videojuegos o un *smartphone*? ¿Qué

1 Las Buenos Aires Media Party reúnen a desarrolladores, diseñadores, periodistas y emprendedores con el objetivo de pensar el futuro de los medios de comunicación a través de las nuevas tecnologías.

2 La secuencia *secuestro, cautiverio, tortura y desaparición* requirió instancias materiales para su concreción. Se usaron espacios tan diversos como dependencias de oficiales de las FF. AA., cuarteles, hospitales, casas particulares, escuelas, estadios, comisarías, talleres mecánicos, etcétera (Conte 2015). Se estima que unas treinta mil personas tuvieron este trágico destino.

tipo de relatos históricos producen estas tecnologías? ¿Un pasado real? ¿Un relato ficcional? ¿Cómo afectan nuestra imaginación histórica si en lugar de arrebatar una imagen fotográfica de un campo de exterminio, estos dispositivos crean digitalmente el centro clandestino que ya no existe? Si ya no existe la captación mecánica de la realidad y el usuario es quien crea interactivamente su propio recorrido, ¿se modifica la relación entre realidad y representación? ¿Qué implica que ya no exista un único discurso que se despliega por igual ante todos los espectadores? Por último, ¿qué herramientas analíticas nos permiten comprender estas nuevas plataformas de producción de representaciones sobre la violencia masiva?

En el contexto de este conjunto amplio de desafíos, me propongo abordar algunos de ellos partiendo de un análisis del proceso de transposición de los CCD a los formatos interactivos y sus propiedades, tal como son presentados por sus realizadores; luego haré una descripción de los usos de estos dispositivos, para concluir con una reflexión sobre el trabajo de curaduría y montaje de estos dispositivos y el tipo de imaginación histórica y técnica que promueven. La intención es mostrar las distintas dimensiones que hacen posible configurar estos dispositivos como “documentos” de la catástrofe y estar habilitados para ingresar a la escena judicial como prueba material de la violencia. Propondré también una reflexión relativa a las coerciones que imponen este contexto específico de uso y la manera en que estos DID hablan tanto del pasado de violencia como del presente en términos de las formas consagradas de producir memoria.

La producción de representaciones sobre la violencia y las transformaciones introducidas por el pasaje de la reproducción mecánica de las imágenes a su producción sintética son tópicos abundantemente abordados por la filosofía, la semiología, la historia del arte (Barthes 1990; Belting 2009; Benjamin 2003; Didi-Huberman 2008; Flusser 2017) y la historia (Burke 2016). Sin dejar de reconocer la importancia de estos autores como referencias para mi propio trabajo y, especialmente, para la formulación de sus principales interrogantes, no tiene este por objetivo reflexionar sobre la posible estetización de la catástrofe y la violencia, su banalización o la superficialidad introducida por estos recursos digitales. Menos aún tomar posición en torno a la fidelidad de las imágenes, su autenticidad o “verdad”, por cuanto estas dimensiones ya han sido abundantemente problematizadas, destacándose el carácter construido de la propia imagen analógica, en cuanto presupone procesos de selección y manipulación, incluso aquellas que representan escenas de guerra y violencia (Burke 2016; Becker 2011; Sontag 2005). Este conjunto de dilemas será dejado de lado para privilegiar el uso de estos dispositivos digitales y la manera como estos recursos se validan como homólogos o arquetipos de la experiencia carcelaria, dimensiones que serán abordadas desde una perspectiva de una antropología de la imagen “[...] que entiende a lo virtual como un lugar etnográfico” (Pink 2012, 114).

Esta perspectiva permitirá dar cuenta de estas plataformas, los recursos utilizados en su producción, las características del formato y sus contextos de uso y las propiedades de sus productores y usuarios, elementos todos que harán posible

reflexionar sobre la economía visual de estos dispositivos. Se pondrá el acento en el material producido y en la relación entre estos artefactos interactivos y las dimensiones extravirtuales, como los actores y grupos que los producen y los utilizan. El análisis presentado aquí se basa en un trabajo de investigación que comprendió la ejecución de entrevistas en profundidad a algunos de los realizadores e idealizadores de estos DID, a sobrevivientes de los CCD, a operadores de la justicia y a funcionarios estatales responsables de políticas de memoria sobre la dictadura. El conocimiento íntimo de una de las experiencias que aquí describo es resultado de haber gestado y coordinado —yo misma— una de estas iniciativas, en el marco de un proyecto colectivo de extensión universitaria con sede en la Universidad Nacional de General Sarmiento llamado “Museo Virtual Campo de Mayo”³.

La representación de la catástrofe a través de dispositivos de realidad virtual

Un mapa de la ciudad de Buenos Aires es la primera imagen que encontramos al ingresar a la plataforma Centros Clandestinos de Detención producida por Huella Digital/IEM, donde se destacan los CCD reconstruidos digitalmente. Al ingresar a uno de ellos aparece una serie de opciones: recorrido virtual, entrevistas y galería de fotos. El recorrido virtual, a su vez, presenta nuevas opciones con relación a los distintos espacios que componen el CCD. Al seleccionar una opción se presenta una imagen en 360° del espacio, siempre observado desde el punto de vista del usuario del dispositivo, que puede recorrerlo y seleccionar de nuevo otras opciones como escuchar un tramo del testimonio del sobreviviente asociado a ese espacio, leer la descripción del uso específico de ese espacio dentro del CCD o ingresar a un objeto interactivo. Si la opción elegida por el usuario son las entrevistas se puede asistir en forma completa al testimonio audiovisual de un sobreviviente, y si la opción elegida es la galería de fotos se pueden encontrar fotografías de objetos encontrados en excavaciones arqueológicas (eslabones de cadenas, ropas de las víctimas, insignias policiales).

A diferencia del Holocausto, en Argentina no existen fotos que documenten las condiciones de cautiverio en los CCD: “no se pudo fotografiar una desaparición en sí. No hay fotos [...] del acto de tortura [...] no existe una fotografía que resuma, o pueda representar, la atrocidad masiva del terrorismo de Estado” (Langland 2003, 88). Las fotos que Víctor Bastera, sobreviviente del CCD ESMA, logró esconder entre sus ropas son una excepción a la regla. “El corpus está compuesto en su mayoría por retratos de represores y de detenidos” (Raggio 2009, 47) que se tomaron para fabricar falsos documentos de identidad, en el caso de los primeros, y llevar un control de los detenidos, en el segundo. En estas fotos, cada persona aparece

3 Se trata de la reconstrucción virtual del CCD El Campito, que funcionó dentro de la guarnición militar Campo de Mayo. Esta reconstrucción fue efectuada en conjunto con el equipo Huella Digital, contó con financiamiento del programa de presupuesto participativo de la Universidad Nacional de General Sarmiento (Argentina). El DID está disponible en: www.ungs.edu.ar/uncategorized/campodemayo. Algunas de las reflexiones presentadas aquí son resultado de mi propia experiencia de creación de este dispositivo virtual. Para un *racconto* específico de esa experiencia ver Vecchioli, Malamud y otros (2016).

sola, mirando al frente, con un fondo liso y sin marcas visibles de haber sido torturada o haber sufrido algún tipo de maltrato (Feld 2010, 1). Las fotografías tomadas por los responsables del Departamento de Informaciones de la Policía de la Provincia de Córdoba de los detenidos-secuestrados en el CCD D2 entre 1974 y 1978 los muestran esposados, a veces golpeados y vendados los ojos, mirando la cámara. Una placa indica el número que le fue asignado. En algunos casos, la foto incluye a algunos de los represores, que están parados junto al detenido (Magrin 2015). Ya en democracia, el informe producido por la Comisión Nacional de Desaparición de Personas (CoNaDep) publicó una serie de fotografías de los CCD tomadas en los recorridos de reconocimiento de los campos realizados junto con los sobrevivientes. Estas fotografías contienen imágenes de espacios vacíos, frentes de edificios o cimientos de CCD destruidos. “En todas estas fotografías, las huellas de los crímenes habían sido borradas” (Feld 2010, 4).

Frente a esta ausencia de registro visual del funcionamiento de los campos se posicionan los documentales interactivos. Haciendo uso de recursos propios de los géneros audiovisual (documental), literario (biografías) y de realidad virtual (interactividad), se proponen generar una experiencia de inmersión en el pasado al posibilitar al usuario (también llamado *interactor*) recorrer virtualmente el CCD y al mismo tiempo recrear la experiencia de cautiverio de las víctimas. A través de recursos de realidad aumentada, animación, modelos en escala, el uso de fotografías y objetos de época, y, fundamentalmente, el testimonio audiovisual de las víctimas inserto en distintos puntos del recorrido se busca que el *interactor* participe, ficcionalmente, de una de las dimensiones más traumáticas de la historia reciente. En la articulación de todos estos elementos, los dispositivos construyen un tipo de animación que se caracteriza por su alto contenido emocional y por situarse en un espacio de frontera entre la realidad y la ficción, entre el pasado y el presente (Martin 2016).

Varios de los más de seiscientos CCD utilizados y que hoy ya no existen o fueron transformados ediliciamente y destinados a otros usos han sido reconstruidos virtualmente desde cuatro plataformas: 1) Memoria Abierta⁴ —una alianza de asociaciones de derechos humanos que desarrolla una amplia gama de iniciativas en el campo de la defensa de los derechos humanos y la memoria— elaboró tres herramientas: Topografías de la Memoria⁵, que sistematiza la información sobre la totalidad de los CCD del país, Representaciones Audiovisuales del Territorio, que reconstruyen algunos de los CCD destruidos por la dictadura⁶, y los Registros Audiovisuales Judiciales; 2) los DID de Huella Digital⁷/IEM, que son el resultado de la colaboración entre una iniciativa académica con sede en la Universidad de Buenos Aires (UBA) y

4 Memoria Abierta, disponible en: <http://www.memoriaabierta.org.ar/ccd/index.html>

5 Gonzalo Conte “Topografías de la memoria”. 22/9/2013, disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=1P4VLwZOCZk>

6 Memoria Abierta: Representaciones Audiovisuales del Territorio, disponible en: http://www.cij.gov.ar/banners-pce-centros.html?&keepThis=true&TB_iframe=true&height=455&width=600

7 <http://huelladigitalproducciones.blogspot.com.br/p/quienes-somos.html>

el Instituto Espacio para la Memoria (IEM), una agencia estatal orientada a políticas de memoria⁸; las otras dos iniciativas se originaron en el campo periodístico, 3) Periodismo Modelado (PM), surgido de una actividad pedagógica dentro de la escuela de periodismo Taller Escuela Agencia (TEA), que creó una plataforma de realidad aumentada de un CCD destruido⁹ y 4) Todo Noticias (TN), agencia que integra el grupo Clarín, el mayor multimedia de Argentina, que creó un reportaje 360° como forma de recordar la dictadura en el cuarenta aniversario del golpe de Estado¹⁰. El desafío que asumieron todas estas reconstrucciones fue hacer visible un pasado que ya no existe y del cual sobreviven pocas evidencias materiales. Una síntesis de todos estos desarrollos se encuentra en la figura 1.

Figura 1. Dispositivos digitales sobre los CCD

Productores	Productos	Año	Usos	Recursos Tecnológicos
Memoria Abierta	Topografías de la Memoria	2002	Espacio judicial causas de lesa humanidad	Mapas, documentos, material audiovisual, geo-referenciamiento
	Representaciones Audiovisuales del Territorio	2004		
	Registros Audiovisuales Judiciales	2006		
Huella Digital + IEM	CCD Esma	2007	Espacio judicial causas de lesa humanidad	Realidad virtual (Unity, 3D StudioMax y Substance)
	CCD Automotores Orletti	2018		
	CCD Club Atlético	2010		
UNGS + Huella Digital	CCD El Campito	2018	Espacio judicial causas de lesa humanidad	Realidad virtual (Unity, 3D StudioMax y Substance)
Periodismo Modelado	CCD Mansión Seré	2015	Divulgación	Story telling Aplicativo Android
TN 360 °	CCD Virrey Ceballos	2016	Conmemorativo	Entrevista 360°

Fuente: tabla realizada por la autora, 2017.

8 Huella Digital, disponible en: www.centrosclandestinos.com.ar

9 Periodismo Modelado, ver <http://periodismomodelado.herokuapp.com/index.html>

10 TN Videos “40 años del Golpe. Virrey Ceballos en 360°”. En http://tn.com.ar/sociedad/el-horror-en-pleno-montserrat-si-funcionaba-el-centro-clandestino-de-detencion-virrey-ceballos_661066 En 2013, el periodista A. Luzzi realizó *Malvinas 30*, un DID sobre la Guerra, ver <http://www.malvinastreinta.com.ar>

La comparación entre las cuatro plataformas interactivas permite identificar muchos de sus elementos comunes: desde el punto de vista tecnológico, todas utilizan recursos en tres dimensiones, modelos en escala de las instalaciones edilicias del CCD que contienen imágenes del interior (las salas de tortura, de confinamiento, de trabajo esclavo) y el exterior (árboles, calles, etcétera). El uso de herramientas de modelado y la “renderización” de los espacios aparecen como elementos clave para crear la apariencia mimética de la imagen digital sobre la base de un modelo en 3D. El *render* permite combinar el uso de técnicas de texturizado de materiales, de iluminación con técnicas fotográficas que contribuyen a crear un efecto óptico que se asemeja al mundo real. En todos los casos se hace evidente el uso de una amplia gama de recursos de animación que buscan una reconstrucción realista de los espacios. Tal cual se advierte en la figura 2, esta ambición se evidencia en la preocupación extrema por detalles como el color de la pared, la cantidad de luz del ambiente, el tamaño de los espacios, su distribución, etcétera. Como señala Martín Malamud, responsable de Huella Digital, “el objetivo es reconstruir lo más rigurosamente posible el lugar donde hoy solo tenemos ausencia”¹¹.

Figura 2. Foto del DID Esma. Comedor ubicado



Fuente: Ohanian y Malamud (2013).

La preocupación por los detalles tiene también el propósito de generar un efecto persuasivo en el espectador. Apenas se ingresa en la plataforma interactiva de Huella Digital, por ejemplo, se torna claro sensorialmente que estamos accediendo a un universo con características siniestras. La iluminación escasa, los silencios y el tratamiento sonoro buscan recrear la especificidad de un espacio de aislamiento y privación, destacándose así el aspecto opresivo de la experiencia carcelaria, su sordidez y el desamparo de las víctimas. En este sentido, los dispositivos buscan ubicar al *interactor* en el mismo universo que las víctimas para que desde esta conexión, que

11 Entrevista con la autora, mayo de 2017.

no es puramente intelectual sino emotiva, pueda identificarse con el sufrimiento y apropiarse de la historia del pasado reciente. Para los realizadores de Periodismo Modelado, los DID son el último recurso disponible para generar compasión con el sufrimiento de los otros: “la realidad virtual te da una experiencia en primera persona y te pone en el lugar de los hechos, lo cual te permite generar una sensación de empatía”¹².

Los espacios no se presentan vacíos: en su interior contienen objetos de época y materiales audiovisuales que se complementan para facilitar la comprensión de las características físicas de los CCD y de la experiencia más amplia de la dictadura. Para Malamud, la inclusión de estos objetos interactivos —un diario apoyado sobre una silla, un televisor o una radio— facilita el acceso a diferentes materiales de época. De esta forma “se ofrecen distintas perspectivas que facilitan al usuario la comprensión del contexto histórico”¹³. Un ejemplo ilustrativo es la radio interactiva, que habilita escuchar el relato de un partido de fútbol que se desarrolló en el marco del Mundial de Fútbol, que tuvo lugar en plena dictadura (1978), y que los detenidos tuvieron oportunidad de escuchar dentro del CCD de la Esma. A través de la inclusión de estos objetos se busca enfatizar la paradójica simultaneidad entre un mundo cotidiano y normal en el exterior del campo y la excepcionalidad de la tortura y el confinamiento en el CCD.

En la plataforma de Memoria Abierta se incluyen extractos de documentos judiciales, la reproducción de los croquis realizados por las propias víctimas en el momento de denunciar su detención, la nómina de las víctimas que pasaron por el campo, con sus datos biográficos; la nómina de los represores condenados que actuaron allí, junto con escritos académicos que explican el funcionamiento de los CCD, y fotografías de los actos en homenaje a las víctimas que se efectúan actualmente en esos espacios¹⁴.

Estos dispositivos digitales interactivos incluyen el testimonio de los sobrevivientes, que narran sus experiencias dentro del campo. Sus relatos acompañan el recorrido virtual. Desde el punto de vista de los integrantes de Periodismo Modelado, “queríamos contar la historia de lo que ocurrió allí pero no a través de nuestra voz en *off* sino a través de sus protagonistas”¹⁵. Para Conte, la plataforma de Memoria Abierta ofrece la posibilidad de ver y escuchar a una víctima que cuenta su itinerario por el lugar, cómo fue llevado hasta allí, torturado, etc. Cada testimonio se combina con la arquitectura y posibilita la reconstrucción de su experiencia (Conte 2015). En las “entrevistas 360°” propuestas por TN, el espacio reproducido es el real y el sobreviviente —Osvaldo López— se encuentra recorriendo el lugar donde funcionó el CCD Virrey Ceballos, hoy convertido en sitio de memoria. En el recorrido va relatando su experiencia de cautiverio. La inclusión de los testimonios audiovisuales o

12 Rabaglia, Charovsky y Moyano, en <http://neomedialab.net/es/martin-rabaglia-y-juan-charovsky/>

13 Entrevista con la autora, mayo de 2017.

14 Augusto Conte. Agosto de 2013. <https://vimeo.com/178905306>

15 <http://www.diariopublicable.com/sociedad/5306-periodismo-y-realidad-virtual.html>

reportajes a los sobrevivientes y familiares los convierte en protagonistas centrales de estas reconstrucciones virtuales.

La suma de estas características lleva a definir a los DID como un formato “híbrido” entre el documental tradicional, que aporta sus modalidades de representación de la realidad, y el medio digital, que aporta las nuevas modalidades de navegación y de interacción.

Los dispositivos transmedia en el contexto de las luchas por la verdad y la justicia

En la mañana del 9 de marzo de 2010, Ana María Careaga, sobreviviente del CCD Club Atlético, ingresó al recinto de la audiencia oral del tribunal oral federal N° 2 para brindar testimonio sobre su detención (en 1977), en el marco de la causa llamada “Circuito ABO”. Durante cuatro horas expuso ante el tribunal los detalles de su dramático cautiverio a los 16 años y embarazada de tres meses. Su descripción serena, concisa y sin fisuras incluyó las sesiones de tortura en “el quirófano”¹⁶, las secuelas físicas, la celda de un metro por dos, el hambre, las estrategias de resistencia, su salida al exilio y sus primeras denuncias. Su relato expuso el detalle de los nombres de los torturadores del campo, sus apodos y los nombres y apodos de los compañeros detenidos con ella y que desaparecieron. Al finalizar su testimonio, el público presente en la sala se puso de pie y la aplaudió largamente.

En el transcurso de su declaración indicó al tribunal que tenía “unas imágenes que facilitan la comprensión de todo lo que narré”. A continuación, la sala de audiencias se oscureció y durante dos horas se exhibió sobre una pantalla un plano del CCD Club Atlético que Ana María recorría con el cursor de una computadora mientras lo iba describiendo. En primer lugar, mostró la planta de acceso al campo, fotos aéreas y diversos planos realizados por los propios sobrevivientes. Luego fue ingresando en cada espacio reconstruido (que contenía también una descripción textual). Acompañó su relato mostrando las fotos del lugar antes de su uso como CCD y durante la excavación arqueológica iniciada en 2002, que descubrió los cimientos del campo destruido por la dictadura en 1980.

La misma situación se repitió el 28 de abril de 2010, cuando brindó testimonio por la desaparición de su mamá ante el Tribunal Oral N° 5. Como se observa en las figuras 3a y 3b, Ana María describió con la misma voz firme y serena los usos de los distintos espacios del CCD que funcionó en el casino de oficiales de la Esma, que ahora llegaba hasta la sala de audiencia a través de un DID. A su lado estaba Martín Malamud, coordinador de Huella Digital que conducía la navegación por el interior del espacio reconstruido del CCD mientras Ana María, utilizando un micrófono, lo describía con minuciosidad. La sala permanecía en penumbras. El recorrido incluyó fotos que testimoniaban la presencia de detenidos en el lugar: inscripciones hechas con bolígrafo en una viga del campo por un detenido-desaparecido, etiquetas

16 Con este nombre se designaba informalmente a las salas de torturas.

de cigarrillos, restos de *bijouterie* y tapitas de gaseosas. Al finalizar, las luces de la sala se encendieron y todos volvieron a su lugar. Un abogado defensor preguntó reiteradas veces: ¿qué estatuto tienen estas imágenes? La Fiscalía respondió: constituyen prueba aportada por la Fiscalía y están incorporadas a la causa.

Figuras 3a y 3b. Fotos de Careaga en la audiencia oral en la causa Esma



Fuente: filmación de la audiencia en el Tribunal Oral Federal (TOF) N° 5. Archivo privado Ana María Careaga¹⁷.

17 Estas imágenes corresponden al registro audiovisual realizado por el equipo técnico profesional audiovisual del Tribunal Oral Federal de Comodoro Py (Convenio INCAA-CSJ).

Esta descripción revela uno de los principales usos dados a estos DID en Argentina: intervenir en el marco de los actuales procesos por causas de lesa humanidad acompañando la declaración testimonial de los sobrevivientes, el alegato de los abogados querellantes, y participando como prueba judicial.

Este es el caso también de los Registros Audiovisuales Judiciales (RJA) realizados por Memoria Abierta a pedido de los propios tribunales federales, y en los que Memoria Abierta participa en condición de perito de la justicia. Estos registros permiten traer a la sala de audiencias la experiencia de inspección ocular de los testigos cuando visitan el ex-CCD y efectúan el reconocimiento del lugar donde se cometieron los crímenes¹⁸. Para Gonzalo Conte, coordinador del proyecto, durante la inspección “las víctimas comienzan a producir, entre todas, un relato, no siempre claro, superponiendo sus voces [...] es factible circular esta experiencia a través de imágenes [...] renderizarla para poder entender la lógica de funcionamiento del CCD”¹⁹.

Se trata de un recurso que vuelve visibles las estructuras de los edificios, recuperando la funcionalidad y la espacialidad que tuvieron durante la dictadura. El registro combina el plano arquitectónico del Centro con el testimonio de los sobrevivientes, que, con su presencia en el lugar, validan la prueba material ofrecida por el CCD. Así, es posible observar en uno de estos registros cómo una sobreviviente individualiza la celda en la que estuvo detenida. El Registro se compone también de la reproducción de tramos del expediente judicial y de fotografías actuales del espacio. Conte enfatiza también la importancia de este recurso por fuera de la sala de audiencia, ya que cualquier usuario puede “ver las evidencias” tal como estas se presentan en el contexto de los juicios por crímenes de lesa humanidad (Conte 2015). En este sentido, el dispositivo permite acercar el CCD a la audiencia judicial y al mismo tiempo acercar la experiencia de los juicios por crímenes de lesa humanidad a aquellos que no están presentes en el lugar.

Para comprender su importancia en el contexto de los juicios por crímenes de lesa humanidad es esencial tener en cuenta que, desde el inicio, las víctimas y los familiares de víctimas comprometidos con estas causas tuvieron que asumir la dificultad de probar la experiencia carcelaria que tuvo a la clandestinidad como una de sus marcas más importantes. A diferencia del Holocausto, no hubo en Argentina fotografías de los liberados de los campos tomadas por las tropas aliadas, ni el régimen militar realizó filmes de propaganda como lo hizo el nacionalsocialismo alemán (Baer 2006). En la mayor parte de los casos no se conservaron documentos administrativos vinculados a la gestión de estos CCD, y si se conservaron, en muchos casos se trata de documentos fraguados que hablan de enfrentamientos, en lugar de fusilamientos; de adopciones, en lugar de robos de niños nacidos en los propios CCD, etcétera.

18 Memoria Abierta: <http://www.memoriaabierta.org.ar/wp/registros-judiciales-audiovisuales/>

19 Patrimônio Cultural, Memória e Intervenções Urbanas–Mesa 02 Tali Hatuka, Carolina Aguilera, Gonzalo Conte. Agosto de 2013, disponible en: <https://vimeo.com/178905306>

Dadas las condiciones de sigilo en que operaba el campo, “nada era real”: los represores utilizaban apodos y los detenidos eran identificados por números²⁰. Se comprende la dificultad de la empresa si se tienen en cuenta los criterios utilizados por la justicia para validar un testimonio. En el llamado “Juicio a las Juntas” (1985), el relato de la víctima sobre su tortura, por ejemplo, requería ser probado mediante declaración de al menos dos testigos oculares, siendo que las víctimas estuvieron permanentemente con los ojos vendados —y con pocas oportunidades de interactuar entre sí—, y que quienes habían sido testigos de la tortura eran los propios perpetradores, los propios imputados. Por lo tanto, los datos que los sobrevivientes podían ofrecer ante la justicia eran fragmentarios, dispersos, parciales e incompletos.

Al inicio de los juicios, las víctimas comenzaron a reconstruir su experiencia de cautiverio “literal y metafóricamente a ciegas”²¹. Ante el interrogatorio judicial y la necesidad de dar respuestas conclusivas a la pregunta de los magistrados “pero usted ¿cómo sabe eso?”, los sobrevivientes —que en forma individual no conseguían producir una respuesta acorde a los estándares de la prueba jurídica— fueron organizándose en comisiones y lograron aportar datos concretos sobre el funcionamiento del CCD a través del trabajo colectivo²², como es el caso de la Comisión de Trabajo y Consenso del ex-CCD Club Atlético, que logró construir una base de datos con los nombres, apellidos, edades, profesión y militancia de las personas que fueron vistas o escuchadas allí (Guglielmucci 2011). La escena descrita al inicio de esta sección, en la que declara Careaga, condensa todo el trabajo de reconstrucción colectiva de sobrevivientes y familiares, que permite pasar del indicio, como el apodo del torturador, por ejemplo, a descubrir su foto en un diario, hasta la obtención de la prueba, su nombre real.

Este trabajo de reconstrucción surgido de la necesidad de atender a las condiciones de producción de la prueba jurídica constituye la base de la creación de los propios DID utilizados en los juicios de lesa humanidad y expresa el avance realizado a lo largo del tiempo por los sobrevivientes y familiares de víctimas en el conocimiento de la verdad. Si bien en los juicios penales ordinarios la producción de prueba objetiva incluye como elemento de rutina evidencias visuales producidas, por ejemplo, como resultado de inspecciones oculares, de filmaciones de cámaras de seguridad o registros periodísticos, los DID constituyen un aporte especialmente importante, dada la posibilidad de mostrar el funcionamiento del CCD en el ámbito de la audiencia oral.

Desde el inicio de la democracia, los CCD —o lo que quedaba de ellos— fueron considerados testimonio material del terrorismo de Estado y participaron como evidencia jurídica. A estas pruebas se les agregaron también diversas representaciones fotográficas de los CCD que presentan imágenes de espacios vacíos, frentes de edificios o cimientos de CCD destruidos. Como señala Feld, “en todas estas fotografías,

20 Careaga, entrevista con la autora, abril de 2017.

21 Careaga, entrevista con la autora, abril de 2017.

22 Careaga, entrevista con la autora, abril de 2017.

las huellas de los crímenes habían sido borradas” (Feld 2010, 4). Durante el “Juicio a las Juntas” (1985) fueron exhibidas las imágenes de los represores y de las víctimas tomadas por Bastera a lo largo de sus cuatro años de cautiverio en la Esma. También se exhibieron las fotos tomadas por el antropólogo forense Clyde Snow, que muestran, por ejemplo, la posición de los orificios de ingreso de las balas en los cráneos de las víctimas, que, en el relato oficial, habían muerto como resultado de enfrentamientos armados, pero en la pericia forense se evidenciaba que habían sido ejecutadas desde una corta distancia.

Con la reapertura de las causas por crímenes de lesa humanidad en 2005, algunos tribunales buscaron traer a la audiencia judicial el espacio de los CCD utilizando para ello maquetas de madera construidas en escala que tenían como propósito facilitar la comprensión del relato de los testigos cuando describían su cautiverio²³. La prensa anunció esta novedad: “En los nuevos juicios en Santa Fe [...] se van a utilizar maquetas en escala de los edificios de la Unidad Regional IX de la Policía y de la III Brigada Aérea que van a servir de soporte a la declaración de los testigos en el desarrollo del proceso”²⁴. En algunos casos, estas maquetas eran construidas por los propios equipos de arquitectura de los juzgados, y su uso suponía varias dificultades, ya que debían ser trasladadas manualmente para cada audiencia, generando trastornos continuos, daños en la estructura causados por caídas, golpes, y tenían un uso limitado, ya que los testigos se veían confrontados con una maqueta que desconocían, lo que dificultaba su aprovechamiento. Al instituirse los CCD como prueba material de la represión, estos ya no pueden ser intervenidos ni alterados y deben ser preservados de cualquier modificación. Por tanto, no pueden ser reconstruidos tal como funcionaron en la dictadura (Guglielmucci 2011).

En este contexto puede comprenderse el carácter innovador que representan estos DID y la posibilidad que tienen de superar las limitaciones de los CCD reales al poder recrear digitalmente el espacio del campo tal como fue utilizado en el pasado. En este contexto, estos dispositivos se instituyen como documentos históricos e ingresan al espacio judicial como prueba de los crímenes aberrantes perpetrados durante el terrorismo de Estado. Por tener la capacidad de generar la ilusión de que el pasado se desdobra frente a nuestros sentidos, estas imágenes inventadas, producidas artificialmente y colocadas decididamente en el terreno de la ficción han sido consideradas documento histórico y, en el límite, han ingresado en el espacio judicial como prueba.

Retóricas transmedia

Recurrir a la producción visual para dar cuenta de la desaparición forzada no es una novedad. Tuvo un lugar clave en los inicios del movimiento por los derechos humanos, cuando las madres de los detenidos-desaparecidos recorrían las

23 Entrevista a un integrante de la justicia. Septiembre de 2017. Dada su función se mantiene su anonimato.

24 “Santa Fe. Identifican los restos del militante Héctor Marcelo Acoroni, sepultados como ‘NN’” 20.09.2012. TELAM agencia de noticias. http://memoria.telam.com.ar/noticia/santa-fe--identifican-restos-de-un-desaparecido_n1732

dependencias de gobierno, hospitales y comisarías con las fotografías de sus hijos. Más tarde, estas fotografías se convirtieron en carteles exhibidos durante las rondas semanales en Plaza de Mayo, como una forma de traer al espacio público la presencia del desaparecido y denunciar: “esta persona existió” (Longoni 2010). Desde entonces, filmes de ficción²⁵ y una infinidad de documentales relatan la historia del funcionamiento de los CCD del país incluyendo el testimonio de exdetenidos-desaparecidos y familiares de víctimas, fotos y filmaciones de época y documentos. Toda esta producción dio origen a la creación de importantes archivos orales, documentales y digitales que forman parte de causas judiciales. Las propias audiencias de las causas por lesa humanidad, a su vez, han sido convertidas en registros documentales que contribuyen al acervo histórico.

Los DID analizados aquí se inscriben como continuidad en la producción de representaciones sobre la catástrofe, pero al mismo tiempo irrumpen como un hecho novedoso: nos confrontan con la paradoja de ser una representación de un período de la historia reciente caracterizado por la clandestinidad, el secreto y el ocultamiento, que emerge y se hace visible a partir de la imaginación técnica. A través de la manipulación de la imagen se busca que el espectador participe, ficticiamente, de las experiencias de los detenidos-desaparecidos y conozca el pasado reciente. En este sentido, para los realizadores de Periodismo Modelado, la realidad virtual se presenta como la herramienta perfecta para sumergirse completamente en el pasado del CCD y adquirir una “experiencia de primera mano”²⁶: “la idea no es que el usuario sienta que es un detenido más [...] el punto de vista es de alguien que vuelve treinta años después y todo quedó como si los represores acabaran de salir de ‘Mansión Seré’”²⁷.

Si la fotografía y el documental ejercen un poderoso efecto de seducción, que nos lleva a tomar la imagen por la realidad, haciéndonos olvidar que alguien seleccionó unas imágenes, en lugar de otras, expresando así un punto de vista (Barthes, en Burke 2016, 36), podríamos decir que este efecto de seducción se potencia y maximiza cuando el usuario no es espectador de una imagen exterior que se despliega frente a sus ojos en forma autónoma sino que interactúa con un dispositivo digital en tres dimensiones, a partir de lo cual es posible sumergirse en la experiencia de los CCD, dotándolos de un poderoso efecto persuasivo.

A la hora de analizar estos dispositivos técnicos es necesario eludir sus trampas persuasivas e interrogarnos sobre los recursos de montaje que utilizan, la retórica que predomina y el punto de vista desde el cual se realizan las reconstrucciones de los CCD. Como nos advierte Feld, estas dimensiones son relevantes, por cuanto “los dispositivos y soportes utilizados para construir la memoria no son neutros, ellos

25 Varias películas de ficción recrean el funcionamiento de los CCD: *La noche de los lápices* (Olivera 1986), *Garage Olimpo* (Bechis 1999) y *Crónica de una fuga* (Caetano 2006). Para un análisis de estas experiencias ver Raggio (2009).

26 “Mansión Seré”, ver <http://periodismomodelado.herokuapp.com/index.html>

27 “Periodismo Inmersivo con impronta local”. Entrevista a Charovsky disponible en: <http://neomedialab.net/es/periodismo-inmersivo-con-impronta-local/>

inciden en la forma en que se configuran los relatos, configurando reglas y lógicas de construcción que permean las interpretaciones del pasado y promueven, así, algunas representaciones del pasado en tanto obstaculizan otras” (Feld 2010, 10).

Al igual que la fotografía o el documental analógico, nos encontramos frente a dispositivos técnicos en los cuales la elección estética y de contenidos recae en el realizador. El montaje se efectúa sobre la base de los materiales surgidos de las visitas a los lugares donde funcionaron los CCD, la recuperación de planos, plantas arquitectónicas y fotografías aéreas, la búsqueda de material documental e histórico y, fundamentalmente, el relato de los exdetenidos-desaparecidos contenido en sus declaraciones judiciales, en archivos orales o en entrevistas pautadas específicamente con los realizadores, una de las principales técnicas de trabajo utilizadas.

El montaje de la unidad perdida del CCD se basa en la multiplicación del relato de los sobrevivientes-testigos que van aportando, en forma fragmentada, datos sobre el funcionamiento del campo. La verdad de la experiencia carcelaria se crea a partir de la integración de esos relatos fragmentados en un único dispositivo donde cada testimonio —acoplados entre sí— se articula a su vez con el espacio, el sonido, los objetos de época, etcétera. Todo este proceso es de autoría del realizador del DID, quien además tiene que zanjar las diferencias con el recuerdo de los distintos sobrevivientes. Como señala Conte, “ponerse de acuerdo entre las distintas víctimas sobre cómo era un CCD es muy complejo ya que recuerdan de formas diferentes el espacio que compartieron”²⁸.

La inclusión de mapas de los CCD con el detalle de los distintos ambientes que los componen crea la ilusión de que el visitante realiza él mismo el recorrido, tomando libremente decisiones sobre el itinerario posible para recorrerlo y seleccionando el contenido disponible, por cuanto la linealidad es sustituida por la modularidad, esto es, por la yuxtaposición de objetos independientes vinculados unos a otros, al mismo tiempo que cada uno de ellos es accesible por sí mismo. Este “montaje espacial” es una cualidad distintiva de estas tecnologías que sustituyen al “montaje temporal”, esto es, la secuencia propia de los filmes o documentales (Gaudenzi 2013).

De acuerdo con sus realizadores, estas características hacen que la navegación por el dispositivo virtual se constituya como una “realidad performativa”, por cuanto se ofrece tanto a la contemplación como a la manipulación suscitando experiencias específicas en cada usuario (Malamud, en Vecchioli *et al.* 2016, 3). Esta cualidad se pone especialmente de manifiesto en el contexto del ritual jurídico: para conseguir que la imagen y la voz trabajen juntas, para ofrecer un testimonio organizado y articulado, sobrevivientes e integrantes de Huella Digital ensayaron con anterioridad la mejor forma de acompañarse. En estos encuentros previos, el dispositivo se fue adaptando a las necesidades del relato del testigo²⁹.

28 En <https://vimeo.com/178905306>. Para una reflexión más profunda sobre las dificultades de los sobrevivientes para testimoniar las experiencias en campos de concentración ver Pollak y Heinich (2006).

29 Careaga, entrevista con la autora, abril de 2017.

La inclusión de detalles de la época, como una heladera vieja o una chaqueta militar, sirve de vínculo entre la realidad y la ficción virtual, un vínculo especialmente delicado, por cuanto estos dispositivos redefinen la relación entre la imagen y su representación. Tal como lo afirma Barthes, las imágenes fotográficas, en su carácter de índices, traen al presente las huellas de lo sucedido. El referente captado por la cámara tiene que haber existido para que la imagen se produzca: “nunca puedo negar en la fotografía que la *cosa haya estado allí*” (Barthes 1990, 135-136). Hay una doble posición conjunta —de realidad y de pasado— mediada por el dispositivo técnico. En los documentales interactivos digitales, esta relación entre la imagen y la cosa se presenta como problemática, ya que el dispositivo técnico permite eludir la captación mecánica de la realidad recreando el espacio del CCD y eliminando la necesidad de una mediación entre imagen y objeto. Este hecho se expresa magistralmente en una suerte de juego de espejos en la reconstrucción virtual del laboratorio de fotografía que existió en el CCD Esma donde era obligado a trabajar Bastera, y desde donde pudo producir y preservar las únicas fotos existentes de un CCD, evidencias materiales de la realidad del campo. La figura 4 muestra cómo el campo reconstruido del dispositivo recrea el laboratorio fotográfico donde se tomaron las únicas fotos del centro clandestino.

Figura 4. Foto de la reconstrucción digital del laboratorio fotográfico del CCD Esma. DID Huella Digital/IEM



Fuente: Ohanian y Malamud (2013).

Tomando en cuenta su cualidad performativa, ¿cómo dotarlos de credibilidad? ¿Cómo establecer la distinción entre el relato propuesto en la reconstrucción en 3D y el acto de crear una ficción o contar una historia inventada? Esta distinción se crea mediante la apelación a una retórica realista en todas y cada una de las plataformas interactivas. A través del hiperrealismo se aspira a que el usuario perciba el espacio reconstruido como real. La cámara se coloca siempre a la altura de los ojos del

espectador y se piensa al recorrido como narrado en primera persona³⁰. El predominio de referencias al mundo real —que se hace explícito en especial con la inclusión de objetos interactivos— es un elemento clave en la producción de un “efecto de realidad” que tiene como finalidad la demostración de la verdad del relato presentado. La inscripción de la voz de los sobrevivientes en el lugar exacto donde fueron cometidos los crímenes es fundamental en este sentido, por cuanto “un testimonio es un relato certificado por la presencia en el acontecimiento narrado” (Feld 2015, 690). Y si bien se trata de testimonios profundamente emotivos, su función es sobre todo informativa. El resultado final es un producto organizado sobre la base de distintos recursos tecnológicos, pero que presenta un relato coherente y contundente que parece más cercano a los requerimientos de construcción de prueba jurídica, que a la experiencia real y subjetiva de las propias víctimas, marcada por el caos, el desorden, la falta de sentido y la improvisación de la cotidianidad³¹. Si, de acuerdo con Belting, las imágenes digitales suponen una ruptura con la mimesis, y el mundo virtual niega la analogía con el mundo empírico (Belting 2009), la característica común de estos dispositivos es aspirar a utilizar la mayor gama de recursos tecnológicos posibles para crear una representación realista de la tragedia que genere una ilusión de consenso (Sontag 2005).

96 ■ Los contextos de uso de estos dispositivos tampoco son neutros e inciden fuertemente en el tipo de retórica que predomina. Producidos para ser utilizados en el marco de las causas por crímenes de lesa humanidad, los dispositivos producidos por Memoria Abierta y Huella Digital cargan con todas las exigencias de la construcción de la prueba en el espacio jurídico (Pollak y Heinich 2006). Esta singularidad permite formular una serie de interrogantes: ¿cómo se insertan en el espacio judicial como imágenes verdaderas del desastre y la tragedia? ¿Cómo se instituyen como parte de las políticas de verdad sobre el terrorismo de Estado? El problema de la credibilidad se sitúa en primer lugar en relación con el sobreviviente del CCD. Como señala Feld, “la palabra de los testigos es, en muchos sentidos, una palabra amenazada [...] testimoniar involucra el hecho de tornar creíbles las palabras de quien fue considerado, durante la dictadura, como enemigo y, sobre todo, mostrar lo que nadie —a excepción de las víctimas directas y los perpetradores— había visto” (Feld 2015, 706). Por su parte, estos DID también cargan con el desafío de hacer valer en un espacio virtual la reconstrucción de un espacio real que ya no existe más en el presente. En este sentido, la ficción virtual también precisa ser validada.

En la resolución de este doble desafío se apela a técnicas de reconstrucción realista de la tragedia, en las cuales las imágenes y los testimonios se validan recíprocamente. Como señala Feld: “en la Argentina pos-dictatorial se construye una relación estrecha entre imagen y testimonio que configuró su lugar [...] en cuanto agentes de

30 Malamud, entrevista, abril de 2017. Agradezco a la estudiante Dolores Tezanos Pinto el haber compartido conmigo esta entrevista.

31 Nordstrom y Robben (1995) han reflexionado específicamente sobre el impacto de la violencia en las vidas de las personas destacando precisamente la dificultad que tienen para otorgar sentido al caos que transformó sus vidas.

prueba y veridicción” (Feld 2015, 689). Mediante el recurso a la mimesis, estos DID responden tanto a los imperativos de construcción de verdad en el espacio jurídico como a los imperativos de construcción de realidad en el propio espacio de la producción audiovisual. Su ingreso en este espacio especializado de saberes y de poder resulta decisivo en la validación de estos DID como recursos de producción de verdad. La autoridad del derecho y de sus agentes funciona otorgando fiduciariamente credibilidad a los propios documentales transmedia.

La elección de los contenidos, el montaje, los recursos y el punto de vista de estos dispositivos también son resultado de la relación que sus productores mantienen con las víctimas. Es posible identificar en todos los casos una relación de máxima proximidad con la experiencia de la dictadura: sus realizadores son sobrevivientes de los campos (como son los casos de Careaga, del IEM, y Miriam Lewin, de TN 360°), familiares directos de una víctima del terrorismo de Estado (como son los casos de Conte, de Memoria Abierta, y Malamud, de Huella Digital), o se definen como integrantes de la misma generación que sufrió la represión (como es el caso de Ramos de TEA)³².

Explicitar la inscripción de estos DID en el ámbito de la justicia y la participación de sus productores y realizadores en el universo de las víctimas contribuye a entender la relación entre testimonio, realidad virtual y verdad, por cuanto se trata de “una construcción cuya eficacia simbólica se basa en la relación entre las propiedades de la institución que autoriza a decir el discurso, las propiedades de quien lo pronuncia y las propiedades del propio discurso” (Bourdieu, en Feld 2015, 690). La validación se vuelve resultado de la presencia del testimonio de los sobrevivientes, en cuanto personas directamente afectadas por la experiencia dictatorial, de la representación realista del espacio, de la posición de autoridad que tienen los realizadores de estos dispositivos y de los espacios que —como el judicial— tienen la capacidad de producir verdades jurídicas. Es en el cruce de estas dimensiones, la justicia, las víctimas y la retórica realista, que los DID logran validarse e instituirse como legítimos en el espacio público.

A modo de conclusión

Este trabajo reflexiona sobre el modo en que la tecnología virtual informa las nuevas maneras de reproducir la catástrofe y aproximarnos al testimonio de las víctimas. La hiperrealidad y los dispositivos virtuales presentados aquí permiten comunicar de formas novedosas la experiencia de violencias colectivas, por cuanto abren nuevas dinámicas a través del uso de imágenes virtuales y contenidos audiovisuales en la producción de una “experiencia virtual” sobre el pasado reciente. Su ingreso a la escena judicial revela la importancia que adquieren estos DID en la recreación del horror de

32 Para un análisis detallado de las trayectorias de los productores de estos DID y de sus propiedades sociales ver Vecchioli *et al.* (2018).

los centros clandestinos, constituyéndose en aportes decisivos al trabajo colectivo por la memoria, la verdad y la justicia.

En este artículo se analizaron también las implicancias del trabajo de curaduría de estos DID, de los contextos de uso y de las propiedades sociales de sus productores, con el objetivo de comprender las formas de *veridicción* de estas tecnologías transmedia y las posibilidades de su inclusión en las políticas de verdad sobre el terrorismo de Estado, siguiendo la consigna que hace del desciframiento de las imágenes técnicas una tarea imprescindible, ya que, de lo contrario “las imágenes técnicas se volverán opacas y darán lugar a nuevas idolatrías” (Flusser 2017, 47). Estos DID, fundados sobre presupuestos relacionados con la mimesis y el realismo, tienen la pretensión de preservar el pasado del flujo de la historia volviendo accesible la experiencia de la catástrofe a futuras generaciones (Zalewska 2016, 28).

A inicios del siglo XX, Walter Benjamin mostró cómo el desarrollo de la técnica fotográfica había modificado considerablemente la experiencia artística, expresando un síntoma que la excedía: la modificación de la sensibilidad humana. El pasaje a las imágenes digitales, ¿nos coloca frente a “una nueva onto-imaginería” que no tiene parangón en el pasado? (Flusser 2017, 30) Los propagadores de los dispositivos transmedia dan como un hecho esta transformación, que conduce a una mayor empatía con las situaciones de tragedia y catástrofe colectiva, a través de la creación de “relatos de vida reales” de las víctimas. Consideran que “estamos entrando en una era sin precedentes en la historia de la humanidad, en la cual uno puede transformarse a sí mismo y experimentar cualquier cosa que el dispositivo pueda imaginar”³³. Sin embargo, Susan Sontag nos recuerda en su trabajo que “no debería suponerse un nosotros cuando el tema de la mirada es el dolor de los demás” (2005, 15).

El análisis presentado aquí obliga a moderar estas expectativas de transformación radical al sopesar las condiciones históricas de producción de estos DID en contextos situados y considerar las coerciones a los que estos DID están expuestos, y que tienen que ver con las formas legítimas de presentación de sí mismo (Goffman 2006), de representación del horror, y con las condiciones de producción del testimonio y la prueba en el espacio judicial. En este sentido, estas tecnologías se convierten en herramientas útiles no tanto para pensar en la manera en que se instituyen como un reflejo transparente de la realidad vivida en los campos de exterminio, sino para identificar indicios de las economías morales que organizan las formas de tratar las tragedias colectivas en el espacio público. Parafraseando a Lévi-Strauss se vuelven útiles para pensar, por cuanto expresan un sentido de época (Burke 2016). Estas imágenes de lo inimaginable de los CCD forman parte de nuestra manera de producir verdad sobre la catástrofe, un acto que ya no depende de la reproductibilidad técnica de un objeto sino de las posibilidades de la imaginación histórica.

98 ■

33 Mi traducción. Jennifer Alsever. “Is Virtual Reality the Ultimate Empathy Machine?”, en: <https://www.wired.com/brandlab/2015/11/is-virtual-reality-the-ultimate-empathy-machine/>

Referencias

1. Baer, Alejandro. 2006. *Holocausto. Recuerdo y representación*. Buenos Aires: Losada
2. Barthes, Roland. 1990. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós.
3. Becker, Howard. 2011. "Evidencia visual: un séptimo hombre, la generalización específica y el trabajo del lector". *Revista Quaderns-E* 16 (1-2): 38-50.
4. Belting, Hans. 2009. *Antropología de la imagen*. Buenos Aires: Katz Editores.
5. Benjamin, Walter. 2003. *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*. México: Editorial Itaca.
6. Burke, Peter. 2016. *Testemunha Ocular: O uso de imagens como evidencia histórica*. São Paulo: Editorial UNESP.
7. Conte, Gonzalo. 2015. "A Topography of Memory: Reconstructing the Architectures of Terror in the Argentine Dictatorship". *Memory Studies* 8 (1): 86-101.
8. Didi-Huberman, Georges. 2008. *Images in Spite of All: Four Photographs from Auschwitz*. Chicago: The University of Chicago Press.
9. Feld, Claudia 2015. "Imagen y testimonio frente a la desaparición forzada de personas en la Argentina de la transición". *Revista Kamchatka* 6: 687-715.
10. Feld, Claudia 2010. "Imagen, memoria y desaparición. Una reflexión sobre los diversos soportes audiovisuales de la memoria". *Revista Altheia. Revista de la Maestría en Historia y Memoria de la Universidad Nacional de La Plata* 1: 1-16.
11. Feld, Claudia 2009 "Aquellos ojos que contemplaron el límite: la puesta en escena televisiva de testimonios sobre la desaparición". En *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente*, editado por Feld, Claudia y Jessica Stites Mor, 337-361. Buenos Aires: Paidós, 2009.
12. Flusser, Vilém. 2017. *El universo de las imágenes técnicas. Elogio de la superficialidad*. Buenos Aires: Editorial Caja Negra.
13. Gaudenzi, Sandra. 2013. "The Interactive Documentary as a Living Documentary". *Doc On-line* 14: 9-31, disponible en: http://www.doc.ubi.pt/14/dossier_sandra_gaudenzi.pdf
14. Goffman, Erving. 2006. *Estigma: la identidad deteriorada*. Buenos Aires: Amorrortu.
15. Guglielmucci, Ana. 2011. "La construcción social de los espacios para la memoria sobre el terrorismo de Estado en Argentina como lugares de memoria auténtica". *Sociedade e Cultura* 14 (2): 321-332.
16. Langland, Victoria. 2005. "Fotografía y memoria". En *Escrituras, imágenes y escenarios ante la represión*, compilado por Jelin, Elizabeth y Ana Longoni, 87-91. Buenos Aires: Editorial Siglo Veintiuno.
17. Longoni, Ana. 2010. "Photographs and Silhouettes: Visual Politics in the Human Rights Movement Argentina". *Afterall Journal* (25): 5-17.
18. Magrin, Natalia. 2015. "Fotografías tomadas en Centros Clandestinos de Detención, Tortura y Exterminio en Argentina. Acerca del encuentro con imágenes de detenidos, secuestrados, desaparecidos en el Departamento de Informaciones de la Policía de la Provincia de Córdoba". En *Nuevo Mundo Mundos Nuevos. Images, mémoires et sons*, disponible en: <https://nuevomundo.revues.org/68018>

19. Martin, Nadia. 2016. "Ejercicios de la memoria en dos obras Low-Tech". En *Anales del IX Seminario Internacional Políticas de la Memoria*, 1-8. Buenos Aires: Centro Cultural Conti, disponible en: http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2016/11/seminario/mesa_10/martin_mesa_10.pdf
20. Nordstrom, Carolyn y Antonious Robben (eds.). 1995. *Fieldwork under Fire: Contemporary Studies of Violence and Survival*. Berkeley: University of California Press.
21. Ohanian, Jazmín y Martín Malamud. 2013. "Memorias 3d interactivas de la Esma. Nuevas narrativas". En *Actas de las X Jornadas de Sociología*, 1-8. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, Facultad de Ciencias Sociales, disponible en: <http://cdsa.aacademica.org/000-038/13.pdf>
22. Pink, Sarah, ed. 2012. *Advances in Visual Methodology*. Londres: Sage.
23. Pollak, Michael y Heinich, Natalie. 2006. "El testimonio". En *Memoria, olvido, silencio. La producción social de identidades frente a situaciones límite*, editado por Michael Pollak, 53-112. La Plata: Ediciones Al Margen.
24. Raggio, Sandra. 2009. "La noche de los lápices: del testimonio judicial al relato cinematográfico". En *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente*, compilado por Claudia Feld y Jessica. Stites Mor, 45-76. Buenos Aires: Paidós.
25. Severi, Carlos. 2009. "A palavra emprestada ou como falam as imagens". *Revista de Antropologia São Paulo* 52 (2): 459-506.
26. Sontag, Susan. 2005. *Ante el dolor de los demás*. Buenos Aires: Alfaguara.
27. Vecchioli, Virginia, Diego Higuera Rubio *et al.* 2018. "Dispositivos transmedia e memórias da ditadura argentina". En *No rastro das transições: perspectivas sobre memória, verdade e justiça no Cone Sul e no Sul da Europa*, organizado por Carlos Artur Gallo. Pelotas: Editora UFPel (en prensa).
28. Vecchioli, Virginia, Martín Malamud *et al.* 2016. "Centros clandestinos: de su desaparición a su reconstrucción virtual. La experiencia museográfica sobre el CCD El Campito. Guarnición Campo de Mayo". En *Actas del IX Seminario Internacional Políticas de la Memoria - CCM Haroldo Conti*, 1-14. Buenos Aires.
29. Zalewska, Maria. 2016. "Holography, Historical Indexicality and the Holocaust". En *Technologies of Knowing*, editado por Sonia Misra y Maria Zalewska. *Spectator* 36 (1): 25-32.

Otros

30. *Crónica de una fuga*. Dirigida por Israel Adrián Caetano. 2006. Argentina: Instituto Nacional de Cine y Artes (Incca)-20th Century Fox Argentina-K&s Films.
31. *Garage Olimpo*. Dirigido por Marco Bechis. 1999. Argentina: Coproducción Argentina-Italia-Francia; Paradis Films-Classica-Nisarga-RAI.
32. *La noche de los lápices*. Dirigida por Héctor Olivera. 1986. Argentina: Aries Cinematográfica Argentina.