

*LA FICCIONALIZACIÓN DE UNA DENUNCIA CONTRA LA
DICTADURA MILITAR.
EL TESTIMONIO DE JACOBO TIMERMAN EN LA TELEVISIÓN
ESTADOUNIDENSE (1983)*

*THE FICTIONALIZATION OF A DENOUNCE AGAINST THE MILITARY
DICTATORSHIP. THE TESTIMONY OF JACOBO TIMERMAN ON
AMERICAN TELEVISION (1983)*

Emmanuel Nicolás Kahan*

Lior Zylberman**

Tipo de documento: ensayo académico

Fecha de ingreso: 26/06/2023 • ***Fecha de aceptación:*** 04/09/2023

RESUMEN

En mayo de 1983, la cadena estadounidense NBC estrenó la película *Prisoner Without a Name, Cell Without a Number*, dirigida por Linda Yellen. El film, destinado a la emisión televisiva, fue una adaptación del libro testimonial del periodista y empresario Jacobo Timerman, editado al inglés en Estados Unidos en 1981. Tomando la obra de Timerman como referencia y a partir de numerosos trabajos teóricos-metodológicos que han abordado al cine como documento para las ciencias sociales se analizó cómo la película representó y caracterizó a la última dictadura militar argentina.

Palabras clave: Argentina, dictadura, cine, antisemitismo, biografía

ABSTRACT

In May 1983, the American network NBC premiered the film *Prisoner Without a Name, Cell Without a Number*, directed by Linda Yellen. The film, intended

* Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata, Buenos Aires, Argentina.
<https://orcid.org/0000-0002-4476-178X>
emmanuel.kahan@gmail.com

** Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina.
<https://orcid.org/0000-0002-3500-2781>
liorzylberman@gmail.com

for television broadcast, was an adaptation of the testimonial book by journalist and businessman Jacobo Timerman, published in English in the United States in 1981. Taking Timerman's work as a reference and based on numerous theoretical-methodological works that have addressed cinema as a document for the Social Sciences, we will consider how the film represents and characterizes the last Argentine military dictatorship.

Keywords: Argentina, dictatorship, cinema, antisemitism, biography

INTRODUCCIÓN

El 22 de mayo de 1983, la cadena estadounidense NBC estrenó la película *Prisoner Without a Name, Cell Without a Number*, dirigida por Linda Yellen y protagonizada por Roy Scheider y Liv Ullmann. El film, destinado a la emisión televisiva, fue una adaptación del libro testimonial del periodista y empresario Jacobo Timerman, editado al inglés en Estados Unidos en 1981 y traducido al español por el Cid Editor en 1982. En aquel libro se denunciaba, principal pero no únicamente, a la dictadura militar argentina por el carácter criminal de sus prácticas y las violaciones a los derechos humanos que perpetraba. La denuncia de Timerman caracterizaba al régimen dictatorial como antisemita y, a consecuencia de ello, cuestionaba a la dirigencia de las instituciones de la comunidad judía argentina por no criticar fervientemente lo que ocurría en el país durante los años 1976-1983 (Timerman, 1982).

Si bien, la película no fue emitida comercialmente en los cines argentinos, al momento de su estreno algunos medios nacionales se refirieron a ella (Mochkofsky, 2003). Algo similar sucedió, poco tiempo antes, con otra serie televisiva, *Holocaust* (Marvin Chomsky, 1978), también de la NBC, que produjo una serie de debates públicos que pusieron de relieve el carácter de la censura cultural de la dictadura militar con relación a temas que podían resultar “sensibles” al debate político en aquel contexto criminal (Kahan y Schenquer, 2016).

Años después, en 1990, la película sería editada en VHS por *Fantasia Films en Video*, una firma pequeña en el circuito comercial de la época. La casi nula difusión y exhibición que tuvo entonces no pudo concretar el

propósito político originario de la casa productora, la NBC. No solo los años de distancia entre la realización del film y su circulación en Argentina operaron en desmedro de su impacto, sino que el contexto nacional tampoco colaboró con su divulgación: la película llegó al país luego de la sanción de las leyes de impunidad¹ y la sanción de los indultos firmados por el entonces presidente Carlos Menem. Estas resoluciones no fueron solo un duro golpe al movimiento de derechos humanos, sino que afectaron al propio Timerman, quien pudo advertir cómo entre los indultados se encontraba el responsable de su secuestro y torturas, el general Ramón Camps². En este período posterior a los hechos, con un Timerman abatido y “entregado a la depresión” (Mochkofsky, 2003, p. 461), el viejo editor ya no podía colaborar en la difusión de la película³.

1 Se conoce como Leyes de Impunidad a las leyes 23.492 (Ley de Punto Final) y 25.521 (Ley de Obediencia Debida) sancionadas durante el gobierno de Raúl Alfonsín. Aprobadas por el Poder Legislativo entre 1986 y 1987, ambas leyes imposibilitaban o delimitaban el juzgamiento o la ejecución de las condenas contra autores de crímenes de lesa humanidad durante la última dictadura militar argentina.

2 Los indultos se refieren a una serie de decretos firmados por el presidente Menem entre 1989 y 1990 por los cuales se indultaban a aquellos condenados por cometer delitos durante la última dictadura, entre ellos, a los miembros de las Juntas condenados en el Juicio a las Juntas de 1985.

3 Quizá dicho estreno comercial en VHS en la década de 1990 hubiera colaborado a contrarrestar las apariciones públicas de Camps como también sus intervenciones en la prensa y los libros que editó contra Timerman.

Con el tiempo, la producción de Yellen se volvió una película mencionada en diversas investigaciones sobre la dictadura argentina, pero de modo marginal (Kohut y Vilella, 2010). Al constituir una película de pobre valor estético y sin potencia política, su destino hizo que quedara excluida del canon de las producciones audiovisuales aun cuando fuera el primer film de ficción extranjero dedicado a denunciar a la dictadura militar argentina.

En este artículo se propone abordar la película no tanto para redimirla o efectuar una revisión del canon, sino para auscultarla como documento. En otras palabras, revisarla críticamente no en términos estéticos ni intentando evaluar su similitud a los hechos reales sino, justamente, explorándola como producto cultural de una época en la cual su objetivo era denunciar un régimen criminal que aún le resultaba contemporáneo. Esto no quiere decir que no se tendrá en cuenta los elementos frágiles de la narrativa fílmica sino que, tal como señalan los numerosos trabajos teóricos-metodológicos que han abordado al cine como documento para las ciencias sociales (Burke, 2005; Rosenstone, 1997; White, 2010), se detendrá en considerar qué “pasado” está trayendo al presente la película, sobre todo cómo lo interpreta —sin dudas la consideración más importante— y, en tanto obra producida durante la dictadura —aunque ya en retirada—, cómo la caracterizaba.

LA DETENCIÓN DE JACOBO TIMERMAN Y EL CARÁCTER DE SU TESTIMONIO

Jacobo Timerman fue periodista y director de varias publicaciones periodísticas exitosas durante la década de 1960 y 1970⁴. Inspirado en *Le Monde*, en 1971 fundó *La Opinión* que pronto se posicionaría como uno de los principales diarios del país hasta que fuera intervenido por autoridades de la última dictadura militar. Al mismo tiempo, Timerman

fue secuestrado en un operativo comandado por el general Ramón Camps el 15 de abril de 1977. Su secuestro estaba vinculado con la financiación del medio, ya que David Graiver, uno de los principales accionistas, era considerado por las autoridades de la dictadura como aquel que administraba el dinero de la organización política-militar Montoneros. El general Camps ambicionaba hacerse con los fondos que dicha organización había recibido tras el pago del rescate por el secuestro de los hermanos Born (Borrelli, 2001; Rein y Davidi, 2010; Gasparini, 2007; Mochkofsky, 2003).

Cuando la detención se hizo pública, se inició una campaña internacional reclamando la libertad de Timerman, proviniendo los mayores intentos desde los Estados Unidos e Israel. El funcionario del Ministerio de Relaciones Exteriores de Israel, Yeshaiahu Anug, por ejemplo, promovió la creación del “Comité Internacional pro Timerman” del que participarían diversas celebridades⁵. No obstante, según Joel Barromi (1999), aunque la mayoría de los convocados no se unió al Comité, la publicación de la lista en la prensa alemana y su posterior divulgación entre medios internacionales —incluida la Argentina— brindó el carácter de “verdad incuestionable” a la existencia de dicha organización (Barromi, 1999). Los ecos de estas acciones como las gestiones incitadas por el presidente de los Estados Unidos a favor de la liberación del director de *La Opinión* brindaron una visibilidad y legitimidad global al “caso Timerman”.

Como señala la biografía realizada por Graciela Mochkofsky (2003), la liberación de Timerman fue el resultado de laboriosas gestiones en las que intervinieron organizaciones internacionales judías, con sede en Estados Unidos, y la Embajada de Israel en Argentina. Aunque durante su cautiverio diversas instancias judiciales —desde el Tribunal Militar

4 Como periodista, Jacobo Timerman trabajó en numerosos medios de comunicación en Argentina: *La Razón*, *La Nación*, *Clarín*, *El Mundo* y *Noticias Gráficas*. En 1962 fundó la revista *Primera Plana* y, en 1965, *Confirmado*.

5 Yeshaiahu Anug solicitó al editor alemán Alex Springer que dirigiera este Comité y convocara a reconocidas personalidades como Marc Chagall, Alexander Soljenitzin, Saul Bellow, Salvador Dalí, Milton Friedman, Margaret Thatcher, Franz Josef Straus, Milovan Djilas e Indro Montanelli, entre otros.

hasta la Corte Suprema de Justicia— fallaron a favor de Timerman —es decir, que no podía comprobar los vínculos entre Timerman y las “organizaciones subversivas”—, las presiones del “ala dura” de las Fuerzas Armadas impidieron su liberación durante un largo tiempo. En ese lapso, Timerman pasó primero por el Centro Clandestino de Detención “Puesto Vasco”, luego fue puesto a disposición del Poder Ejecutivo y trasladado al penal de Magdalena, para finalmente cumplir prisión domiciliaria. A la postre, como resultado de las gestiones y de la presión internacional a favor de Timerman, las autoridades determinaron que el periodista debía dejar el país con destino hacia Israel. Para Timerman no se trató únicamente de partir al exilio, en las negociaciones para su liberación se estableció que perdería su ciudadanía argentina al dejar el país y que no podría realizar declaraciones sobre cómo fue el carácter de su detención en Argentina. Aceptadas las condiciones muy a su pesar, el exdirector de *La Opinión* abandonó el país el 25 de septiembre de 1979.

Sin embargo, a poco de arribar a Israel, Jacobo Timerman comenzó a efectuar declaraciones allí, y posteriormente en los Estados Unidos, donde denunciaba el carácter criminal y clandestino que asumía la política represiva de la dictadura militar en Argentina. Tras la publicación de su testimonio, *Prisoner without a name, cell without a number*, en 1981, su figura terminó de consagrarse como “un campeón de los derechos humanos” (Mochkofsky, 2003, p. 434). Su experiencia y posterior narrativa testimonial le valieron la obtención de diversos reconocimientos: el premio “Hubert Humphrey” concedido *in absentia* por la *Anti Defamation League* de la *Bnai Brith* (1979), la Pluma de Oro de la Libertad otorgada por la Federación Internacional de Editores de Diarios (1980) y el Premio María Moors Cabot de la Universidad de Columbia (1981). La ponderación de Timerman como una víctima especial de la dictadura y la eficacia que esta representación tuvo en el marco de las denuncias internacionales dieron crédito a su testimonio que constituyó un modo de concebir el trato dado a los judíos durante los años

de la dictadura. Sin embargo, esta idealización de su figura también fue sometida a diversos cuestionamientos por parte de actores nacionales e internacionales, judíos y no judíos, que advertían que Timerman exageraba el antisemitismo en Argentina (Kahan, 2016).

Editado en castellano en 1982 por El Cid Editor, *Preso sin nombre, celda sin número* se volvió un éxito de ventas, entre el 10 y 12 de noviembre de ese año se largaron dos tiradas de diez mil ejemplares cada una. Aunque centrado en su propia experiencia concentracionaria, el libro recorre también la trayectoria biográfica personal tanto como la de su familia, sus perspectivas sobre el derrotero de la historia política argentina y las denuncias contra el silencio cómplice de la dirigencia de la comunidad judía argentina relativa al antisemitismo imperante durante el régimen dictatorial que había tenido en su caso, el de Timerman, la muestra más cabal. Este testimonio temprano —es decir, consagrado aun cuando la dictadura militar seguía vigente— resultó iluminador en relación a las características de la mecánica criminal del régimen castrense: aparecen allí referencias al método de torturas recibidas por el propio Jacobo Timerman como al de otras personas detenidas, los nombres de algunos de los Centros Clandestinos de Detención —Coti Martínez, Puesto Vasco, entre otros— y los circuitos a través de los cuales se trasladaba a los detenidos, las condiciones inhumanas de los lugares de detención, así como, la participación de civiles —médicos— y religiosos en la represión perpetrada por las Fuerzas Armadas.

Si bien, en el testimonio resultaba central el carácter clandestino y brutal de las violaciones a los derechos humanos perpetradas por la dictadura militar, aquella violencia era comprendida en el marco de algunas especificidades argentinas. En primer término, denunciando el carácter de la violencia política que había capturado el escenario político nacional en el que compartían responsabilidades la izquierda tanto como la derecha y en el que jugaba un rol determinante Juan Domingo Perón (Timerman, 1982). Bajo esa lectura, Timerman justificaba la irrupción militar sucedida el 24

de marzo de 1976 como un modo de poner fin a un ciclo de inestabilidad institucional y violencia política originada en la confrontación entre diversas organizaciones políticas de izquierda y derecha. Según su propio testimonio, el periódico *La Opinión* apoyó el golpe de Estado alentando a los sectores democráticos de las Fuerzas Armadas (Timerman, 1982). Esta sería una aseveración central de su denuncia testimonial en la que serían recurrentes las referencias a los bandos enfrentados —“duros” y “moderados” — que se disputaban el poder y para quienes la detención del propio Timerman sería un aspecto central en esa disputa (Timerman, 1982).

Su testimonio cristalizó un relato singular sobre dictadura en torno a la experiencia judía. El argumento que presentaba en su libro, a través de la narración de lo que había vivido durante su secuestro, enfatizaría el carácter antisemita de la maquinaria de represión dispuesta por el régimen militar argentino: la persecución hostigaba y victimizaba a los judíos —presentado de un modo palmario e incuestionable— del mismo modo que había sucedido durante el Holocausto⁶ (Timerman, 1982). La intención de Timerman al trazar puentes con la barbarie nazi era “la de irradiar sentidos que conmovieran a la opinión pública, nacional e internacional, con el objeto de socavar la imagen del régimen” (Kahan, 2016, p. 328). Si bien, podía reconocer que la dimensión entre

una experiencia histórica y otra eran disímiles, Timerman observaba que nadie hubiera podido advertir en los años treinta en Alemania que lo que se estaba gestando era el exterminio masivo, sistemático y planificado de los judíos europeos (Timerman, 1982). En este sentido, la cuestión de la persecución a los judíos por la dictadura militar, que se materializaría en la conceptualización del “trato especial” del informe *Nunca Más*, resultó un vector político relativamente exitoso para construir sentidos condenatorios de las violaciones a los derechos humanos perpetradas durante los años de la dictadura militar (Kahan, 2010).

En este sentido, a partir de su testimonio Jacobo Timerman construyó una interpretación singular que permitía reconocer y colocar en el mismo horizonte los crímenes de la última dictadura militar argentina con el Holocausto. El periodista no solo fue uno de los intelectuales que más esfuerzos hizo por aceptar dicha comparación sino el que, en aquel momento, alcanzó mayor repercusión. Tanto las prácticas represivas implementadas como el ensañamiento por su condición de judío hasta la denuncia de colaboracionistas que vertió sobre los dirigentes de las instituciones judías, tuvieron acogida entre un amplio conjunto de actores, constituyéndose en un marco de representación que aún tiene su impronta (Klich, 1986; Zohar, 1990; Lotersztain, 2008; Lipis, 2010; Rosemberg, 2010; Dobry, 2013; Goldman y Dobry, 2014). En este sentido, no resulta llamativo que la misma cadena que produjo la serie *Holocaust* en 1978 se sintiera convocada a una nueva producción fílmica en la que hubiera una reminiscencia del Holocausto pero que permitiera abordar una de las dictaduras militares del cono sur.

UNA PELÍCULA FALLIDA

Prisoner without a name, cell without a number fue producida y emitida en los Estados Unidos por la cadena NBC en mayo de 1983. La *National Broadcasting Company* no era ajena a producciones especiales en torno a los derechos humanos o temáticas humanitarias que, como se señaló anteriormente, había impulsado la miniserie *Holocaust* pocos años

6 En un pasaje se podía leer: “El gobierno militar que tomó el poder en Argentina en marzo 1976 llegó con el más completo arsenal de ideología nazi como parte importante de su estructura. No sería posible determinar si lo era la mayoría o la minoría de las Fuerzas Armadas, pero es indudable que quien era nazi, o simplemente antisemita, no tenía ninguna necesidad de ocultar o disimular sus sentimientos, podía actuar como tal. Los servicios secretos podían reprimir a judíos por el hecho de serlo, maltratar a los prisioneros políticos como tales por el hecho de ser judíos; los servicios secretos podían montar procesos, acusaciones en que envolvían a judíos por el simple hecho de serlo; los jefes de la represión podían tener presos judíos por el solo placer de tener presos judíos sin necesidad de formular ninguna acusación válida contra ellos” (Timerman, 1982, p. 69).

antes de esta producción en torno del “caso Timerman”. Tampoco era indiferente a la historia argentina sobre la cual había producido, en 1981, una biografía sobre la vida de Eva Perón que fue dirigida por Marvin J. Chomsky, quien previamente había estado a cargo de la dirección de la miniserie sobre el Holocausto⁷. En este sentido, se puede apreciar que la realización de este tipo de producciones conjugaba el compromiso político de la cadena con el éxito comercial que era propio de las lógicas de la gran industria del espectáculo.

La película centrada en la figura del periodista argentino intentaba montarse en la repercusión editorial y las resonancias políticas que había causado el “caso Timerman” en los Estados Unidos. Al momento de embarcarse en la realización del film Linda Yellen ya era una experimentada productora que había hecho su camino en la televisión como también en la escena del cine independiente estadounidense. Uno de sus éxitos anteriores había sido *Playing for Time* (Daniel Mann, 1980), basada en la autobiografía de una sobreviviente de Auschwitz, Fania Fénelon, que cosechó críticas favorables como también diversos premios. Sensibilizada por el Holocausto y por las resonancias de la publicación del libro de Timerman, Yellen decidió encarar un nuevo proyecto con perspectiva humanitaria.

Con esa idea convocó a Roy Scheider quien previamente había protagonizado algunas películas exitosas como *Contacto en Francia* (*The French Connection*, William Friedkin, 1971), *Tiburón* (*Jaws*, Steven Spielberg, 1975) y *All That Jazz* (Bob Fosse, 1979), entre otras. Con Scheider como protagonista, quien se consideraba un “gran creyente en los derechos del individuo” (Kachmar, 2002, p. 105), Yellen contemplaba la posibilidad de

crear un “héroe clásico americano” con una fuerza silenciosa “al estilo de Gary Cooper” (Kachmar, 2002, p. 105). Si bien, Yellen fue advertida acerca de que Scheider no se parecía a Jacobo Timerman —no solo no se parecían, sino que físicamente eran absolutamente contrarios—, la directora veía en ambos “una fuerza y un machismo” que hacía que estos hombres se asemejaran. Como coprotagonista, en el rol de Risha Mindlin, la esposa de Timerman, fue elegida Liv Ullman⁸, otra actriz reconocida tanto por sus películas con Ingmar Bergman, así como por su activismo por los derechos humanos. En el set, ambos actores lograron congeniar muy pronto (Kachmar, 2002).

Yellen estaría también a cargo del guión junto con Jonathan Platnick y Oliver P. Drexell Jr. Este último sería el seudónimo del reconocido guionista Budd Schulberg —quien había escrito las políticamente comprometidas *Nido de ratas* (*On the Waterfront*, Elia Kazan, 1954) o *Un rostro en la multitud* (*A Face in the Crowd*, Elia Kazan, 1957) — pero que al no quedar satisfecho con algunos “ajustes” que se le hicieron a la película, decidió retirar su nombre y emplear un seudónimo en los créditos. Los ajustes en cuestión fueron hechos por la propia cadena que no había quedado satisfecha con la versión original de la película (O'Connor, 20 de mayo de 1983), la que finalmente fue estrenada y llega hasta nuestros días es aquella cercenada según las decisiones de

7 Como señala Annette Insdorf, la miniserie “aumentó la conciencia tanto de los hechos históricos como de los problemas de cómo dramatizarlos en una película” ya que logró que el Holocausto saliera del ámbito de los estudios académicos para convertirlo en “un fenómeno de máxima audiencia, con los beneficios de la exposición y los inconvenientes de la distorsión” (Insdorf, 2003, p. 4).

8 Resulta sugerente leer los comentarios negativos que escribe Timerman contra Ullman en su libro, parte de esas sensaciones negativas se deben a la novela de su autoría que leyó mientras estaba en cautiverio (Timerman, 1982). Esta referencia contrasta con su opinión en la carta que Jacobo Timerman enviaría al rabino Marshall Meyer, el 12 de noviembre de 1982, donde señala festivamente que la actriz aceptó actuar como alter ego de su esposa, Risha, en el film. (Carta de Jacobo Timerman a Marshal Meyer, 12 de noviembre de 1982, Archico CES-DAIA, Argentina). El compromiso de la actriz con la temática y la lucha de las Madres de Plaza de Mayo se corroboraría unos años después cuando interpretará a una Madre en el film *La amiga* (Jeanine Meerapfel, 1988).

la propia NBC —sobre estas tensiones se hará algunas alusiones más adelante—.

Con un acotado presupuesto y con un rodaje ajustado de mes y medio de duración en la ciudad de Nueva York, la película comenzó a filmarse en enero de 1983. Para el 15 de febrero de ese mismo año, la producción entró a su etapa de montaje. La película contó con el beneplácito de la familia Timerman, Además de las visitas del matrimonio al *plató* en algunas ocasiones (figura 1), en una carta que el periodista dirige a su rabino, Marshal Meyer, el 12 de noviembre de 1982, le comenta que se

encuentra en New York para “aprobar el final del script ‘*The Timerman Story*’” (Timerman, 12 de noviembre de 1982.). Para Jacobo, el hecho de que estuvieran haciendo una película sobre su vida tenía un gran valor: junto al suceso del libro, la película también serviría para lograr su inserción definitiva en la vida política y cultural de los Estados Unidos, mostrándolo como un verdadero paladín, un hombre que a pesar de ser parte del poder también era un incansable luchador por la dignidad humana (Mochkofsky, 2003).

Figura 1. Roy Scheider y Liv Ullman (izquierda) junto al matrimonio Timerman (derecha)



Fuente: Foto de publicidad NBC, reproducida en Kachmar (2002).

El rodaje no pasó desapercibido para la prensa norteamericana. Una cronista del *New York Times* reportaba, en febrero de 1983, cómo se había adecuando la ciudad de Nueva York a Buenos Aires para filmar la historia de Timerman. La crónica también resaltaba la complejidad de hacer una película basada en un libro que prácticamente no tiene narrativa y, mientras señalaba que el proyecto atrajo a dos estrellas de cine que no acostumbraban a trabajar en televisión, hacía notar que “entre los aspectos más inusuales de la producción está el hecho

de que todas sus localizaciones argentinas se están rodando en Nueva York” (Maslin, 2 de febrero de 1983, p. 17). En forma temprana, esa misma nota advertía que el problema de *casting* —es decir, la elección de Scheider como Timerman— podía resultar un inconveniente una vez terminada la película; sin embargo, según declaraciones del propio Scheider sobre esa contrariedad, se debía suponer que lo importante de la película era “el mensaje sobre los derechos humanos”.

En una función privada antes de su primera transmisión, la NBC no se mostró satisfecha con los resultados; en paralelo, la tensión entre Yellen y el guionista Budd Schulberg iba en aumento debido a que mientras la directora quería explotar la química entre los protagonistas a través del romance de los Timerman, el guionista deseaba hacer de la película un documento político. En función de una representación acerca de que el público norteamericano sería ajeno a la historia y antecedentes de la política argentina, se privilegió acentuar el relato a partir de lo vivido por Timerman y, en consecuencia, los diversos cortes y remontajes que sufrió la versión original del film llevaron a que *Prisoner Without a Name, Cell Without a Number* no fuera ni una película romántica ni una política.

A pesar de que la película recibió el *Peabody Award* de 1983 en el rubro *Entertainment*⁹, la misma no alcanzó la magnitud y la repercusión esperada ni tampoco alcanzó a crear al “típico héroe” del cine norteamericano. A pesar de ser su estreno un hecho político, la producción de Yellen cosechó críticas negativas. En mayo de 1983, la reseña de *The Washington Post* afirmaba que el telefilm era “un drama tedioso y deprimente que sólo se salva por la actuación de Roy Scheider en el papel principal” (Mansfield, 21 de mayo de 1983, p. 11). La misma crítica señalaba que uno de sus problemas mayores radicaba en que bajo la pretensión de ser una película importante —“una con un mensaje”— perdía la oportunidad de haber sido “una conmovedora película sobre los derechos humanos” (Mansfield, 21 de mayo de 1983, p. 11).

Otra crítica aparecida en *The New York Times* reconocía a la cadena televisiva por

abordar este proyecto en razón de que el film afrontaba “realidades actuales inquietantes y no es probable que sea apreciado en ciertos círculos políticos nacionales empeñados en cortejar a los argentinos”; no obstante, caracterizaba como “decepcionante” la calidad de la película ya que “carece de detalles esclarecedores y se extiende demasiado en las brutalidades que pueden encontrarse en la mayoría de los regímenes totalitarios” (O’Connor, 20 de mayo de 1983). La misma crítica señalaba que el espectador no siente que la acción suceda en Argentina y que Roy Scheider en nada se parece a Timerman, “un hombre con aspecto de oso y un marcado acento español” (O’Connor, 20 de mayo de 1983). Finalmente, el *Miami Herald* señalaba el carácter predecible del film y, sobre todo, cuestionaba a la “televisión cínica”, advirtiendo que tanto el libro como el propio Timerman merecían algo mejor (Earley, 22 de mayo de 1983).

A pesar de los comentarios negativos que recibió la película, la misma contó con la colaboración del periodista para su realización. En una entrevista a Scheider, y tras ser consultado sobre la reacción de Timerman frente a su actuación, quien fuera el protagonista aseveró que aquel había visto la película varias veces afirmando que la misma era precisa con lo que había vivido: “él cree que, en general, refleja la verdad” (Kachmar, 2002, p. 107).

CREANDO UN HÉROE

Toda adaptación cinematográfica de un acontecimiento histórico debe ser sometida a una serie de operaciones que adecuen su representación a las particularidades del medio audiovisual. En su clásica obra, Robert Rosenstone (1997) propone algunas dimensiones que permiten comprender los matices entre la representación fílmica y la experiencia histórica en sí. De todas ellas, se presentan tres que resultarán centrales para el análisis de *Prisoner Without a Name, Cell Without a Number*. En primer lugar, la propia idea de drama, entendida como la narración clásica que el cine suele emplear para el abordaje de temas sensibles del pasado, pondera algunas cuestiones que permiten generar climas

9 Los Peabody son unos premios anuales internacionales que se entregan a la excelencia de emisiones de radio o televisión en Estados Unidos. Los premios, que se entregan desde 1940, son nombrados de este modo por el empresario y filántropo George Foster Peabody. Para más detalles, véase <https://peabodyawards.com/award-profile/prisoner-without-a-name-cell-without-a-number/?awardsearch=decade%3D1980%26year%255B0%255D%3D1983>

—suspenso, emociones, etc.— que habilitan ciertas licencias en favor de promover un vínculo sentimental con la persona espectadora. En segundo término, la condensación resulta un aspecto central: toda película hace un recorte de los sucesos con el objetivo de crear una obra con una duración acotada. A diferencia, quizás, de una obra escrita que permite profundizar o detenerse en algunos pormenores, la realización de un filme —y, sobre todo, de corte más comercial— tiene como limitante la duración del tiempo. Finalmente, la particularización que permite narrar eventos históricos a partir de los avatares de experiencias individualizadas.

En el caso de la película de Yellen, se puede advertir y problematizar cómo se ponen en juego estas dimensiones. La misma, en tanto adaptación del libro de Jacobo Timerman, permite presentar a la dictadura desde aquella experiencia personal, pero con el objeto de trascender hacia una escala general de lo que aconteció durante aquel régimen. Para ello, y aunque esté basada en hechos reales, moldea personajes a fin de cautivar la atención de la persona espectadora en sintonía con el objetivo del film. En ese caso, por ejemplo, la producción de Yellen tomó al “Timerman real”, devenido personaje central a raíz del impacto que tuvo su denuncia testimonial, para luego construirlo como un “Timerman-héroe” cinematográfico. Este último Timerman transitará en la pantalla un camino de conversión a la heroicidad pasando por diversas etapas; desde la toma de conciencia del carácter criminal del régimen dictatorial, que inicialmente apoyó, hasta una instancia de martirio para, finalmente, alcanzar la redención.

La película comienza con una placa cuya frase es atribuida al propio periodista: “Argentina 1977. Cada día nuestra gente desaparece. Se rumorea que son llevados a cárceles y campos secretos”. Esta será la primera de las dos únicas referencias históricas precisas que se dará a la persona espectadora sin ninguna otra alusión a la historia argentina, al contexto del golpe de Estado u otros acontecimientos políticos y económicos de la década de 1970. En este sentido, pareciera que los realizadores

presuponen un espectador o espectadora que posee un conocimiento previo sobre la historia del país austral, así como también las dimensiones que tiene la figura de Jacobo Timerman en aquellos años.

Entre las primeras escenas se expone una ronda de las Madres en la Plaza de Mayo y a un Timerman que, al cruzar la plaza, es demandado a “hacer algo” en función de ser una figura conocida. Si bien, en esa primera escena él las esquivo, en la siguiente, cuando esté en su oficina, mirará atentamente a las Madres desde la ventana de su despacho y algo en él cambia cuando advierte que alguien es detenido arbitrariamente por estar participando de la manifestación. Esta escena junto con la demanda de una madre —que busca a su hijo Joselito¹⁰— lo moviliza de tal forma que pide a sus colaboradores el armado de un editorial que condene la violencia en las calles. La contracara de ello está en que sus *partenaires* en la escena le recuerdan que él fue uno de los acérrimos defensores del golpe. Sin embargo, ahora sienta otra posición: la violencia debe ser condenada sin importar su origen, ya sea de izquierda o de derecha.

Este apoyo al golpe es mostrado en una recepción en la casa de Timerman, a la cual asiste el presidente de facto, con motivo del cumpleaños del periodista. La escena muestra al editor codeándose con el poder militar; incluso uno de los presentes, el coronel Thomas Rhodes, quien parece tener un vínculo cercano con Timerman, al momento de la llegada de la torta de cumpleaños propone un brindis en honor del director de *La Opinión* afirmando que Timerman es “uno de los mejores hijos de la Argentina”. Durante esta velada, una joven (Lisa) que es la novia de uno de los hijos de Timerman (Daniel) hace una serie de comentarios reivindicando la libertad de expresión y la participación de los jóvenes franceses en política en el marco de una conversación con “Su

10 Si bien, es un detalle menor, el nombre Joselito permite reparar en lo distanciada que estaba la producción de la película con la cotidianeidad argentina ya que ese nombre no remite a una denominación típica argentina sino a una española o mexicana.

Excelencia” el coronel Rossi, el presidente de facto. Esta intervención es desacreditada por el militar quien advierte que los jóvenes franceses son todos comunistas. Esta escena cumplirá un rol fundamental en el desarrollo del film pues muestra el carácter bárbaro y clandestino de la represión: esa misma noche la pareja es abordada por una patota que golpea ferozmente a Daniel y secuestra a Lisa.

La reacción de Timerman ante este episodio jalona un nuevo ascenso en la construcción de su figura como un “héroe”. Será entonces cuando pone a su periódico a disposición para la búsqueda de Lisa y comienza a tener una sospecha acerca del involucramiento de las fuerzas de seguridad en la detención y desaparición de personas. Este paso se completa cuando Jacobo vuelve a cruzarse con la madre de Joselito, quien está participando de otra ronda de Madres de Plaza de Mayo y le señala a Timerman que ella pudo recuperar a su hijo, pero muerto: ella sigue allí para acompañar a las otras Madres que aún no saben cuál es el destino de los suyos. Desde este momento, Timerman redobra las denuncias sobre secuestros y desapariciones que llevaba adelante el régimen dictatorial.

Estas escenas introducen una serie de dimensiones relevantes en torno de la representación de Jacobo Timerman. En primer lugar, porque se proponen poner en evidencia su compromiso personal y el de su periódico en contraste con lo que hacen los otros grandes medios de comunicación: en una escena donde se lo encuentra leyendo un diario junto a Risha, él advierte con humor e indignación que los otros medios solo se “dedican a informar sobre deportes” mientras que *La Opinión* corre el velo de la violencia política en el país¹¹. En segundo lugar, y como consecuencia

de estas intervenciones, una noche el editor recibe la visita del “ciudadano Muñoz, hijo leal de la República”, quien le advierte cesar todas las investigaciones y denuncias sobre las desapariciones. Frente a esta amenaza, Timerman asume una conducta desafiante y dicta una orden a su secretaria —en presencia aún de Muñoz— para que a partir de ese momento el diario comience a publicar los nombres de los desaparecidos en primera plana. “Timerman, acaba de firmar su propia sentencia de muerte”, le advierte Muñoz al retirarse.

Si bien, la presión de Timerman parece tener efecto y Lisa es liberada, el film muestra cómo la peligrosidad aumenta en el entorno del editor. Las siguientes escenas exponen el secuestro y asesinato de Sajón —en alusión al periodista Edgardo Sajón, que había integrado el staff del periódico— y, posteriormente, la captura clandestina de un ficticio director general de *La Opinión*, Gabriel Vega. El siguiente en ser secuestrado es Jacobo Timerman, detenido en su casa ante la presencia familiar, que aparecerá en la escena siguiente en un ambiente que reproduce el clima de un centro clandestino de detención: oscuridad, Timerman semidesnudo con vendas en los ojos y atado a una silla, muchos hombres a su alrededor y una máquina que suministrará electricidad —picana— al cuerpo del detenido durante su interrogatorio. Los motivos de su detención, le explica el antiguo amigo militar quien llevará adelante el interrogatorio, el coronel Rhodes¹², es por “crímenes y traición al Estado”. Para sostener la acusación se le hace escuchar una cinta grabada con la declaración de Vega quien sostiene que Timerman ordenó publicar en *La Opinión* una carta pidiéndole al presidente la libertad de los presos políticos y luego, informalmente, haber confesado que él era un traidor y que buscaba el derrocamiento

11 Resulta sugerente cómo se describe a Timerman en las primeras escenas: como un editor atento a todos los detalles del diario, con un ritmo de trabajo difícil de seguir por su séquito. De este modo, el personaje-héroe queda delineado muy pronto como un hombre comprometido con su trabajo y siendo este su prioridad máxima, incluso más que su familia; posteriormente, su “toma de conciencia” iniciará la transformación del personaje.

12 En la transposición que se ha hecho de la historia, podría entenderse que Rhodes es una reinterpretación del general Ramón Camps, aunque con la salvedad de que este, Camps, nunca fue amigo de Jacobo Timerman en la vida real.

del gobierno por la violencia y el fin del modo de vida occidental y cristiano¹³.

Ya en el centro clandestino de detención se desarrolla el interrogatorio y la tortura. Frente a las acusaciones que le son adjudicadas, Timerman afirma no haber ofrecido nada a los enemigos del Estado y que su único interés, *qua* periodista, es alcanzar la verdad. Durante su cautiverio, el detenido traba un vínculo con un vecino de encierro —a quien solo conoce por su voz y su ojo que se aprecia a través de una cerradura— pero cuyo objeto es mostrar la condición plural de quienes se encuentran en ese estado de detención ilegal. En este momento del film tiene un rol protagónico la esposa de Timerman, Risha, quien es la que desarrollará diversas estrategias para alcanzar, primero, el establecimiento de una condición legal para su marido y, posteriormente, promover una serie de acciones públicas para su liberación. Para ello, acude a seducir al coronel Rossi, intervenir en un desfile de modas para contar lo que sucede con su esposo y, finalmente, hablar en foros internacionales.

Estas intervenciones resultan eficaces en la medida que el film muestra, en primer término, que Jacobo Timerman es transferido a una cárcel legal. En segundo lugar, los efectos que suscita la presión internacional son la que habilitan un escenario de un Tribunal Militar para tratar el caso Timerman. Esta representación de la Corte Militar —con una puesta en escena muy distante a lo que fue el juicio sumario real—, donde se repiten las acusaciones sobre la traición al Estado y la conspiración contra el gobierno, muestran a Timerman en el cenit de su construcción heroica: Jacobo advierte que de todas las preguntas y acusaciones que le formularon ninguna indagó en su condición de periodista: “como judío, sionista o cristiano podría haber ignorado lo que ocurría, pero como periodista no podía y tenía el deber de contarlo”, es la frase con la que cierra la

escena que, en la siguiente, lo muestra festejando en su casa junto a su familia la obtención del estatuto de prisión domiciliaria.

Si bien, este primer momento de celebración se empaña por la intrusión de su casa por parte de policías que controlan y abusan del entorno familiar —que obliga a que los hijos, primero, y Risha, después, abandonen la casa—, Timerman no deja de buscar los modos de desafiar la autoridad militar. Después de que le nieguen cualquier utensilio de escritura y le confisquen la máquina de escribir y los bolígrafos, por ejemplo, Jacobo se corta la mano contra una ventana y utiliza la sangre para llenar una pluma estilográfica vacía que consiguió conservar. Este gesto ahonda en su representación como la de un mártir al que luego de haberle sido sometido el cuerpo durante su cautiverio, es capaz ahora de ofrecerlo voluntaria y conscientemente en sacrificio en favor de escribir y denunciar su sufrimiento.

Finalmente, en una escena confusa que apela al carácter transnacional que adquirirían las denuncias por su detención, el periodista es liberado. Como durante la captura, Timerman es llevado por la fuerza, sin mediar palabra, contra su voluntad, a un destino que el espectador descubre con el protagonista: el Aeropuerto Internacional de Ezeiza. Allí Timerman es notificado de que es expulsado del país y, también, de que se le retirará su nacionalidad argentina. Jacobo y Risha se reencuentran, en la siguiente escena, en los Estados Unidos donde la película termina en la Cámara de Representantes cuando los parlamentarios interrumpen su debate al advertir que Jacobo Timerman estaba en el auditorio. Tras los aplausos unánimes, Jacobo es abordado por periodistas y declara que aún hay muchos hombres y mujeres prisioneros por sus creencias y, en consecuencia, el mundo ya no puede permanecer callado ante esta injusticia.

EL ANTISEMITISMO

El abordaje de la faz antisemita del Proceso resulta sin dudas uno de los puntos más sugerentes de la película, ya que en términos cinematográficos también constituyó un gesto

13 Tras esta escena, donde la gestualidad del alter ego de Timerman advierte una traición, se puede ver al detenido Vega preguntando a sus secuestradores si, cumplido el objetivo de detener a Jacobo Timerman, ya lo pueden liberar y trasladarlo al Aeropuerto Internacional de Ezeiza.

de avanzada. Si bien, el tema había sido uno de los vectores del testimonio escrito por Timerman —como se abordó anteriormente— la película materializó una representación sobre el antisemitismo de las Fuerzas Armadas anterior al informe *Nunca Más* de la CONADEP (2001) donde la cuestión del “trato especial a los judíos” adquirió un carácter de verdad oficial (Kahan, 2010). Así como también precedió a otros títulos en lo que a la representación de los Centros Clandestinos de Detención se refiere, *Prisoner Without a Name, Cell Without a Number* resultó ser una adelantada en llevar a la pantalla la cara antisemita de la dictadura. En sentido, durante casi veinte años este no será un tema abordado por el cine argentino¹⁴ que recién comenzará a problematizarlo, desde comienzos del siglo XXI, sobre todo en el cine documental con títulos como *Asesino* (Nurit Kedar, 2002), *Kadish* (Bernardo Kononovich, 2009) o *Sin punto y aparte* (David Slutzky, 2011)¹⁵.

Sin embargo, ni la denuncia de Jacobo Timerman ni la película de Yellen eran del todo originales en este sentido. Las

acusaciones sobre la persecución a judíos por parte de la dictadura militar tuvo un carácter temprano que fue mojonando la matriz representacional de la dictadura como antisemita: desde 1976 una serie de informes ponen el acento en “trato a los judíos” (Amnesty International en 1976 y Comisión Interamericana de Derechos Humanos en 1979) acompañadas por denuncias e investigaciones realizadas desde el exterior (la Comisión Especial de la Cámara de Representantes de los Estados Unidos en 1976 y el periodista Marek Halter en Francia en 1978) (Kahan, 2010).

No obstante, el film de Yellen realiza un recorte singular en torno a las apreciaciones sobre el antisemitismo en la matriz testimonial de Timerman. Como se advierte en el primer apartado de este trabajo, su libro escrito en 1981 hizo hincapié en esta dimensión, señalando a los sectores “duros” de las Fuerzas Armadas como los promotores de una cruzada antijudía. La película pone el acento en cómo se manifestaron los prejuicios en torno a Timerman durante su cautiverio —tanto en el centro clandestino de detención, como en la cárcel, y en el juicio militar al que es sometido—. Las escenas transcurridas en estas ambientaciones reparan, una y otra vez, en el modo en que su condición judía era motivo de requisitoria.

Durante el primer interrogatorio aparece la pregunta en torno a su identidad: “¿Es usted judío? ¿No niega que es sionista?”. Ante la respuesta de Timerman —“No, no lo niego”— comienzan las torturas y las acusaciones que lo involucran en una conspiración judía para apropiarse de la Patagonia¹⁶. Esta incriminación ahondará en una representación sensible de aquellos años, tras la derrota militar en la guerra de Malvinas (1982), que identificaba a los pobladores del archipiélago con el sionismo —“Nuestras islas Malvinas están ocupadas por sionistas ingleses”— a la vez que recuperaba sentidos estereotipados en torno a la in-

14 Si bien, se puede mencionar a la adaptación de *Los gauchos judíos* (Juan José Jusid, 1975) como una de las primeras películas que trata, entre otros temas, el antisemitismo, lo cierto es que el cine argentino no abordó de manera sistemática esa problemática —y la del nazismo— sino hasta después del retorno de la democracia, con títulos como *Pobre mariposa* (de la Torre, 1986) o *Debajo del mundo* (Beda Docampo Feijóo y Juan Bautista Stagnaro, 1987) —incluso se puede mencionar el documental *Panteón militar* (Wolfgang Landgraeber, 1991) —. Será recién hacia fines de la década de 1990 y a principios del siglo XXI donde tanto los temas judíos como la problemática del antisemitismo tenga una visibilidad mayor y persistente.

15 En ese marco, será interesante observar cómo en muchas de estas producciones se entrecruza la experiencia del Holocausto con la del Proceso de Reorganización Nacional, ya sea trazando comparaciones entre ambos regímenes —*Me queda la palabra* (Bernardo Kononovich, 2004)— o bien, a partir de sobrevivientes del Holocausto devenidas Madres de Plaza de Mayo —*Il rumore della memoria* (Marco Bechis, 2015) o *La memoria y después* (Eduardo Feller, 2018)—.

16 El Plan Andinia fue una elucubración de sectores nacionalistas y católicos argentinos que denunciaban un supuesto plan judío para apropiarse de la Patagonia. Ver Bohoslavsky (2009).

teligencia y el interés económico de los judíos —“Los judíos descubrirán las riquezas escondidas bajo el hielo [de la Antártida]. Los judíos son muy inteligentes”—.¹⁷

Esta representación connotada volverá a esgrimirse —aun cuando el ambiente sea más civilizado que el del centro clandestino de detención— en la escena del Tribunal Militar, donde el vínculo filiatorio entre Jacobo Timerman y su judeidad serán uno de los aspectos interrogados. Sin embargo, esta dimensión ideológica del prejuicio podía convivir en el film con manifestaciones más arcaicas o “populares” de la discriminación como cuando en la cárcel Jacobo recibe por primera vez al rabino —*alter ego* de Marshall Meyer¹⁸—. Frente al aspecto desahuciado del detenido, la autoridad religiosa lo conmina a “no bajar los brazos”, invitándolo a realizar ejercicios abdominales en el suelo que los policías de guardia identificarán como una forma judía de realizar los rezos. Más allá de este pasaje, las dimensiones que alcanzan los cuestionamientos por su condición judía repondrán en la película uno de los aspectos centrales de lo que fue la narrativa testimonial de Timerman: “Me siento como si fuera parte de un nuevo Holocausto”, le dice a Risha tras el clima de tensión que vive durante su prisión domiciliaria.

Sin embargo, el recorte del film de Yellen deja afuera uno de los elementos más significativos de la denuncia de Timerman relativa al antisemitismo en Argentina: la

complicidad de la dirigencia judía argentina con los crímenes de la dictadura militar. Esta dimensión abrirá un frente de conflicto singular en la narrativa testimonial de Jacobo Timerman, quien cuestionaría, sobre todo, a esta dirigencia por su silencio e inacción frente al carácter antisemita del régimen dictatorial¹⁹. Según Timerman, los líderes de las instituciones centrales de la comunidad judía argentina consideraban, en primer lugar, que los casos de antisemitismo eran hechos aislados (Timerman, 1982) y, en segundo término, que la mejor estrategia para denunciarlos no era la confrontación directa con la Junta Militar pues eso podía irritar al gobierno (Timerman, 1982). Este silencio “cómplice” fue considerado por Timerman como la mayor victoria del antisemitismo en el país pues ponía en evidencia que los judíos no sabían qué hacer ni cuál era la fuerza de su enemigo (Timerman, 1982). Frente a ello, la posición de Timerman fue visceral:

Por ello, cuando comprobé que los dirigentes judíos de la Argentina no enfocaban el tema en su verdadera dimensión, y comencé a conocer los detalles de toda la pasividad judía, durante mucho tiempo sentí un gran asombro. (...) Decía que olvidaría a mis torturadores, pero nunca a los dirigentes judíos que aceptaban pacíficamente a los torturadores de judíos (Timerman, 1982, p. 78).

La ausencia de toda referencia a esta dimensión en la película resulta ilustrativa de cómo operan las representaciones y las sensibilidades en contextos específicos. ¿Cuáles serían los márgenes para una denuncia de estas características en una producción cinematográfica para televisión realizada en los Estados

17 Por esos mismos años, durante la guerra de las Islas Malvinas, el editorialista de la Revista *Estudios Árabes*, Saad Chedid (1982), denunciaba que los judíos, a través de la familia Rothschild, era quien estaba tras la usurpación del archipiélago por parte de la Corona Británica.

18 Marshall Meyer fue un rabino de origen estadounidense que se estableció en Argentina a fines de la década de 1950. En 1962, fue uno de los fundadores del Seminario Rabínico Latinoamericano. Durante la última dictadura denunció públicamente las violaciones a los derechos humanos cometidas por el régimen militar. Militante por los derechos humanos, formó parte de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP) siendo el único integrante de origen extranjero.

19 Durante la transición a la democracia esta sería una polémica de vital relevancia para la comunidad judía. A partir de un artículo de Ignacio Klich, publicado en el periódico Nueva Sión, se desatarían una serie de intervenciones sobre la actuación de la dirigencia comunitaria durante los años de la dictadura militar (Klich, 1986; Kahan, 2020).

Unidos de América? Esta dimensión contextual se puede calibrar mejor si se comprende el rol central que la película brinda a las gestiones norteamericanas en defensa de los derechos humanos en Argentina, sucedidas durante la gestión de Jimmy Carter (1977-1981). Por ejemplo, en una escena temprana del film, Jacobo Timerman se reúne con Patricia Derian, enviada especial del gobierno estadounidense, quien lo recibe en la Embajada norteamericana donde le manifiesta la preocupación de la administración Carter por la violación de los derechos humanos en Argentina. Más adelante, cuando el film exhibe la expropiación de *La Opinión* por parte de la Junta Militar, el militar al mando de la operación lee un documento en el que se dan directivas acerca de la nueva orientación del periódico; una de ellas prohíbe la mención en sus páginas de Jimmy Carter entre otras personalidades de diverso rango: Albert Einstein, Jean-Paul Sartre, Jame Fonda, Platón, Mao Tse-Tung y Jacobo Timerman.

Esta trama resulta significativa si se comprende, también, el propio contexto político estadounidense y los cambios suscitados en 1981, tras la asunción de Ronald Reagan luego de la presidencia de Jimmy Carter. Pues mientras este trató de intervenir frente a las violaciones a los derechos humanos que llevaban a cabo las dictaduras del Cono Sur, el sesgo anticomunista del gobierno de Reagan tendió a ver a las dictaduras militares como regímenes autoritarios, pero no totalitarios. El hecho de que hubiera libertad de cultos y que las instituciones judías de Argentina no fueran afectadas por la dictadura militar, sustentó una política benévola del gobierno estadounidense. Fue el propio Timerman el que intervino en este debate norteamericano —criticando la “diplomacia silenciosa” del gobierno de Reagan— y, tanto por el tema como por los actores, guionistas y la propia directora de la película, la cadena NBC pareciera que también se estaba posicionando.

CONCLUSIONES

A partir de lo expuesto, y más allá de las licencias históricas tomadas, la película presenta una serie de problemas relativos a

dos de los recursos narrativos contrapuestos que actúan al mismo tiempo: la hipérbole y la condensación. Por un lado, si bien se mencionó la necesidad de condensar lo que posee toda película histórica, aquí se lleva adelante dicha operación excluyendo la historia argentina, suprimiendo todo marco de referencia para que el espectador comprenda las características y las particularidades de las coordenadas temporales y geográficas donde la acción tiene lugar. La condensación parece así depurar toda referencia histórica. En favor de la trama fílmica hay acción, movimiento, actividad en torno a la violencia, pero no hay escenas que ayuden al espectador a comprender las particularidades de Argentina durante aquel período. Puede resultar ilustrativo, en este sentido cómo es representado el coronel Rhodes: primero oficia de amigo de Timerman para luego ser su torturador: esta dimensión unipersonal del perpetrador oblitera matices que son señalados en la obra testimonial del periodista —quien distingue entre sectores “duros” y “blandos” dentro de las Fuerzas Armadas— y que fueron rasos sobresalientes de la disputa intra-militar durante el período dictatorial (Canelo, 2008).

Por otro lado, con la noción de hipérbole se refiere a la exageración: si bien, la película no llega a poseer las características de un melodrama, toda la acción que sucede en la película tiene como objetivo enfatizar la construcción del “Timerman-héroe”. En esa dirección, algunas escenas, —por ejemplo, donde se celebra el cumpleaños Timerman, el cautiverio, la declaración en el Tribunal Militar o su martirización durante la prisión domiciliaria— alcanzan momentos verdaderamente grotescos. Esa representación de la heroicidad se consagra, a su vez, en la invisibilización de otros agentes que intercedieron fácticamente para su liberación: organizaciones judías internacionales, la Embajada de Israel en Argentina, intelectuales y activistas políticos a escala global (Barromi, 1999). En la película de Yellen, solo los Timerman y el gobierno estadounidense de Jimmy Carter confrontan, gestionan y vencen —en este caso— a la dictadura militar argentina.

Sin embargo, en calidad de documento histórico, *Prisoner Without a Name, Cell Without a Number*, es una manifestación en consonancia con el cambio de narrativa relativa a las alternativas de la acción colectiva que se produce en el transcurso de la década de 1970; esto es, de una sensibilidad que celebra la vía revolucionaria se da paso a una narrativa humanitaria que, como señaló Emilio Crenzel, trastocó “la clave revolucionaria de denuncia de la represión política en la región [que] fue desplazada por una narrativa humanitaria que convocaba, desde un imperativo moral, a la salvaguarda de los derechos de las personas por su mera condición humana” (2019, p. 19). El “mensaje” buscado por Yellen apunta hacia esa narrativa universal en defensa de los derechos humanos que se hace explícito con la declaración final de Timerman: “[H]ay muchos hombres y mujeres prisioneros por sus creencias y el mundo ya no puede permanecer callado ante esta injusticia”.

La película se monta así en el *tropos* del Holocausto que comenzaba a consolidarse como estrategia retórica en los Estados Unidos y de la cual la propia cadena NBC había sido promotora (Huysen, 2001). El caso Timerman le permite, en términos discursivos, emparentar la violencia de la dictadura militar con la del régimen nazi y, para eso, resultaba central la figura consagrada del judío, Jacobo Timerman, cómo víctima y el antisemitismo como política oficial.

Asimismo, el tenor de las críticas permite advertir que la recepción que tuvo la película señaló tempranamente que la misma resultó ser una simplificación del libro testimonial de Timerman. Como afirmó Graciela Mochkofsky, el film terminó siendo una visión estereotipada de América Latina, una “suma de prejuicios sobre la idiosincrasia latinoamericana” (2003, p. 430)²⁰. Esta cuestión

20 Desde una perspectiva “orientalista”, se puede afirmar que para representar a los militares de la dictadura se emplea el tropo comúnmente conocido como “país bananero”; de este modo, los generales son representados como hombres lascivos y excedidos en kilos. Tal es así que “el general Videla aparecía como un señor gordito

se asienta en el poco —o nulo— vínculo de la producción de Yellen con la Argentina —tanto en su dimensión política e histórica como incluso geográfica—, mostrando desde una improbable Plaza de Mayo²¹ hasta unos militares vistiendo constantemente brillantes trajes como si asistieran a eventos relevantes en cada ocasión. En otras palabras, la película quería hablar sobre Argentina sin conocer su historia y esa carencia atentó contra el relato debilitando el carácter de la denuncia política que tenía como objetivo²². En pos de buscar un discurso universal a favor de los derechos humanos, la película perdió de vista las particularidades del contexto político argentino de la segunda mitad del siglo XX.

De esta manera, como se mencionó antes, al estar frente a una película histórica se debe también reparar en una cuestión nodal; esto es, cómo interpreta los acontecimientos

y bastante libidinoso que cuando podía acosaba sexualmente a la pobre Ullman” (Curubeto, 1993, p. 206). Asimismo, esta postura la podemos justificar aún más al escuchar los acentos con los que hablan los protagonistas de la película: un inglés con acento y dicción marcada que lo emparenta al estereotipo utilizado por Hollywood para los centroamericanos —o más precisamente los mexicanos—, ello se aprecia de forma más rudimentaria al escuchar de manera constante el “Señor” o “Señora”: por ejemplo, cuando algún militar se dirige al protagonista lo llama “Señor Timerman”.

21 Como licencia dramática, quizá como una forma de exponer tanto el poder político y simbólico de Timerman como también a la necesidad de que este “abra los ojos” a la realidad, la película ubica la redacción de *La Opinión* frente a la Plaza de Mayo, cuando esta en verdad estaba ubicada a varias cuadras de dicho lugar.

22 Sin dudas, uno de los antecedentes más interesantes como caso contrario resulta ser *Missing* (Costa-Gavras, 1982), sobre el secuestro y desaparición de un ciudadano estadounidense por la última dictadura chilena, que recreó el Chile de Pinochet en México. De hecho, en su crítica a la película de Yellen, el periodista James Wolcott señala que las memorias de Timerman pueden resultar un buen material para una película de Costa-Gavras; sin embargo, en manos de Yellen queda lacerado (Wolcott, 30 de mayo de 1983).

de un pasado que aún le es próximo. En otras palabras, qué está diciendo esta película sobre el régimen dictatorial. En ese sentido, resulta fundamental reparar en su fecha de producción y estreno: 1983. Aunque la dictadura había comenzado su retirada, Argentina estaba todavía bajo la sombra del Proceso. En este sentido, estrenada aún en dictadura, el film es una representación muy temprana sobre esta —sino la primera— cuando todavía no se habían hecho películas extranjeras de no-ficción, testimoniales, sobre la represión perpetrada por la dictadura militar²³. Si bien, recién hacia fines de ese año las películas sobre la dictadura tendrán una producción mayor, será con *La noche de los lápices* (Héctor Olivera, 1986) cuando una obra cinematográfica ubique su narrativa en los centros clandestinos de detención y muestre en forma explícita la tortura. En ese sentido, la película de Yellen se produce cuando todavía la ESMA no se había erigido en símbolo ni había, tampoco, una “tradicción” en la representación de los centros clandestinos²⁴. Quizás allí resida uno de sus méritos: permite reconocer el grado de conocimiento que había

por entonces acerca de la dinámica criminal del régimen dictatorial.

REFERENCIAS

- Barromi, J. (1999). Argentina: veinte años después. Una revisión de las políticas de Israel hacia los judíos argentinos durante la Junta Militar. En J. Bokser Liwerant y A. Gojman de Backal (Eds.), *Encuentro y alteridad. Vida y cultura judía en América Latina* (pp. 673-690). Fondo de Cultura Económica.
- Bohoslavsky, E. (2009). *El complot patagónico. Nación, conspiracionismo y violencia en el sur de Argentina y Chile (siglo XIX y XX)*. Prometeo.
- Borrelli, M. (2001). Una ‘batalla ganada’: Clarín y la compra de Papel Prensa (1976-1978). En J. Saborido y M. Borrelli (Eds.), *Voces y Silencios. La prensa argentina y la dictadura militar (1976-1983)* (pp. 19-53). Eudeba.
- Burke, P. (2005). *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Crítica.
- Canelo, P. (2008). *El proceso en su laberinto. La interna militar de Videla a Bignone*. Prometeo.
- Chedid, S. (1982). Algunas reflexiones. *Estudios Árabes*, 2, 2-3.
- CONADEP (2001). *Nunca Más. Informe de la Comisión sobre la Desaparición de Personas*. EUDEBA.
- Crenzel, E. (2019). Las luchas por la verdad, la justicia y la memoria ante los legados de la violencia política en América Latina. *Cuadernos de Humanidades*, 30, 15-29.
- Curubeto, D. (1993). *Babilonia Gaucha. Hollywood en la Argentina, la Argentina en Hollywood*. Planeta.
- Dobry, H. (2013). *Los judíos y la dictadura*. Vergara.
- Earley, S. (22 de mayo de 1983). Prisoner Is Cynical Television. *Miami Herald*, 7.
- Eijo, D., Giorello, E., Moretti, R., Oroz, A., Vallina, C. y Vega, S. (1973). Informes y testimonios [Documental].
- Gasparini, J. (2007). *David Graiver. El Banquero de los Montoneros*. Norma.
- 23 Hacia la década de 1980 comienzan a hacerse películas críticas sobre la situación política argentina en forma alegórica o simbólica — quizá las más representativas sean *Los miedos* (Doria, 1980) y *Tiempo de revancha* (Aristarain, 1981)— o con tintes de comedia —como *Plata dulce* (Ayala, 1982) —. También, durante los años dictatoriales, se hicieron películas documentales denunciando los crímenes del Proceso —*Las AAA son las tres armas* (Jorge Denti, 1977), *Resistir* (Jorge Cedrón, 1978), *Esta voz entre muchas* (Humberto Ríos, 1979), por mencionar algunas—. Sin embargo, todas ellas realizadas por exiliados de la Argentina.
- 24 De hecho, la adaptación que hace Rodolfo Kuhn en España sobre la obra *El Señor Galíndez* de Eduardo Pavlovsky se estrena en 1984 —se debe recordar, igualmente, que la pieza teatral fue estrenada en 1973—. Asimismo, si bien, la tortura fue denunciada en el film documental-experimental *Informes y testimonios* (Diego Eijo, Eduardo Giorello, Ricardo Moretti, Alfredo O. Oroz, Carlos Vallina y Silvia Vega, 1973), la misma se aboca a la dictadura previa al Proceso; es decir, al periodo de la llamada Revolución Argentina.

- Goldman, D. y Dobry, H. (2014). *Ser judío en los años 70. Siglo XXI*.
- Huysen, A. (2001). *En busca del futuro perdido*. Fondo de Cultura Económica.
- Kachmar, D. C. (2002). *Roy Scheider. A Film Biography*. McFarland & Company.
- Kahan, E. (2011). Discursos y representaciones en conflicto sobre la actuación de la comunidad judía durante la última dictadura militar: análisis de los Informes sobre “los detenidos-desaparecidos de origen judío” (1984-2007). En E. Kahan, L. Schenquer, D. Setton y A. Dujovne (Eds.), *Marginados y consagrados. Nuevos estudios sobre la vida judía en Argentina* (pp. 40-56). Lumiere.
- Kahan, E. (2016). Esto no es un Holocausto. El testimonio de Jacobo Timerman y la represión a los judíos durante la última dictadura militar. En G. Águila, S. Garaño, y P. Sactizza (Eds.), *Represión estatal y violencia paraestatal en la historia reciente argentina: Nuevos abordajes a 40 años del golpe de Estado* (pp. 319-339). Facultad de Humanidades.
- Kahan, E. (2020). Los fantasmas de la dictadura y la agenda de los derechos humanos entre los actores de la comunidad judía argentina durante la recuperación democrática”. *Pasado y Memoria. Revista de Historia Contemporánea*, 20, 171-190.
- Kahan, E. y Schenquer, L. (2016). The Use of the Past During the Last Military Dictatorship and Post-Dictatorship: The Holocaust as a Horizon of Identification, Alienation and Negotiation for the Jewish community. *Temas de Nuestra América*, 60 (32), 131-148.
- Klich, I. (1986). Política comunitaria durante las Juntas Militares argentinas: la DAIA durante el Proceso de Reorganización Nacional. En L. Senkman, (Ed.), *El antisemitismo en la Argentina* (pp. 274-309). Centro Editor de América Latina.
- Kohut, D. R. y Vilella, O. (2010). *Historical Dictionary of the “Dirty Wars”*. Scarecrow Press.
- Insdorf, A. (2003). *Indelible Shadows. Film and the Holocaust*. Cambridge University Press.
- Lipis, G. (2010). *Zikarón-Memoria. Judíos y militares bajo el terror del Plan Cóndor*. Del Nuevo Extremo.
- Lotersztain, G. (2008). *Los judíos bajo el terror*. Ejercitar la Memoria.
- Mansfield, S. (21 de mayo de 1983). NBC’s Torturous ‘Timerman’. *The Washington Post*, 21.
- Maslin, J. (2 de febrero de 1983). New York is Buenos Aires for Film on Timerman. *The New York Times*, 17.
- Mochkofsky, G. (2003). *Timerman. El periodista que quiso ser parte del poder (1923-1999)*. Sudamericana.
- O’Connor, J. (20 de mayo de 1983). Movie Recounts Timerman Ordeal. *The New York Times*, 30.
- Rein, R. y Davivid, E. (2010). El caso Timernan, el establishment y la prensa israelí. *Ciclos en la historia, la economía y la sociedad*, 19 (37-38), 221-248.
- Rosemberg, D. (2010). *Marshall Meyer, el rabino que le vio la cara al diablo*. Capital Intelectual.
- Rosenstone, R. (1997). *El pasado en imágenes*. Ariel.
- Timerman, J. (1982). *Causa Camps. Punto Inicial*. El Cid Editor.
- Timerman, J. (12 de noviembre de 1982). Carta de Jacobo a Marshal Meyer. Archivo CES-DAIA, Argentina.
- White, H. (2010). Historiografía e historiofotía. En H. White, *Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica* (pp. 217-227). Prometeo.
- Wolcott, J. (30 de mayo de 1983). Dead Letter. *New York*, 70-71.
- Zohar, M. (1990). *Manda a mi pueblo al diablo*. Zitrin.

