XV Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2023.

Usos de dispositivos digitales interactivos en los juicios de lesa humanidad.

Virginia Susana Vecchioli.

Cita:

Virginia Susana Vecchioli (2023). *Usos de dispositivos digitales interactivos en los juicios de lesa humanidad. XV Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.*

Dirección estable: https://www.aacademica.org/000-025/601

Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.
Para ver una copia de esta licencia, visite
https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es.

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto*. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: https://www.aacademica.org*.



Usos de dispositivos interactivos digitales en los juicios de lesa humanidad

Virginia Vecchioli
vvecchioli@gmail.com
Universidad Federal de Santa Maria, Brasil.

1. Introducción

Si el horror de los campos desafía la imaginación
¡Cuán necesaria nos será cada imagen arrebatada a tal experiencia!
Didi-Huberman. Imágenes pese a todo.

Desde la cercanía de su celular, a través del uso de una aplicativo 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 Aires[1]. 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 irreconocibles. [2] Todo esto con el propósito de eliminar las pruebas del horror y hacer inimaginable la experiencia de las víctimas que lograron sobrevivir.

[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 de instancias materiales para su concreción. Se usaron espacios tan diversos como dependencias de oficiales de las FFAA, cuarteles,

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 diversidad de recursos para representar la catástrofe y el horror de la violencia que incluyen, desde el uso de hologramas para interactuar y dialogar con sobrevivientes del holocausto hasta entrevistas 360º con las cuales es posible sumergirse en el cotidiano de un campo de refugiados sirio. En la Argentina de inicios del siglo XXI, diversas 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 híper-realidad 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 éstas pueden llegar hasta nosotros a través de una tablet, una consola de videojuegos o un smartphone? ¿Qué 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 trasposición de los CCD a los formatos interactivos y sus propiedades, tal como son presentadas por sus realizadores; luego presentaré 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

---

hospitales, casas particulares, escuelas, estadios, comisarías, talleres mecánicos, etc. (Conte 2015). Se estima que unas treinta mil personas tuvieron este trágico destino.

promueven. La intención es mostrar las distintas dimensiones que permiten configurar a 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 (Benjamin, 2003, Flusser 2017, Didi-Huberman, 2004, Barthes, 1990, Belting, 2009) 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 éste 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” en tanto 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, Sontang, 2005, Becker, 2011). 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 concentracionaria, dimensiones que serán abordadas desde una perspectiva de una antropología de la imagen, que entiende a lo virtual como un lugar etnográfico (Pink, 2012).

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 permitirán 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 extra virtuales, 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 realización de entrevistas en profundidad a algunos de los realizadores e idealizadores de estos DID, a sobrevivientes de los CCDs, 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 aparecen 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 360º del espacio siempre observado desde el punto de vista del usuario del dispositivo que puede recorrerlo y seleccionar nuevamente nuevas 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 la 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 Basterra, sobreviviente del CCD ESMA, logró escabullir 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 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 muestra esposados, a veces golpeados y vendados los ojos, mirando a cámara. Una placa indica el número que le fue

[3] Se trata de la reconstrucción virtual del CCD El Campito que funcionó dentro de la guarnición Campo de Mayo. Esta reconstrucción fue realizada en conjunto con el equipo Huella Digital y está disponible en www.ungs.edu.ar/uncategorized/campodemayo Para un racconto específico de esa experiencia ver Vecchioli, Malamud y otros 2016.

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 a 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 del género audiovisual (documental), literario (biografías) y de realidad virtual (interactividad), se proponen generar una experiencia inmersiva en el pasado al posibilitar al usuario (también llamado interactor) recorrer virtualmente el CCD al tiempo que 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 600 CCD utilizados y que hoy son inexistentes o fueron transformados ediliciamente y destinados a otros usos han sido reconstruidos virtualmente desde cuatro plataformas: 1) Memoria Abierta[4], 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 Memoria[5] 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 dictadura[6] y los Registros Audiovisuales Judiciales; 2) los DID de Huella Digital[7]/IEM, son el resultado de la colaboración entre una iniciativa académica con sede en la Universidad de Buenos Aires (UBA) y el Instituto Espacio para la Memoria (IEM), una agencia estatal orientada a políticas

[4] Memoria Abierta http://www.memoriaabierta.org.ar/ccd/index.html Consultado 7 de julio 2017.
[5] Gonzalo Conte “Topografias de la memoria”. 22/9/2013. En: https://www.youtube.com/watch?v=1P4VLwZOCZk Consultado 16.09.2017
[6] Memoria Abierta: Representaciones Audiovisuales del Territorio http://www.cij.gov.ar/banners-pce centros.html?&keepThis=true&TB_iframe=true&height=455&width=600 Consultado 7 de julio de 2017
[7] http://huelladigitalproducciones.blogspot.com.br/p/quienes-somos.html consultado el 16/9/2017.

de memoria[8]; 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 destruido[9] y 4) Todo Noticias (TN), agencia que integra el grupo Clarín, el mayor multimedia de Argentina, que creó un reportaje 360º como forma de recordar la dictadura en el cuarenta aniversario del golpe de Estado.[10] El desafío que asumieron todas estas reconstrucciones fue el de hacer visible un pasado que ya no existe y del cual sobreviven pocas evidencias materiales.

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: elaboración de la autora, 2017

La comparación entre las cinco plataformas interactivas permite identificar muchos de sus elementos comunes: desde el punto de vista tecnológico, todos utilizan recursos en tres dimensiones, modelos en escala de las instalaciones edilicias del CCD conteniendo imágenes del interior (las salas de tortura, de confinamiento, de trabajo esclavo) y exterior (árboles, calles, etc.). 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

[8] Huella Digital www.centrosclandestinos.com.ar consultado 16 de Mayo de 2017.
[9] Periodismo Modelado http://periodismomodelado.herokuapp.com/index.html consultado 16 de Mayo de 2017
[10] TN Videos "40 años del Golpe. Virrey Ceballos en 360º" Em http://tn.com.ar/sociedad/el-horror-en-pleno-montserrat-si-funcionaba-el-centro-clandestino-de-detencion-virrey-cevallos_661066 consultado em 16 de Mayo de 2017. En 2013, el periodista A. Luzzi realizó Malvinas 30, un DID sobre la Guerra. Ver http://www.malvinastreinta.com.ar Consultado el 03 de octubre de 2017.

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. 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, etc. Como señala Martín Malamud, responsable de Huella Digital, “el objetivo es reconstruir lo más rigurosamente posible el lugar donde hoy sólo tenemos ausencia” (entrevista con la autora, mayo 2017).

Figura 2: Foto del DID Esma. Comedor ubicado en el sótano del CCD



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 concentracionaria, 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 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"[11]

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 como un diario apoyado sobre una silla, un televisor o una radio, permite tener acceso a diferentes materiales de época. De esta forma "se ofrecen distintas perspectivas que facilitan al usuario la comprensión del contexto histórico" (ibídem) 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 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 al interior del CCD.

En la plataforma de Memoria Abierta se incluyen extractos de documentos judiciales, la reproducción de los croquis realizados por las propias víctimas al 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 a escritos académicos que explican el funcionamiento de los CCD y fotografías de los actos en homenaje a las víctimas que se realizan actualmente en esos espacios[12].

Estos dispositivos digitales interactivos incluyen el testimonio de los sobrevivientes narrando 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."[13] Para Conte, la plataforma de Memoria Abierta ofrece la posibilidad de ver y escuchar a "una víctima que cuenta su itinerario por el lugar, como fue llevado hasta allí, torturado, etc. Cada testimonio se combina con la arquitectura y posibilita la reconstrucción de su experiencia." (op.cit). 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

[11] Rabaglia, Charovsky y Moyano en http://neomedialab.net/es/martin-rabaglia-y-juan-charovsky/ consultado 16 de mayo 2017.
[12] Augusto Conte. Agosto 2013. https://vimeo.com/178905306. Consultado 16 de septiembre 2017
[13] http://www.diariopublicable.com/sociedad/5306-periodismo-y-realidad-virtual.html

va relatando su experiencia de cautiverio. La inclusión de los testimonios audiovisuales o reportajes a los sobrevivientes y familiares hace de ellos uno de los 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.

2. 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 Nº2 para brindar testimonio sobre su detención (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”, 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 compresión 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. 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 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.

Figura 3: Fotos de Careaga en la audiencia oral en la causa ESMA



Fuente: filmación de la audiencia en el TOF N°5. Archivo privado Careaga

Esta descripción revela uno de los principales usos dados a estos DID en la 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 la asociación 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 realizan el reconocimiento del lugar donde se cometieron los crímenes.[14] Para Gonzalo Conte, coordinador del proyecto, durante la inspección “las víctimas comienzan a producir, entre

[14] Memoria abierta: http://www.memoriaabierta.org.ar/wp/registros-judiciales-audiovisuales/ consultado em 16 de Mayo de 2017

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."[15]

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, valida 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 éstas 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 al tiempo que 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 familiares de víctimas comprometidos con estas causas tuvieron que asumir la dificultad de probar la experiencia concentracionaria que tuvo a la clandestinidad como una de sus marcas más importantes. A diferencia del holocausto, no hubo en la 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 (Baer, 2006). En la mayor parte de los casos no se conservaron documentos administrativos vinculados a 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, etc. Dadas las condiciones de sigilo en que operaba el campo, "nada era real": los represores utilizaban apodos y los detenidos eran identificados por números (Careaga, entrevista con la autora, abril 2017). Se comprende la dificultad de la empresa si se tiene 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

[15] Patrimônio Cultural, Memória e Intervenções Urbanas - Mesa 02 Tali Hatuka, Carolina Aguilera, Gonzalo Conte. Agosto 2013. Em https://vimeo.com/178905306 consultado em 16 de Mayo de 2017

interactuar entre sí -, y que quienes habían sido testigos de la tortura eran los perpetradores, los propios imputados. Por lo tanto, los datos que los sobrevivientes podían ofrecer ante la justicia eran fragmentarios, dispersos, parciales e incompletos.

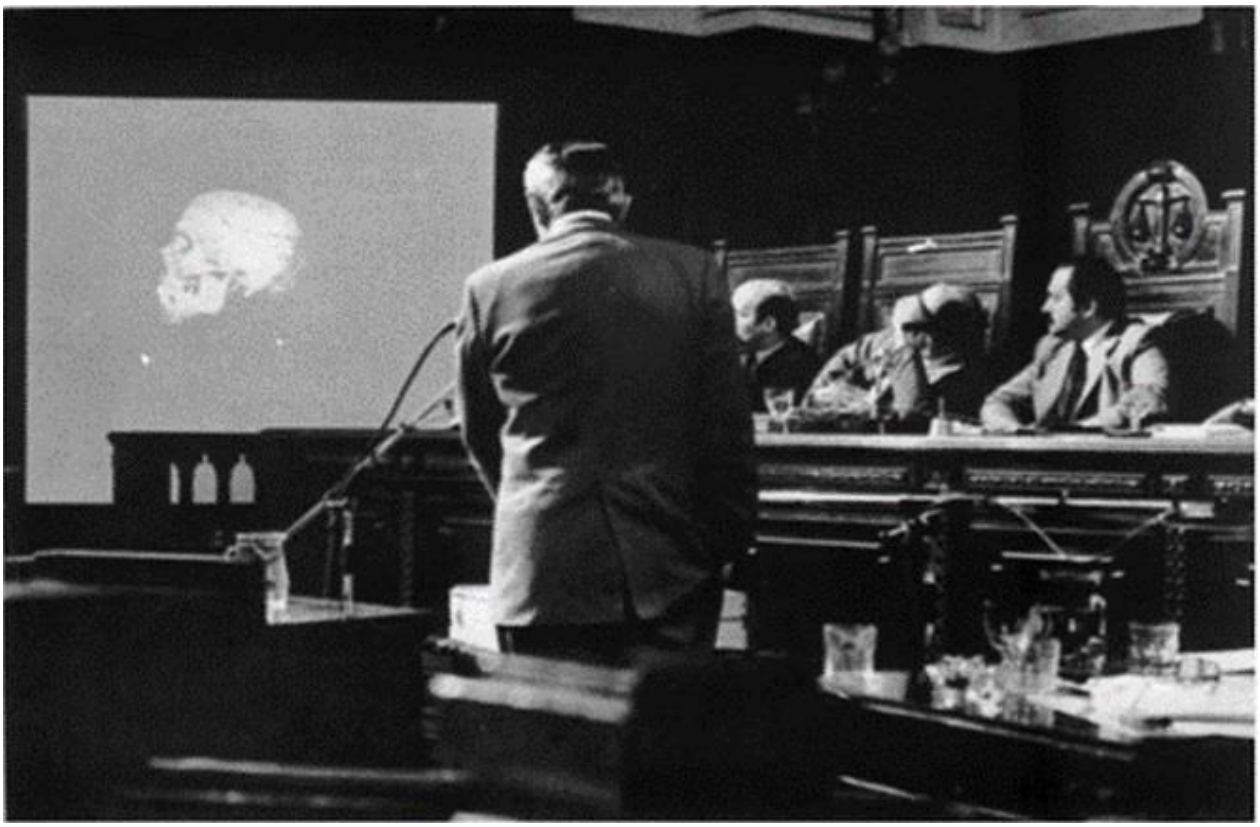
Al inicio de los juicios las víctimas comenzaron a reconstruir su experiencia de cautiverio "literal y metafóricamente a ciegas" (Careaga, entrevista con la autora, abril 2017). Ante el interrogatorio judicial y la necesidad de dar respuestas conclusivas a la pregunta de los magistrados “pero usted ¿cómo 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 colectivo (Careaga, ibídem), 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 descripta 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 CCDs - o lo que quedaba de ellos - fueron considerados testimonio material del terrorismo de Estado, participando como evidencia jurídica. A estas pruebas se le 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, 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 Basterra 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 mostraban, 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 que, en la pericia forense, se evidenciaba que habían sido ejecutados desde una corta distancia.

Figura 4: fotografía de la declaración de Snow en el Juicio a las Juntas (1985)



Fuente: EAAF[16]

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 cautiverio.[17] La prensa anunciaba 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.”[18] En algunos casos estas maquetas eran construidas por los propios equipos de arquitectura de los juzgados y su uso

[16] “Presentación EAAF” disponible en http://slideplayer.es/slide/2538/ consultado en 16 de Mayo de 2017.
[17] Entrevista a un integrante de la justicia. Septiembre 2017. Dada su función, se mantiene su anonimato.
[18] “Santa Fe. Identifican los restos del militante Héctor Marcelo Acoroni, sepultados como "NN" 20.09.2012. TELAM agencia de noticias. consultado 16 de Mayo de 2017. http://memoria.telam.com.ar/noticia/santa-fe--identifican-restos-de-un-desaparecido_n1732

suponía varias dificultades ya que debían ser trasladas manualmente para cada audiencia, generando trastornos continuos, daños en la estructura causadas 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, éstos 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. Porque tienen la capacidad de generar la ilusión de que el pasado se desdobla frente a nuestros sentidos es que 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.

3. Retóricas transmedia

El recurso 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 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 ficción[19] y una infinidad de documentales relatan la historia del funcionamiento de los CCDs del país incluyendo el testimonio de ex detenidos-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 y 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.

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

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 historiar 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"[20]: "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 acabaron de salir" de Mansión Seré." [21]

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 la 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 en tanto "los dispositivos y soportes utilizados para construir la memoria no son neutros, ellos 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 realiza sobre la base de los materiales surgidos de las visitas a los lugares donde

[20] "Mansión Seré". Em: http://periodismomodelado.herokuapp.com/index.html consultado 16 de Mayo de 2017

[21] "Periodismo Inmersivo con impronta local" Entrevista a Charovsky em http://neomedialab.net/es/periodismo-inmersivo-con-impronta-local/ consultado 16 de Mayo de 2017

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 ex detenidos-desaparecidos contenidos en sus declaraciones judiciales, en archivos orales o en entrevistas pautadas específicamente con los realizadores, una de sus principales técnicas de trabajo.

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 concentracionaria se crea a partir de la integración de esos relatos fragmentados en un único dispositivo donde cada testimonio – articulados entre sí – se articula a su vez con el espacio, el sonido, los objetos de época, etc. Todo este proceso es de autoría del realizador del DID quien además tiene que zanjar las diferencias en el recuerdo de los distintos sobrevivientes. Como señala Conte "ponerse de acuerdo entre las distintas victimas sobre cómo era un CCD es muy complejo ya que recuerdan de formas diferentes el espacio que compartieron"[22]

La inclusión de mapas de los CCD con el detalle de los distintos ambientes que lo 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 en tanto la linealidad es sustituida por la modularidad, esto es, por la yuxtaposición de objetos independientes vinculados unos a otros al 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 (Gaudensi, 2013:5).

De acuerdo con sus realizadores, estas características hacen que la navegación por el dispositivo virtual se constituya como una "realidad performativa" en tanto se ofrece 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 previamente la mejor forma de acompañarse. En estos encuentros previos, el dispositivo se fue adaptando a las necesidades del relato del testigo (Careaga, entrevista con la autora, abril 2017).

[22] 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, 2006.

La inclusión de detalles de época como una heladera vieja o una chaqueta militar sirve de vínculo entre la realidad y la ficción virtual, un vínculo especialmente delicado, en tanto 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 y 136). Hay una doble posición conjunta: de realidad y de pasado que está 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 Basterra y desde donde pudo producir y preservar las únicas fotos existentes de un CCD, evidencias materiales de la realidad del campo. El espacio reconstruido del dispositivo recrea el laboratorio fotográfico donde se tomaron las únicas fotos del centro clandestino.

Figura 5: Foto de la reconstrucción digital del laboratorio fotográfico del CCD Esma.



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 hiper-realismo 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 persona (Malamud, entrevista abril 2017)[23]. El predominio de referencias al mundo real – que se hace explícito especialmente 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 en tanto "un testimonio es un relato certificado por la presencia en el acontecimiento narrado." (Feld, 2009:690). Y si bien se trata de testimonios profundamente emotivos, la función de los mismos es predominantemente 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 del cotidiano[24]. Si de acuerdo con Belting, las imágenes digitales suponen una ruptura con la mímesis y el mundo virtual niega la analogía con el mundo empírico, (Belting, 2009) la característica común de estos dispositivos es el aspirar a utilizar la mayor gama de recursos tecnológicos posibles para crear una representación realista de la tragedia que genere una ilusión de consenso (Sontang, 2005).

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 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 coloca 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 involucraba 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 - habían visto." (Feld, 2009:706). Por su parte, estos DID también cargan con el desafío de hacer valer em un espacio virtual la reconstrucción de un

[23] Agradezco a la estudiante Dolores Tezanos Pinto el haber compartido conmigo esta entrevista.

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

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 prueba y veridicción.” (Feld, 2015:5) Mediante el recurso a la mímesis, 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 trasmedia.

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 Mirian Lewin de TN 360º), familiares directos de una víctima del terrorismo de Estado (como son los casos de Conte de Memoria Abierta) o se definen como integrantes de la misma generación que sufrió la represión (como es el caso de Ramos de TEA y de Malamud de Huella Digital)[25].

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 en tanto 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 1984 en Feld 2015:690) La validación se vuelve resultado de la presencia del testimonio del sobreviviente, en tanto 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

[25] Para un análisis detallado de las trayectorias de los productores de estos DID y de sus propiedades sociales ver Vecchioli, et al 2018.

víctimas y la retórica realista que los DID logran validarse e instituirse como legítimos en el espacio público.

4. A modo de conclusión

Este trabajo reflexiona sobre la manera en que la tecnología virtual informa las nuevas maneras de reproducir la catástrofe y aproximarnos al testimonio de las víctimas. La hiper-realidad y los dispositivos virtuales presentados aquí permiten comunicar de formas novedosas la experiencia de violencias colectivas, en tanto 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 los centros clandestinos, constituyéndose en aportes decisivos al trabajo colectivo por la memoria, la verdad y la justicia.

En este artículo se analizó 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 trasmedia 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 a la mimesis y al 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-imagineria" que no tiene parangón en el pasado? (Flusser, 2017:30) Los propagadores de los dispositivos trasmedia dan por 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"[26]

[26] Mi traducción. Alsever, Jennifer. "Is virtual reality the ultimate empathy machine?" En: https://www.wired.com/brandlab/2015/11/is-virtual-reality-the-ultimate-empathy-machine/ Consultado en 20 mayo 2017.

Sin embargo, Susan Sontang 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, 2002), 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 para pensar no tanto 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* en tanto expresan un sentido de época (Burke, 2016). Estas imágenes de lo inimaginable de los CCD forman parte de nuestra forma 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.

5. Referencias

Barthes, Roland. 1990. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, España, Paidós.

Becker, Howard. 2011 Evidencia visual: *Un séptimo hombre*, la generalización especificada y el trabajo del lector En: Revista Quaderns-E, Número 16 (1-2) pp. 38-50

Belting, H. 2009. *Antropología de la Imagen*. Bs. As. Katz editores.

Benjamin, Walter. 2003. *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*. México. Ed. Itaca

Burke, Peter. 2016. *Testemunha Ocular: O uso de imagens como evidencia histórica*. São Paulo. Ed. UNESP

Conte, Gonzalo. 2015 “A topography of memory: Reconstructing the architectures of terror in the Argentine dictatorship” En: *Memory Studies* 2015, Vol. 8(1) 86– 101

Didi-Huberman, Georges. 2008. *Images in spite of all: four photographs from Auschwitz*. The Universitiy of Chicago Press.

Feld, Claudia 2015 “Imagen y testimonio frente a la desaparición forzada de personas en la Argentina de la transición” Em: Revista Kamchatka. 6 Diciembre 2015. Pág. 687-715

Feld, Claudia 2010. “Imagen, memoria y desaparición. Una reflexión sobre los diversos soportes audiovisuales de la memoria” En: *Revista Altheia*. Vol. 1. N 1

Feld, Claudia 2009 “‘Aquellos ojos que contemplaron el límite’: la puesta en escena televisiva de testimonios sobre la desaparición”, en Feld, C. et Stites Mor, J., El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente, Buenos Aires, Paidós, 2009.

Flusser, Vilém. 2017. *El universo de las imágenes técnicas. Elogio de la superficialidad*. Bs. As. Ed. Caja Negra.

Gaudensi, S. 2013 "The interactive documentary as a living documentary" En : Doc On-line, n. 14, august 2013, pp. 9- 31 http://www.doc.ubi.pt/14/dossier_sandra_gaudenzi.pdf

Guglielmucci, Ana. 2011. "La construcción social de los espacios para la memoria sobre el terrorismo de Estado en Argentina como lugares de memoria auténtica" En *Sociedade e Cultura*, vol. 14, núm. 2, julio-diciembre, 2011, pp. 321-332 UFG. Goiania, Brasil.

Langland, V. 2005. "Fotografía y memoria", en Jelin, Elizabeth et Longoni, Ana (comps.), *Escrituras, imágenes y escenarios ante la represión.* Buenos Aires. Ed. Siglo Veintiuno.

Longoni, Ana. 2010. "Photographs and Silhouettes: Visual Politics in Argentina" Em: *Afterall Journal.* N 25, Autumn Winter 2010.

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. https://nuevomundo.revues.org/68018

Martin, N. 2016. "Ejercicios de la memoria en dos obras Low-Tech" En: *Anales del IX Seminario Internacional Políticas de la Memoria.* Centro Cultural Conti. Argentina.

Nordostrom, C. y Robben, A. (eds.). 1995. *Fieldwork Under Fire: Contemporary Studies of Violence and Survival*. Berkeley, University of California Pres.

Ohanian, Jazmín y Martín Malamud. 2013. "Memorias 3d interactivas de la Esma. Nuevas narrativas" *Actas de las X Jornadas de Sociología*. Facultad de Ciencias Sociales, UBA.

Pink, Sarah, ed. 2012. Advances in Visual Methodology. London: Sage.

Pollak, M. e Heinich, N. 2006. "El testimonio" Em: Pollak, M. *Memoria, olvido, silencio:* La producción social de identidades frente a situaciones límite. La Plata: Ediciones Al Margen. Pág. 53-112.

Raggio, S. 2009. "La Noche de los Lápices: Del testimonio judicial al relato cinematográfico". En Feld,C. et Stites Mor, J., *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente*, Buenos Aires. Paidós.

Severi, C. 2009. "A palavra emprestada ou como falam as imagens" En: *Revista de Antropologia*. São Paulo, USP, 2009, V. 52 Nº 2.

Sontang, S. 2005. *Ante el dolor de los demás*. Buenos Aires. Alfaguara.

Vecchioli, Virginia, Diego Higuera Rubio et al. 2018. "Dispositivos transmedia e memórias da ditadura argentina". En: Gallo, Carlos Artur (Org.). *No rastro das transições: perspectivas sobre memória, verdade e justiça no Cone Sul e no Sul da Europa.* Pelotas: Ed. Edufpel.

Vecchioli, Virginia, Malamud M. 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. Buenos Aires.

Zalewska, M. 2016. “Holography, historical indexicality and the holocaust” En: Technologies of Knowing Sonia Misra and Maria Zalewska, editors, *Spectator* 36:1 (Spring 2016): 25-32