

## **La banalización de la tortura**

### **Representaciones de la tortura en la televisión argentina en el período postdictatorial: Tu Sam y los efectos de la “picana” en *Finalísima del Humor*, Canal 9 “Libertad”, 1990**

Jimena Municoy<sup>1</sup>

#### **Resumen**

El presente trabajo analiza un bloque del programa *Finalísima del humor*, a comienzos de los años 90 en donde el mentalista Tu Sam realiza una puesta en escena con el elemento de tortura conocido como “picana” en diálogo con testimonios que apelan a la última dictadura cívico-militar: una víctima de tortura y el testimonio de un abogado en cuanto a crímenes de lesa humanidad. Este trabajo analiza dicho fragmento vinculando la representación banal y espectacular del elemento y de los efectos que produce, con el clima socio-histórico y el lenguaje del medio en el cual se inscribe. Se parte de los conceptos de “show del horror” y “destape”, aplicados a otros medios de comunicación por Feld (2014). Asimismo, se ponen en diálogo dichos conceptos con el de “violencia simbólica” que Bourdieu (1997) aplica al medio televisivo, sin dejar de lado su naturaleza como “vehículo de memoria” (Jelin, 2002).

De esta forma, desde la representación mediática del elemento de tortura se indaga en la representación social de una época sobre la historia reciente, en el momento en que ciertos sectores de la sociedad civil y el gobierno llevan a cabo numerosos indultos, contraponiéndose a otros sectores.

**Palabras clave:** Televisión – Tortura – Memoria – Postdictadura

---

<sup>1</sup> Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires. - [jimenamunicoy@yahoo.com.ar](mailto:jimenamunicoy@yahoo.com.ar)

## Introducción

Pero, ¿en qué lenguaje hacer oír la desesperación del recuerdo y su insuprimible demanda de actualidad en un contexto donde tanto el recuerdo como la actualidad han sido banalizados por las técnicas deshistorizadoras de un presente mediático que ha roto la ligadura entre “política” y “sensibilidad”?

Richard, N. (Fracturas de la memoria. 2013 p.145)

Numerosas son las investigaciones que hoy en día se encuentran sobre las representaciones de la tortura en los medios de comunicación tras el retorno a la democracia. Artículos diversos abordan publicaciones realizadas en revistas, diarios, testimonios en programas de televisión que incluyen declaraciones de los perpetradores de la última dictadura militar (Feld, 2014, 2015a, 2015b; Zibechi, 1995; Pontelli, 2019) entre otros. El medio televisivo, si bien ha sido y es explorado, cuenta con una particularidad, la dificultad al acceso de archivos televisivos, la cual se da por diversas razones que dependen de la época en que fue producido el mismo. Se dan casos en los que el material de registro fue reutilizado tapando con nuevas imágenes un material antiguo, otros que se pierde el registro por condiciones precarias de guardado, etc.

El caso que se analiza a continuación proviene de una investigación anterior a la cual se le fue dando forma con nuevas lecturas que nutrieron la mirada autoral. Se presenta una emisión del programa de televisión *Finalísima del humor*, encontrado en material de archivo perteneciente a la colección privada de videos de Alejandro Romay, actualmente custodiada por el Archivo Audiovisual del Instituto de investigación Gino Germani (IIGG). En el análisis y catalogación de dicho material se encontró un bloque que llamó particularmente la atención de quien escribe por el tratamiento que se da en el mismo del objeto de tortura utilizado durante la última dictadura cívico-militar: la picana eléctrica.

La selección de este fragmento, se produce a raíz de su tratamiento de temas de interés autoral, como la memoria social, el horror, lo indecible y la identidad nacional, de forma directa y genera una primera pregunta de aproximación al material, ¿cómo se vincula la representación del horror en los medios de comunicación con la memoria colectiva?

Partir de la representación mediática de la tortura, o específicamente de un elemento utilizado con dicho fin, como la picana, para indagar en la representación social de una época sobre los acontecimientos ocurridos en su pasado reciente, es el objetivo de la presente. ¿Cómo se hablaba de la tortura en los medios, cómo expresar el horror, de qué forma representarlo? ¿Acaso el tratamiento se debe a una voluntad por que la audiencia televisiva comprenda lo ocurrido sin ahuyentarse por las imágenes de la pantalla? Esta última pregunta quedará para un desarrollo futuro, ya que el impacto en la audiencia de la representación de Tu Sam, si es que se registró de alguna manera, aún no ha sido analizado. En síntesis, la autora del presente propone que la forma de representación del elemento de tortura realizada por Tu Sam se relaciona con un clima de época, en dónde los medios de comunicación masiva se hacen eco de las “luchas por la memoria” (Jelin, 2002) tomando, en este caso, un papel desmemorizador, banalizador. La televisión en particular, con sus herramientas discursivas, le otorga a esta representación la característica de espectacularidad que la sustrae, de cierta forma, de su propia naturaleza horrorosa, en pos de la construcción de una memoria que apuesta a la reconciliación social planteada desde la esfera política.

La investigación se ordena de la siguiente manera: a continuación, se despliega el marco teórico que acompaña el análisis, en donde se encuentran los conceptos con los cuales se dialoga, con una breve descripción metodológica. El desarrollo en sí mismo, describe el fragmento analizado a fin de que el lector pueda reconstruirlo. Posteriormente, se abordará la cuestión de la representación de la violencia apta para todo público, así como la simbólica que se representa en la censura (por “*cuestiones de tiempo*”) al fragmento que dialoga sobre la carátula legal de la tortura, estableciendo una relación con el momento histórico en el que se inscribe: los indultos otorgados por el presidente Carlos Saúl Menem. Finalmente se desarrollará la relación entre esta representación televisiva y las representaciones que se producían en otros ámbitos, leyendo el fragmento televisivo como

“vehículo de la memoria” (Jelin: 2002), postulando la anterior mencionada desmemorización.

### **Sobre la televisión, la memoria y el “show del horror”**

El propósito de la presente investigación se centra en aportar conocimiento al ámbito de los estudios culturales. Como se mencionó previamente, se plantea reflexionar sobre la relación entre los medios de comunicación audiovisual y la memoria social, insistiendo en que la televisión constituye un soporte de la memoria.

En esta línea se inscribe, “Las luchas de la memoria” (Jelin, 2002). Allí la autora refiere a la disputa generada en la construcción de la memoria social, donde el olvido y el recuerdo confrontan para conformar múltiples memorias. En este caso, y como con tantos procesos traumáticos, se da una lucha entre “el temor al olvido y la presencia del pasado” (Jelin, 2002:10) que en el ámbito político, en el período que se lleva a cabo la emisión analizada, intenta saldarse con una propuesta de vista a futuro: olvido y perdón, para construir una Argentina de “todos los argentinos”<sup>2</sup> (Canelo, 2001). Según Jelin (2002), “los medios masivos de comunicación estructuran y organizan esa presencia del pasado en todos los ámbitos de la vida contemporánea” (p.9) constituyéndose en “vehículos de la memoria” (p.37), dispositivos que las sociedades utilizan en pos de compartir experiencias culturales vividas. El qué se recuerda y qué se deja de recordar está en constante elaboración. Citando a Ricouer la autora propone que “el pasado ya pasó (...) lo que puede cambiar es el *sentido* de ese pasado, (...) sentido activo, dado por agentes sociales que se ubican en escenarios de confrontación y lucha frente a otras interpretaciones” (Jelin, 2002:39). En este sentido, la construcción de la memoria no es lineal, cronológica ni racional, sino que deviene de su relación con los procesos históricos, los actores y circunstancias en donde se inscribe. (Jelin, 2002).

---

<sup>2</sup> Canelo, Paula (2001), plantea que desde el discurso menemista se apelaba a la figura de “todos los argentinos” con el fin de eliminar el antagonismo social. Para lograr la reconstrucción de la Argentina entre todos los argentinos y para todos los argentinos era preciso lograr la reconciliación de las partes, y caminar hacia un objetivo común: la construcción del futuro. En: *¿Dónde está el enemigo?: la rearticulación menemista de los clivajes políticos y la disolución del antagonismo social. Argentina, 1989-1995*. Buenos Aires: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales.

Zibechi (1995) propone el concepto de “desmemoria” en donde postula que la construcción de la memoria se da en un marco de poder en el cual se espera sustituir todo debate serio sobre la democracia y los derechos humanos; en donde esa discusión se ve reemplazada por una información vaga de hechos descontextualizados que tienden a desmemorizar y en donde las alianzas del poder con la televisión cumplen un rol activo. Para el autor, cuando todos los temas se abordan de la misma forma, el análisis y el pensamiento parecen imposibles. “Se habla de seres humanos torturados, desaparecidos, entre anuncio de cigarrillos” comenta Zibechi (1995:70) y agrega “tienen el mismo efecto (...) al principio atraen la atención, pero la reiteración pronto satura y aburre” y agrega “los espacios de debate solo permiten intervenciones rápidas, casi frases sueltas que impiden enhebrar un razonamiento profundo y coherente”. (p.70). En consecuencia, el autor plantea que “el público no termina de diferenciar entre una cosa y la otra, qué parte es (...) ficción, y cuáles hechos pertenecen a la realidad” (Zibechi, 1995:70). Profundizando aún más, para Zibechi (1995) el que todos los militares eligieran la televisión para presentarse y declarar, revelaba la profundidad a la que podía llegar el medio en la conciencia de la gente. Las luchas de la memoria, se concentran en este punto: ¿Quiénes detentan el poder para establecer una memoria?

Antes de continuar con el marco teórico es necesario dar cuenta del momento histórico en el cual se enmarca este fragmento. Por un lado, hacia finales de los 80 se habían llevado a cabo los juicios a las Juntas Militares, los responsables habían sido juzgados. Por otro lado, en el recién iniciado gobierno del presidente Menem se había decidido otorgar “indultos a todos los condenados y acusados (...) a cambio de obediencia militar al poder civil” (Acuña, Smulovitz, 1995:93), lo que a la vista de todos significaba el posible fin del vaivén histórico entre democracia y dictaduras. Como propone Rabotnikof (2008) sobre su lectura de la época, el horror de los crímenes debía comenzar a formar parte del pasado, “era necesario elaborar una oferta de sentido que combinara dosis de memoria y olvido” (p.266). Para la autora, había que atribuir “responsabilidades sin profundizar divisiones (...) que permitiera afianzar el protagonismo de las instituciones democráticas y sobre todo de una sociedad que hacía su debut ciudadano”. (Rabotnikof, 2008:267).

“Argentina año cero” es el nombre que Montaldo (2010) pone a esta nueva etapa en la cual para la dirigencia política debía producirse una suerte de barajar y dar de nuevo. La autora problematiza la cuestión de la puesta en escena de la violencia y la tortura e intenta

explicarla como un espejismo social en el que la dictadura parecía haberse esfumado. En este texto, Montaldo (2010) introduce la anécdota de Diana Taylor, cuando acude a ver la obra de Eduardo Pavlovsky *Paso de dos*. Según la autora, Taylor se pregunta cómo es posible que “una sociedad que ha pasado por la violencia, la tortura, la muerte, necesita poner en escena la violencia, la tortura, la muerte en, exactamente, los mismos términos en que lo hizo la época sobre la que se hace la crítica” (p.137). La autora propone entonces esta suerte de espejismo que pretende que la dictadura fue “algo que pasó solo mientras pasó” (Montaldo, 2010:139) y adhiere que también fue “dentro de ese espejismo donde se produjo buena parte de la cultura de los años ochenta.” (p.139) en dónde se sabía y experimentaba la sensación de que lo que había pasado podía seguir pasando.

Si bien este fragmento de *Finalísima* se produce años después de lo que se denomina el “destape”, es interesante retomar las características del mismo para establecer fuertes continuidades con lo que fueron esos primeros años de democracia. Según estudia Feld (2007) el “destape” de los primeros años post-dictadura dio lugar a la convivencia en diversos medios, en particular en las revistas semanales, del “show del horror”. Este nombre es utilizado por la autora para denominar las representaciones de las visitas a los campos de concentración, fotos halladas de los cuerpos, relatos de los perpetradores que se hacían de forma documental en 1984, en televisión, diarios y revistas. Dichas representaciones conformaban un show, “el show del horror”. Expone también los contenidos que acompañaban estas emisiones, las mezclas de titulares relacionados con la dictadura, con los últimos chimentos de los famosos o bien, la exposición de mujeres semidesnudas que representaban el “destape” de la época democrática. La autora subraya la “cualidad fragmentaria de la información” en las publicaciones como “característica saliente del tratamiento mediático” que viene a ser salvada con la pretensión de verdad de las entrevistas. (Feld, 2014:146).

De alguna manera *Finalísima* es similar a estas revistas de 1984. El dispositivo de la televisión en sí mismo, con la presentación de contenidos de forma miscelánea permite que *Finalísima* y tantos programas más sean similares a aquellas magazines. Se presentan figuras del espectáculo nacional e internacional, mujeres llamativas, que rompen los

esquemas planteando rebeliones sexuales; al mismo tiempo que conviven con mujeres objetualizadas tal como las imágenes de las tapas de las revistas.

En la misma línea, artículos más recientes como Pontelli (2019) proponen la espectacularización de la tortura por parte de los medios masivos, en sucesos como el levantamiento de la Tablada, ya en etapa democrática y se cuestionan sobre lo político en la producción de estas imágenes. Como nos preguntábamos anteriormente, quien detenta el poder para construir la memoria social es una cuestión que está detrás de estas publicaciones de forma constante.

Ahora bien, yendo a un análisis puntual de la televisión en sí misma, Bourdieu (1997) expone en “Sobre la televisión” la existencia de mecanismos “a través de los cuales se ejercen las censuras de todo orden que hacen que la televisión sea un colosal instrumento de mantenimiento del orden simbólico” (p.20), mecanismos también que permiten el ejercicio de una violencia simbólica, que según el autor, se “ejerce con la complicidad tácita de quienes la padecen y también, a menudo, de quienes la practican” (p22), y en donde, “el principio de selección consiste en la búsqueda de lo sensacional, de lo espectacular. La televisión incita a la dramatización.” (p.25).

A su vez, también nos es necesario recuperar los tres rasgos televisivos que Varela (2009) resalta de la propuesta teórica de Raymond Williams: la presentación de contenidos de forma miscelánea, la recepción del flujo continuo y la transmisión en forma de broadcasting. Feld (2014) recupera estas características para asociarlas a la capacidad de producción de verdad de la televisión y su pronta recepción por una amplia porción de la población. La autora sostiene

“el flujo televisivo prevé condiciones de recepción muy precisas que transforman a este medio en un poderoso “vehículo de memoria”: la inmediatez generada por el directo televisivo, la facilidad de lectura, el alcance masivo, el consumo doméstico, la fuerte penetración en los distintos estratos sociales.” (Feld, 2010:5)

Conjuntamente, según Feld (2010), en la televisión confluyen la dimensión narrativa, la dimensión espectacular y la dimensión de la verdad, en tanto productora de verdad, y es por

ello, que se constituye en un escenario privilegiado de la memoria que retomamos para el análisis.

### **Acerca de la metodología**

El análisis del fragmento se llevó a cabo mediante la técnica metodológica de estudio de caso ya que se reconoce en el mismo una singularidad individual y el espacio privilegiado donde la cultura y la historia se ‘depositan’ y constituyen (Serrano Blasco, 1995). Desde Serrano Blasco (1995) se resalta la importancia de tratar el hecho particular a ser investigado como una conquista creativa, estructurada desde el discurso y contextualizada históricamente.

En una primera instancia se analizó la emisión completa. Cabe señalar que “completa” se entiende en relación a lo archivado, ya que el programa en sí pareciera no estarlo. Por medio de las normas NAPA fue catalogado, detectando temas de interés general: representantes del deporte argentino, cantantes nacionales e internacionales; que conviven con juegos de llamadas telefónicas y de participación de los espectadores invitados, en donde se juega por dinero o artículos de indumentaria, entre otros.

Se entiende que el uso de las normas NAPA para la catalogación de los archivos audiovisuales es la herramienta indicada para dar un tratamiento sistemático a las obras, permitir la descripción pormenorizada de sus contenidos y responder consultas puntuales acerca de discursos en sus diferentes niveles de desarrollo y elaboración (NAPA, 2009:12).

En una segunda instancia, se llevó a cabo el análisis del fragmento en particular, estableciendo los vínculos teóricos correspondientes con los conceptos antes desarrollados: el dispositivo televisivo, la construcción de la memoria social y el “show del horror”.

### **Finalísima, Simmons y TuSam**

*Finalísima del humor*, conocido también como *Finalísima* fue un programa de entretenimientos que se emitió por Canal 9, “*Libertad*”, canal dirigido por Alejandro Romay. Consistía en la presentación de contenidos diversos: entrevistas a figuras del espectáculo, deportistas, presentaciones de músicos y cantantes, premios con prendas en vivo y juegos con llamados telefónicos, entre otros. Se estima que la emisión comprende

desde el año 1985 hasta entrada la década del '90 y su conductor fue Leonardo Simmons. (Nielsen, 2008)

Tras recuperar el canal con el retorno de la democracia, el “zar” de la TV dio su opinión sobre lo que la misma debía darle al televidente “un escape” (Nielsen, 2008:432) y logra con su programación, que Nielsen (2008) denomina de carácter populista, estar primero en rating de toda la grilla semanal (Nielsen, 2008:433) De esta manera, Canal 9 Libertad se constituía en el canal con mayor audiencia, característica que sostuvo contra los otros canales que seguían en manos del Estado, hasta que estos fueron privatizados y lograron dar pelea a la programación invicta hacia fines del '89

Leonardo Simmons, por su parte, había debutado en 1969 en un programa llamado “*La campana de cristal*”, pasando luego por “*Sótano Beat*” (canal 13) y migrando finalmente a la competencia en canal 9, con el programa “*Música en Libertad*”. (Nielsen, 2005). Desde ese momento, Simmons se va a convertir en una figura reconocida (y repetida) en los programas de entretenimientos y misceláneas de canal 9.

Finalmente, la figura de Juan José del Pozo, conocido también como TuSam aparece por primera vez en televisión en Canal 9 en “*Sábados continuados*” como invitado por sus hazañas. Posteriormente toma la conducción en “*Los doce del signo*” en reemplazo de Horangel, migrado hacia canal 13. A pesar de haber sido conductor de dicho programa y haber entrevistado a personajes como Frondizi sobre el retorno de Perón (Nielsen, 2005) TuSam, fue reconocido más bien por sus técnicas de hipnotismo, mentalismo y otras destrezas físicas, en dónde se ponía a prueba su concentración y tolerancia al dolor. Con sus destrezas participaba como invitado de programas de gran audiencia, como “*Sábados de la bondad*”, “*Almorzando con Mirtha Legrand*”, “*Hola Susana*”, y *Finalísima*.

En el registro del archivo, el fragmento analizado constituye el último bloque de la emisión, en la cual, TuSam muestra el funcionamiento y los efectos de la picana, instrumento de tortura utilizado en la última dictadura cívico-militar, sobre su propio cuerpo. A simple vista, ahondar en este bloque despierta interés: el canal con mayor audiencia, en un programa que sostuvo su rating a través de los años, con su conductor comodín y un sujeto de por sí, llamativo, se disponen a hacer una representación de la picana en un horario prime-time.

## ***La Picana: “De ella no se habla”***

### **De la representación de la violencia.**

El bloque comienza con unas cuantas mujeres realizando una coreografía al ritmo de la música de *Finalísima del Humor*. Leonardo Simmons, anuncia el momento más esperado del programa presentando el show de TuSam. Hablando a cámara con total seriedad, estableciendo un vínculo directo con el espectador, TuSam realiza comentarios acerca de la prueba de la semana anterior y la repercusión de la misma en su público. Habla de mantener la ilusión en los niños, de no matar el truco y de la necesidad de complicidad de los adultos. Hace algunos chistes sobre las mentiras y su cabello. Rondando la magia, la comicidad y en contacto constante de la mirada con el espectador TuSam se presenta a sí mismo. Acto seguido presenta la prueba de la noche, a Zulma, su secretaria, y al elemento en cuestión, la picana eléctrica, porque “*de ella no se habla*”. En un acto de autodefensa, TuSam deja en claro que no hace apología del instrumento ni minimiza su efecto, sino que pretende que el público la conozca y que la sociedad sepa cómo defenderse de ella.

Así comienza el show de la picana, en dónde TuSam muestra al público el funcionamiento de la misma. El espectáculo televisivo se apoya en los cambios de planos, en los acercamientos de cámara, en la redundancia entre lo que se dice y lo que se ve. El episodio dura unos once minutos, desde que TuSam advierte sobre el contenido del segmento, hasta que logra prender fuego una antorcha utilizando su cuerpo como conductor eléctrico. Entre estas dos puntas, TuSam explica el funcionamiento técnico del elemento, su voltaje y los efectos de la corriente eléctrica sobre diversos dispositivos y el cuerpo humano; trae al aire el testimonio de un supuesto detenido torturado que da cuenta de lo sufrido en las parrillas, dispositivo de tortura que también es exhibido. Poco tiempo queda entre tanta espectacularidad para indagar a un abogado que es interrogado sobre la carátula legal de estos crímenes.

Ya que “*de ella no se habla*”, TuSam va a hablar, a mostrar, a ampliar sus efectos para que la “*sociedad sepa cómo defenderse de actos de este tipo*”. Presenta junto a Zulma, una mesa con varios elementos encima: una bombilla, un tester, algunos alambres delgados, una estructura con dos polos. Junto a la mesa, TuSam exhibe a la picana, colocada en un trípode de micrófono para “*disimular el efecto*” y que “*no parezca un acto morboso*” de que

alguien lo está picaneando. Parece cuidar la impresión del espectador. Mientras muestra el dispositivo, TuSam explica que la picana puede “*brindar 220 voltios o una corriente de alta frecuencia que lacera la piel*”. La cámara se acerca, la picana adquiere protagonismo en toda la pantalla. TuSam señala la punta de la picana e indica que conectado a la corriente eléctrica genera dos efectos: la chispa quema la piel, mientras la corriente sacude al individuo. Descripción que roza lo pornográfico, si se observa la imagen que la acompaña. Antes de dar paso a lo propuesto, el mentalista se encarga de demostrar los efectos de 220 volts en la estructura de dos polos. Llama a un técnico del canal para que compruebe y atestigüe el voltaje de la estructura con una lamparita de 100 watts. Acto seguido, despide al muchacho y se propone fundir un cable entre sus dedos. El cable se funde, le quema la piel, mientras TuSam repite una y otra vez que no sufre alteraciones y que con entrenamiento cualquiera podría lograrlo.

A continuación, TuSam se acerca nuevamente a la picana, y se pregunta hasta qué punto quema la piel un voltaje de entre 18000 y 50000 volts. Toma un plástico transparente, grueso, y lo coloca entre la picana y un destornillador. Una línea ondulante, celeste violácea se percibe atravesando el plástico, fundiéndolo en sí mismo, como si se acercara a una llama. TuSam, pregunta si se ve la chispa, si se nota cómo el plástico se consume. Pregunta “*¿qué siente el individuo?*” y se responde “*algo atroz (...) una conmoción interna que le saltan todos los músculos*”. La puesta en escena continúa, TuSam toma una moneda, se la pega a la mano, la acerca a la picana. Nuevamente la delgada luz celeste violácea recorre de la picana a la moneda. Los músculos de la mano de TuSam empiezan a moverse, él pregunta con total tranquilidad si puede verse cómo se mueven los músculos, si puede oírse cómo saltan. Repite la idea de que con entrenamiento cualquiera podría someterse a la picana sin sufrir sus efectos, mientras agarra el dispositivo directamente con la mano, sin emitir reacción alguna.



Captura de pantalla, *Finalísima del Humor*, Canal 9 Libertad, circa 1990

A modo de instrucción, porque aún sostiene la idea que el público debe saber de qué se trata, TuSam se pregunta “¿en qué lugar se aplica esto?” y pone al aire un breve y confuso (ya que se entrecorta y apenas se escucha) testimonio de quince segundos. Una voz masculina, telefónica, narra: “alfombra de goma...en arriba de...tapado, esposado, vendado, y me lo ponían en los testículos y me saltaba la chispa de la nariz a la chapa.” TuSam se responde utilizando las palabras del sujeto telefónico y repite “le aplicaban corriente en los órganos genitales, de la nariz a la chapa.” Y casi en diálogo con un espectador al que advirtió que el testimonio no era tan dramático como para impactarse, explica en dónde se realizaba dicho acto, mostrando una cama de flejes, la llamada “parrilla”.

La cámara se aleja de la cara de TuSam para incluir el dispositivo “parrilla” en el cuadro, y luego se acerca a la “parrilla” para mostrar los detalles pintorescos que una cama de flejes con sogas puede ofrecer al espectador. “La parrilla, así llamada por ellos, es conectada a masa, entonces la persona se retuerce sin poder zafarse” explica TuSam.



Captura de pantalla, *Finalísima* del Humor, Canal 9 Libertad, circa 1990

Hasta esta imagen llega la primera etapa de esa demostración. El “destape” y el “show del horror” de los cuales habla Feld (2007) se retoman en este fragmento de *Finalísima*. Como si se tratara de una revista de esos primeros años democráticos las mujeres bailando inician el bloque con sus ondulantes figuras para dar lugar a la representación del objeto de tortura. Al mismo tiempo, así como el “show del horror” mostraba los centros de detención, los cadáveres encontrados, los relatos de los vuelos de la muerte con testimonios de quienes los habían llevado a cabo, sin reparar en la crudeza de las imágenes, o en los efectos que sobre el espectador podrían tener, TuSam da cuenta del efecto picana con el mismo grado de espectacularidad. No sólo narra técnicamente el uso del instrumento, dando detalles de su voltaje, su aplicación, su daño, sino que también lo espectaculariza, despojándolo de su esencia violenta.

En esos primeros momentos del “show del horror” los testimonios de las víctimas, así como de los torturadores eran televisados de formas disimiles. Estos últimos se presentaban ante las cámaras impunes relatando sus crímenes frívolamente. Con respecto a la televisación de esos testimonios, al igual que del “show del horror”, el escritor Osvaldo Soriano, proponía contemporáneamente que “al ver la ligereza con la que algunas estaciones de televisión tratan el tema, uno tiene la impresión que todo se repetiría alegremente si los beligerantes les garantizaran filmar en directo atentados y torturas. La obligación de informar dejó paso

al show, al shock”.<sup>3</sup> Tortura y torturadores devienen en ficción, como una película más de James Bond y se logra establecer en el grueso de la sociedad un distanciamiento con lo acontecido. Lo mismo sucede con el testimonio traído al aire de TuSam, presentado como no tan impresionante. ¿Acaso no estremece saber que a una persona la hacían saltar hasta la chapa, poniéndole corriente en sus genitales? Nuevamente la liviandad y rapidez con que se despliegan la puesta en escena y el relato, generan la sensación de que no es tan tremendo lo que está mostrándose y escuchándose en pantalla.

### ***¿Estamos protegidos los ciudadanos?***

#### **Del marco político como razón de la censura**

Tras mostrar la cama de flejes, TuSam, abre el interrogante que titula este segmento. “*¿Estamos protegidos los ciudadanos?*” e invita a un abogado, el Dr. Angeloni para que responda una serie de preguntas en relación a la carátula legal de los crímenes relativos a la utilización de la picana.

Comienza el breve interrogatorio consultando si el uso de la misma es o no un apremio ilegal y de cuantos años se trataría la pena. El Dr. Angeloni responde que efectivamente es una tortura, que está previsto como delito equivalente a un homicidio, con una pena de entre 20 y 25 años. TuSam pregunta si hay distinciones entre un funcionario público o un particular, y cuáles son. El abogado manifiesta que en el caso del funcionario el delito es más grave y lo aleja de sus ocupaciones de forma perpetua; cuántas más lesiones se presenten en los casos, más graves son las penas. TuSam repregunta “*¿Estamos protegidos los ciudadanos?*”, y en respuesta, el Dr. Angeloni dice “*entiendo que sí*”. La siguiente pregunta cierra el interrogatorio: “*¿caso de muerte?*”, y la respuesta da lugar a un desconocido repertorio de señas “*de la ansiedad porque terminemos en tiempo*” al que

---

<sup>3</sup> El testimonio de Soriano es recogido en el artículo “El horror frivolidado” en el año 1995, momento en el cual se daban a conocer los testimonios de tortura más crudos de las fuerzas armadas. Zibechi plantea que el sector de la sociedad que se oponía a la presencia de los torturados en la pantalla era el compuesto por los movimientos de derechos humanos, pero, al mismo tiempo, encontraban en los testimonios el lugar para que el resto de la sociedad civil creyera en lo que habían consistido los crímenes de lesa humanidad. Si los militares confesaban lo acometido en la televisión, la gente creía. En Zibechi, Raúl (1995) *El horror frivolidado* “Chasqui. Revista Latinoamericana de comunicación.” 51, 68-70.

TuSam alude, pero el espectador no puede ver, porque están fuera de cámara. La respuesta es clara: “*en el caso de muerte la pena es reclusión perpetua*”. TuSam concluye, “*estamos protegidos*” y el abogado se marcha sin decir más.

Las señas de ansiedad, como dice el mentalista ante su pregunta, nos hacen pensar que no es sólo el tiempo lo que aqueja. TuSam pregunta sobre la protección de los ciudadanos, sobre la carátula legal de los crímenes, sobre las penas de lesiones y muerte, en el momento preciso en que el círculo político junto a las fuerzas armadas habían negociado y continuaban haciéndolo, ante los últimos levantamientos de los carapintadas, el indulto de los procesados.

Al mostrar el elemento de tortura en la pantalla, se le otorga una entidad diferente a la que tiene, durante esa década, en las transmisiones de los testimonios relevados en los juicios. “Ser es ser visto en la televisión” dice Bourdieu (1997:16). Pensemos entonces en TuSam con la picana, preguntando sobre la protección ciudadana. Como si en ese clima de “esto puede volver a pasar” (Montaldo, 2010) fuera necesario mostrar el elemento para darle entidad, cómo funcionaba ese elemento, cómo protegerse del mismo y asegurarse de que en materia legal, un ciudadano estaba protegido para que realmente el espectador se sintiera de tal forma. ¿Cuál es en este caso el valor simbólico del fragmento? En este caso, las censuras y no censuras son las que permiten que haya tiempo para la demostración de la picana, la espectacularización del elemento, la minimización de sus efectos y, que no lo haya para dejar exhibirse al abogado sobre las penas que debían esperarle a los que habían llevado a cabo las prácticas descriptas. Minimizar el terror, desinformar sobre las penas, finalizar el segmento con un truco de magia borroneando de la cabeza de la gente la “*imagen tan truculenta*” acompaña el objetivo político de la reconciliación social: al fin y al cabo, no es tan trágico como se dice.

***“Usted, esto, ya no lo ve como una picana eléctrica”***

**De la TV como vehículo de la memoria, el olvido, y la “desmemoria”**

Habiendo finalizado la puesta en escena y consultado sobre las penas por la utilización de la picana, TuSam da cierre a su momento “*con un toque teatral*” para que el público se vaya a la cama con una mejor impresión. Recogiendo el mensaje de los tres fragmentos: la picana tortura, pero uno puede entrenarse para no sufrir, los ciudadanos estamos protegidos y,

finalmente, la picana no se ve como tal. Con este mensaje se cierra el fragmento final, que da lugar a un cierre de bloque o quizás hasta un cierre de programa. Haciendo el trabajo de situarnos en tiempo, mientras los movimientos de derechos humanos y otros sectores de la sociedad civil reclamaban activamente por el juicio y castigo a los culpables indultados, TuSam mostraba el funcionamiento y los efectos de la picana en la pantalla de cada hogar, afirmando que ante este elemento los ciudadanos estaban protegidos por la ley, la misma ley que dejaba a los torturadores libres en las calles. De un lado, la memoria, de otro lado, el olvido.

Lo relativo a los derechos humanos, el testimonio del abogado, se aborda separado del pasado, con una intervención rápida, el análisis, el pensamiento parece imposible. No nos olvidemos que este fragmento apenas toma 11 minutos de la vida de un espectador, que en el momento que lo mira u oye puede estar realizando cualquier otra actividad, salvo pensar cual es el objetivo posible de mostrar un elemento de tortura despojado de su protagonismo en los años pasados. La picana es vista y/u oída como un objeto que puede lastimar, pero no tanto, que sus efectos son horribles, pero no tanto, que las penas son tremendas y que los ciudadanos estamos protegidos (pero no tanto).

Traigo esta reflexión porque actualmente y desde hace ya un par de años el negacionismo aflora por las calles, en las bocas de políticos que buscan aprobación y la consiguen, de aquellos que fueron cómplices de la última dictadura cívico-militar. La minimización de los efectos de la picana como elemento de tortura, así como suponer que uno estando entrenado podría soportar dichos efectos linda al negacionismo, si es que acaso no lo es.

***“Si yo tuviera tiempo, si yo pudiera hablar lo necesario”***

### **Reflexiones finales**

¿A qué responde la representación banal de la picana, presentada como objeto de habilidades psicofísicas, cuando había sido utilizada en el pasado reciente para cometer parte de los crímenes de lesa humanidad por la cual habían sido juzgadas las Juntas Militares, para ser, luego, indultadas? ¿Por qué cuestionarse sobre la protección de los ciudadanos ante este elemento si las investigaciones a las Juntas se habían dejado a un costado al firmar los indultos de la mayoría de los procesados que continuaban firmándose

durante el año de la emisión? ¿Qué diría TuSam si pudiera hablar lo necesario, como se plantea finalizando su puesta, restando “dramatismo” a lo presenciado?

A lo largo de la presente se intentó responder a alguna de estas preguntas indagando en la relación entre la representación de la picana como elemento de tortura y el contexto sociohistórico en el que se inscribió. Se observó una tendencia de época a proponer el proceso como algo que pasó mientras pasó, pero mejor olvidarse de ello. Desde el retorno de la democracia se tendió a exhibir lo sucedido en clandestinidad durante los años de la dictadura cívico-militar tal como si de un show se tratara. Los desaparecidos, los centros de detención, las víctimas, las torturas y, en este caso, los elementos utilizados fueron parte del show televisivo y de otros medios conformando una mirada sobre los hechos ocurridos, una mirada que sostengo desmemorizadora. No hay en ese punto una lucha entre el olvido y la memoria. Se apunta directamente a borrar todo rastro de ella, quitando el sentido de las cosas, trastocando su significado, produciendo efectos que nada tienen que ver con lo real sucedido. Como “vehículo de memoria”, en este caso puntual de un programa emitido en el canal con mayor audiencia, en un horario prime-time, la televisión se ocupó de espectacularizar y crear una nueva ruta entre el olvido y la memoria: una “memoria de turno”, memoria falsa, tan falsa como el pelo de TuSam. Dar luz a esa memoria, reflexionar sobre la misma, cuestionarla, abre nuevos interrogantes que serán abordados en futuras investigaciones.

## Bibliografía

Acuña, Carlos; Smulovitz, Catalina (1995) “Militares en la transición argentina: del gobierno a la subordinación constitucional” En Acuña, Carlos; González Bombal, Inés; Jelin, Elizabeth; Landi, Oscar; Quevedo, Luis Alberto; Smulovitz, Catalina; Vacchieri, Ariana; Przeworski, Adam. *Juicios, castigos y memorias. Derechos humanos y justicia en la política argentina*. (pp. 20-99) Buenos Aires: Nueva Visión

Bourdieu, Pierre. (1997) El plato y sus bastidores. En *Sobre la televisión*. Barcelona: Editorial Anagrama.

Canelo, Paula (2001) ¿Dónde está el enemigo?: la rearticulación menemista de los clivajes políticos y la disolución del antagonismo social. Argentina, 1989-1995. Buenos Aires: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales.

Feld, Claudia (2015a). “La prensa de la transición ante el problema de los desaparecidos: el discurso del "show del horror"” en Feld, C. y Franco, M. (comp.). *“Democracia, hora cero: Actores, políticas y debates en los inicios de la posdictadura”*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Feld, Claudia (2015b). “Imagen y testimonio frente a la desaparición forzada de personas en la Argentina de la transición” *Kamchatka. Revista de Análisis Cultural*. Valencia, 2015, 687-715.

Feld, Claudia. (2014) El “Show del horror”: memorias en pugna durante la transición democrática. En Lanata, José Luis (comp.) *Prácticas genocidas y violencia estatal en perspectiva transdisciplinar*. San Carlos de Bariloche: IIDyPCa-CONICET. Recuperado de [http://iidypca.homestead.com/pr\\_cticas\\_genocidas\\_y\\_violencia\\_estatal\\_en\\_perspectiva\\_transdisciplinar..pdf](http://iidypca.homestead.com/pr_cticas_genocidas_y_violencia_estatal_en_perspectiva_transdisciplinar..pdf)

Feld, Claudia. (2010) Imagen, memoria y desaparición. Una reflexión sobre los diversos soportes audiovisuales de la memoria. En *Aletheia*. (1). Recuperado en <http://www.aletheia.fahce.unlp.edu.ar/numeros/numero-1/feld-claudia.-imagen-memoria-y-desaparicion.-una-reflexion-sobre-los-diversos-soportes-audiovisuales-de-la-memoria>

Feld, Claudia. (2007) ESMA, hora cero: Las noticias sobre la Escuela de Mecánica de la Armada en la prensa de transición. En *Sociohistórica*. (23-24). Recuperado de <https://www.sociohistorica.fahce.unlp.edu.ar/article/view/SHn23-24a03>

Jelin, Elizabeth. (2002) Los trabajos de la memoria. Madrid: Siglo XXI editores

Montaldo, Graciela. (2010) Argentina año cero. En *Zonas ciegas. Populismos y experimentos culturales en Argentina*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica.

Nielsen, Jorge (2005) La magia de la televisión argentina 2: cierta historia documentada. Buenos Aires: Del Jilguero.

Nielsen, Jorge (2008) La magia de la televisión argentina 5: 1986/1990: cierta historia documentada. Buenos Aires: Del Jilguero

Núcleo Audiovisual Buenos Aires, Centro Cultural General San Martín (2009). Norma argentina para audiovisuales (NAPA): Conceptualización de textos audiovisuales para el análisis de contenido. Buenos Aires: Gagliardi, Jorge.

Pontelli, Lorena (2019) Fotografía, violencia y memoria: sobre la exhibición de los cuerpos en la recuperación del cuartel de La Tablada. Un análisis a partir de la edición especial de la Revista Gente (26/01/1989). *Saga. Revista de letras*. 11 p. 189-234.

Rabotnikof, Nora (2008) “Memoria y política a treinta años del golpe” en Lida, Clara; Crespo Horacio; Yankelevich, Pablo (comps.) *Argentina, 1976, estudios en torno al golpe de estado*. (pp.259-284). Fondo de cultura económica

Schettini, Adriana (2000) "Fieras en la pantalla" en *Ver para creer*. (pp.178-190). Buenos Aires: Sudamericana.

Serrano Blasco, J. (1995). "Estudio de casos", en Aguirre Baztán, A. (ed.), *Etnografía. Metodología cualitativa en la investigación sociocultural*, Barcelona: Editorial Boixareu Universitaria- Marcombo

Varela, Mirta (2009) "El miraba televisión, You Tube. La dinámica del cambio en los medios", en Carlón, Mario; Scolari, Carlos (comps.) *El fin de los medios. El comienzo del debate*. (pp.209-228). Buenos Aires: La Crujía.

Zibechi, Raúl (1995) "El horror frivolidado" *Chasqui. Revista Latinoamericana de comunicación*. 51, 68-70. Recuperado en <https://revistachasqui.org/index.php/chasqui/article/view/2271>