



Figuras de justicia.

El testimonio en los documentales sobre los juicios por los crímenes de la última dictadura militar argentina

Figures of Justice. The Testimony in the Documentaries about the Trials for the Crimes of the last Argentina's Military Dictatorship

LIOR ZYLBERMAN

CONICET/ C. ESTUDIOS SOBRE GENOCIDIO · liorzilberman@gmail.com

Investigador del CONICET, Investigador del Centro de Estudios sobre Genocidio de la UNTREF y Profesor Titular de Sociología en la carrera de Diseño de Imagen y Sonido en FADU-UBA. Es Doctor en Ciencias Sociales y Licenciado en Sociología (UBA), además de Secretario General de la Asociación Argentina de Estudios sobre Cine y Audiovisual y del Advisory Board de la International Association of Genocide Scholars. Recientemente ha publicado un [artículo](#) en torno a la representación cinematográfica del genocidio ruandés en la Revista Aniki.

RECIBIDO: 4 DE JUNIO DE 2015

ACEPTADO: 15 DE NOVIEMBRE DE 2015

DOI: 10.7203/KAM.6.6320

ISSN: 2340-1869

Resumen: En Argentina, desde el 2006 hasta la fecha, han tenido lugar más de cien juicios por los crímenes cometidos durante la última dictadura militar argentina. El presente trabajo, de carácter exploratorio, tiene como objetivo analizar algunas de las producciones documentales sobre los mencionados juicios. Para llevar adelante nuestra tarea, tomaremos la noción de “figura de justicia” pensada por la criminóloga Nicole Rafter en su estudio sobre el cine de juicios, como también las ideas de Annette Wieviorka en torno a la era del testigo. Con ello, indagaremos el lugar del testigo y del testimonio para pensar qué tipo de narrativa de memoria promueven los documentales.

Palabras Clave: Juicios, Testigo, Cine Documental, Argentina, Dictadura.

Abstract: In Argentina, since 2006 to date, there have been over one hundred trials for the crimes committed during Argentina's last military dictatorship. The present paper aims to analyze, in an exploratory way, some of the documentary productions about these historical trials. To carry out our task, we will take the notion of “figure of justice” thought by the criminologist Nicole Rafter in her study about cinema and crime, as Annette Wieviorka's ideas about the age of the witness. With this, we will investigate the place of the witness and the testimony in order to think what kind of narrative memory these documentaries promotes.

Key Words: Trials, Witness, Documentary Cinema, Argentina, Dictatorship.

I

La relación entre los juicios por los crímenes perpetrados por la última dictadura argentina y los medios de comunicación, en especial los audiovisuales, siempre resultó problemática; desde el Juicio a las Juntas hasta los llevados a cabo desde su reapertura, los mismos se vieron en una tensión constante entre su visibilidad e invisibilidad mediática.

Si bien contó con una amplia difusión en la prensa escrita, en 1985 el Juicio a las Juntas no fue televisado en forma directa sino a través de resúmenes diarios de escasa duración y sin sonido. De este modo, el público tuvo conocimiento de las sesiones por medio de las crónicas y resúmenes periodísticos. Las causas judiciales que se iniciaron posteriormente se vieron truncadas con la sanción en 1986 y 1987 de las leyes de Punto Final y de Obediencia Debida; un nuevo embate vendría con los indultos presidenciales de 1989 y 1990. El constante reclamo de Memoria, Verdad y Justicia por parte de los organismos de derechos humanos y la voluntad política llevaron a que primero, en 2003, fueran anuladas por el Congreso Nacional, y luego, en 2005, la Corte Suprema convalidara y declarara inconstitucionales dichas leyes; ello habilitó la posibilidad de abrir las causas judiciales relegadas en el tiempo.

Estos nuevos juicios, tan históricos como el Juicio a las Juntas, resultan de una importancia trascendental ya que son tribunales nacionales —es decir, ni internacionales ni especiales— los que están llevando adelante el juzgamiento de todos los responsables¹ (y no solo de los máximos líderes). Pese a ello, la repercusión mediática en torno a estos juicios ha sido, sobre todo en la televisión, escasa o casi nula. Son las causas más “polémicas” —el caso del cura Christian Von Wernich o del empresario Carlos Blaquier, por ejemplo— aquellas que incluyeron a “símbolos” de la dictadura —como Jorge Videla o Alfredo Astiz—, o la de Miguel Etchecolatz (por incluir, lamentablemente, en su desarrollo la nueva desaparición de Julio López²). Estas causas son las que han tenido su cuota de pantalla. Con todo, y a pesar de las más de cien sentencias desde 2006, podríamos afirmar que, con excepción de flashes informativos en la TV Pública, estos no han tenido lugar en las pantallas nacionales.

A pesar de ello, el cine ha recogido esa ausencia realizando una serie de películas sobre la temática. Si bien dentro del cine existe una tradición de “cine de juicios”, en Argentina son escasos los títulos que se colocan dentro de este género; así, ha sido el cine documental el que se ha hecho eco de estos, llevando adelante una serie de producciones que registraron algunos de ellos. Dado que una de las

¹ Los juicios en Argentina han sido siempre llevados adelante por tribunales nacionales. Esto marca una gran diferencia con otros casos históricos como Ruanda (donde parte de los crímenes han sido juzgados por el Tribunal Penal Internacional para Ruanda) o Camboya (donde los tribunales que juzgan los crímenes de los Jemeres Rojos son de carácter mixto).

² Jorge Julio López fue secuestrado en 1976 y liberado en 1979. Luego de declarar como testigo en el juicio contra Miguel Etchecolatz fue secuestrado nuevamente en Septiembre de 2006. A día de hoy continúa desaparecido.

funciones del cine de no ficción es registrar y sobre todo revelar sucesos de importancia histórica³, no es casual que esta modalidad haya sido la elegida por los realizadores.

Este trabajo exploratorio, una primera aproximación por nuestra parte, se propone analizar las representaciones de las películas documentales sobre los juicios a los crímenes perpetrados por la última dictadura militar, focalizándose, sobre todo, en los iniciados a partir de 2006. Debemos remarcar que en nuestro análisis no nos proponemos estudiar la instancia del juicio, sus procedimientos o sus calificaciones, sino sus representaciones audiovisuales. Para transitar nuestro camino, primero acudiremos a las ideas volcadas por Annette Wieviorka sobre el testimonio y la era del testigo, no con el propósito de transponer sus categorías al caso argentino sino para observar las particularidades del mismo, ya que algunas de sus ideas nos resultarán nodales para nuestro trabajo. En segunda instancia, a partir de los estudios sobre el crimen y sus representaciones cinematográficas, tomaremos algunas conceptualizaciones de la criminóloga Nicole Rafter para estudiar los documentales aquí presentados.

Las producciones a analizar serán: *Un claro día de justicia* (Ana Cacopardo e Ingrid Jaschek, 2006), *Nosotras que todavía estamos vivas* (Daniele Cini, 2009), *Los días del juicio* (Pablo Romano, 2011), *Proyecciones de la memoria* (Patricio Agusti, Betania Capato y Gonzalo Gatto, 2011), e *Imprescriptible* (Alejandro Entel, 2013).

II

Si bien numerosos trabajos se han detenido a meditar en torno a la figura del testigo y el testimonio (Agamben, 2000; Mèlich, 2001), para nuestra indagación seguiremos a Paul Ricoeur, quien al analizar la semántica del testimonio lo indicó como “la acción de testimoniar” (Ricoeur, 1983: 13). Así, es el testigo quien es el autor de esta acción, quien habiendo visto u oído “hace una relación del acontecimiento”; de este modo, “el testimonio no es la percepción misma, sino la relación, es decir, el relato, la narración del acontecimiento” (1983: 14). Para que esta relación se complete, el testimonio debe ser dual: hay quien testimonia, quien entrega un testimonio, y hay quien escucha y recibe el testimonio.

Dicho esto, el trascendental libro *La era del testigo* de Annette Wieviorka (2006) nos ofrece un sustento teórico para nuestro caso; en dicho trabajo, la autora presenta y analiza el rol del testimonio del sobreviviente en el recuerdo del Holocausto. Allí señala que finalizada la guerra los sobrevivientes del Holocausto no emergieron como un grupo coherente en ninguna sociedad, y si bien se crearon asociaciones de sobrevivientes, las mismas se fundaban en simples lazos sociales o de ayuda mutua. El

³ Sobre las funciones del documental, véase Renov (1993).

cambio se dará a partir del juicio a Adolf Eichmann, llevado a cabo en Israel en 1961: a diferencia del realizado en Núremberg, donde se presentaron 61 testigos para “completar la historia”, en Jerusalén la esencia misma del juicio fueron los testigos y sus testimonios⁴. Por el lugar otorgado al testigo, dicho juicio marca lo que Wieviorka (2006: 57) denominó “el advenimiento del testigo”. Si Núremberg supuso el triunfo del documento escrito por el oral, en 1961 esta relación se invirtió para dar lugar a la “evidencia oral”: el testigo será a partir de ahora la prueba viviente e irrefutable. La historiadora francesa cierra su recorrido con un tercer momento: “la era del testigo”. Esta se inicia hacia fines de la década de 1970 y se acrecentará a partir del “boom de la memoria” (Huysen, 2001) con la proliferación de libros testimoniales, autobiografías y archivos audiovisuales de sobrevivientes del Holocausto, como también de otros genocidios.

Ahora bien, ¿puede ser pensada esta periodización para el caso argentino? ¿La sacralización del sobreviviente/testigo del Holocausto (Wieviorka, 2010) erigida a partir del juicio a Eichmann puede ser concebida para el sobreviviente/testigo de los campos de concentración del Proceso de Reorganización Nacional?

La experiencia del Juicio a las Juntas fue un caso excepcional en la historia mundial (Sikkink, 2013), tal es así que fue denominado “El Núremberg argentino”⁵ –de hecho, ese también fue el título por el que optó el realizador Miguel Rodríguez Arias en el 2004 para su documental sobre el Juicio a las Juntas—. ¿Cómo pensar dicho juicio en los términos de la era del testigo de Wieviorka? A partir del informe de la CONADEP y la posterior edición del *Nunca Más*, podríamos pensar que efectivamente se inició el “advenimiento del testigo”; sin embargo, en el Juicio a las Juntas no solo tuvo espacio el testimonio de los sobrevivientes sino que ellos formaban parte de los numerosos testigos llamados a declarar⁶. Por lo tanto, para pensar las categorías de Wieviorka resulta importante tener en cuenta cómo se conformó dicha figura⁷, ya que como veremos en los documentales la figura del testigo se ha erigido a partir de dos vértices: el familiar –Madres y Abuelas– y el sobreviviente. Así, si para Wieviorka a partir del juicio a Eichmann el advenimiento del testigo da lugar a un cambio estructural, en la Argentina dicho

⁴ 111 testigos subieron al estrado para brindar sus testimonios.

⁵ El propio Carlos Nino, asesor de Raúl Alfonsín, en sus memorias sobre el evento judicial, se refería al Juicio de Núremberg como un faro a seguir en las violaciones a los derechos humanos. Asimismo, es preciso señalar que en 1986 Carlos Alberto Silva, a través de Ediciones Aura, editó en España un libro sobre el juicio con el título de *El Núremberg Argentino*.

⁶ Al pensar sobre los organismos de Derechos Humanos se suele hacer una distinción entre afectados y no afectados (Jelin, 1995). Dentro de los desarrollos judiciales ambos tipos pueden ser testigos; sin embargo, para nuestro desarrollo analítico creemos que es importante distinguir entre sobreviviente y testigo, de modo que todo sobreviviente es testigo-testimoniante en el juicio, pero no todo testigo-testimoniante es sobreviviente.

⁷ Por otro lado, por el lugar del testigo, resulta importante resaltar que el Juicio a las Juntas se encuentra más cercano al Juicio a Eichmann que a los Juicios de Núremberg.

advenimiento no se efectuó del mismo modo: el testigo-sobreviviente del Holocausto comenzó un camino hacia la sacralización mientras que para el caso argentino, desde 1984 en adelante, la figura tanto de la víctima como la del sobreviviente ha sufrido una serie de transformaciones en términos políticos, culturales y sociales que a pesar de su mayor visibilidad en los últimos años se ha relegado hacia los márgenes. En otras palabras, el aura del sobreviviente del Holocausto no puede ser traspuesta con las mismas características para pensar al sobreviviente de los campos procesistas.

Si comparamos la puesta en escena del juicio a Eichmann, veremos que los testimoniantes ocuparon un espacio fundamental. Al declarar, tanto el público asistente como las cámaras de televisión pudieron ver al mismo tiempo el cuerpo del testificante así como su rostro. De este modo, los relatos escuchados no solo poseían una historia y un nombre sino también un rostro. En el Juicio a las Juntas la situación fue diferente; en cuanto a su disposición espacial fue el tribunal quien ocupó un lugar preponderante, más elevado que el resto (Kaufman, 1990). Los testimoniantes, tanto para el público asistente como para las cámaras, se encontraban de espaldas: sus voces no tuvieron rostro. Si en el juicio a Eichmann advino la figura del testigo, en parte se debió a cómo este se (re)presentó en el estrado. En cambio, en el Juicio a las Juntas la semi-anonimidad operó para que dicho emplazamiento no actuara del mismo modo⁸. Con todo, este lugar fundamental para el testigo que se inicia en 1985 muy pronto se detendrá debido a las Leyes de Impunidad; esto no significó, sin embargo, que los testigos permanecieran en silencio. Será recién hacia 1996 que el trayecto adquiera mayor fuerza a partir de instancias provenientes de la cultura, mas no del ámbito judicial⁹; así, dicho movimiento en torno al sobreviviente comenzó a obtener mayor visibilidad con la edición de memorias, como por ejemplo el libro colectivo de Miriam Lewin, Munú Actis, Elisa Tokar, Liliana Gardella y Cristina Aldini titulado *Ese infierno*, los diferentes volúmenes de *La Voluntad* de Martín Caparrós y Eduardo Anguita, como también el documental *Cazadores de Utopías* (David Blaustein, 1996). Todas estas producciones funcionaron como importantes bisagras sobre la temática¹⁰.

Mientras las imágenes del Juicio a las Juntas se difundieron con las características ya mencionadas¹¹, veremos que en los documentales sobre los nuevos juicios una de las decisiones estéticas que priman se concentra en encuadrar los rostros; de este modo, a partir de dicha decisión, el testigo recupera su rostro. Entre el Juicio a las Juntas y el desarrollo de los nuevos juicios tuvieron lugar no solo

⁸ Asimismo es importante destacar que dado que uno de los propósitos del Juicio a las Juntas era demostrar la sistematicidad de la maquinaria genocida, muchos de los testigos que allí declararon no eran sobrevivientes (Oberlin, 2011).

⁹ Debemos hacer mención, sin embargo, a los “Juicios por la Verdad” que tuvieron lugar en La Plata a partir de 1998.

¹⁰ Es importante también remarcar la fecha; estas obras vieron la luz en torno a las conmemoraciones por los 20 años del golpe de Estado.

¹¹ Para un desarrollo mayor sobre el desarrollo audiovisual del Juicio a las Juntas, véase Feld (2002).

las producciones culturales ya mencionadas sino también otras de tipo más institucional¹², que permitieron consumir las características de la era del testigo que Wieviorka pensó. Al aproximarse los treinta años del golpe de Estado, Argentina ya se encontraba inmersa en el “boom de la memoria” y los nuevos juicios se llevarán a cabo en dicho contexto. Esto nos lleva a asegurar que la figura de justicia, expresión que veremos a continuación, se desplazó desde la fiscalía y el tribunal (figura central en el Juicio a las Juntas) hacia el testigo-querellante (nuevos juicios).

III

Para llevar adelante nuestra indagación, consideraremos también preguntarnos si los documentales que vamos a estudiar se ajustan a lo que ha cristalizado en un tipo de género particular: el cine de juicios (*courtroom films*)¹³. Como sugiere la criminóloga Nicole Rafter (2000: 93), este tipo de películas suelen presentar una tensión entre una ley inmutable, natural, por un lado, y la ley hecha por el hombre falible, por el otro; así, las películas sobre juicios suelen incluir una *figura de justicia*, un héroe que intenta llevar la ley hecha por el hombre hacia una ley ideal que alcance lo universal. En esta clase de títulos, la resolución llegaría cuando la ley del hombre llega a ser idéntica a la esencia de la justicia; no es casual –aunque no siempre– que la figura de justicia sea el abogado. En otras ocasiones, y quizá en menor medida, dicha forma se encarna en el mismo juez: un caso paradigmático, acorde con los temas que aquí presentamos, es la del juez Dan Haywood en *Juicio en Nuremberg* (*Judgment at Nuremberg*, Stanley Kramer, 1961). Lo cierto es que gran parte de las películas de juicios comparten un solo tema: la dificultad de lograr justicia, puesto que “la justicia es difícil de alcanzar, exigente, y con frecuencia más ambigua de lo que parece” (Rafter, 2000: 95). Este tema ha sido presentado de diferentes maneras: algunos títulos lo han hecho a través de historias de falsos acusados, otros demostrando la dificultad de identificar al verdadero culpable y otros haciendo hincapié en los fallos estructurales del sistema judicial. Este género, que Hollywood comenzara a producir hacia la década de 1930, posee también subgéneros, como las denominadas “películas de abogados”, que plantean preguntas en torno a la justicia y la responsabilidad pero por fuera de las cortes.

¹² Podemos mencionar dos proyectos enmarcados institucionalmente que se propusieron registrar en forma audiovisual el testimonio de testigos: el Archivo Oral de Memoria Abierta, institución coordinada por varios organismos de derechos humanos, y el proyecto UBACYT S838, dirigido por el Dr. Daniel Feierstein en el marco de la Facultad de Ciencias Sociales (UBA), que tuvo como título *Hacia una reconstrucción de las memorias del genocidio en argentina. Construcción de un archivo de testimonios de los ex-detenidos en campos de concentración durante la última dictadura militar*.

¹³ Si bien este género tiene su asiento en un sistema judicial particular –el estadounidense–, diversas cinematografías mundiales lo emularon para llevarlos a sus propios países.

Las películas de juicios suelen poseer esquemas narrativos más o menos rígidos, permitiendo pocas innovaciones en sus tramas ya que también es el propio sistema judicial el que se encuentra severamente delimitado por procedimientos formales. Por definición, entonces, y dado el limitado papel que le corresponde al juez, la mayoría de las figuras de justicia son abogados, más específicamente abogados defensores o fiscales (Rafter, 2000: 110). Con todo, y por las características propias de este género, se podría decir que poco ha evolucionado, presentando más bien cierta rigidez tanto en su desarrollo narrativo como en su puesta en escena. Sin embargo, no solo el cine de ficción ha prestado atención a los juicios, también lo ha hecho el cine documental. Quizá las imágenes que contaron con una mayor circulación fueron los mencionados juicios de Nüremberg¹⁴ y el proceso contra Eichmann, pero el cine documental también ha tomado otros casos, algunos sin resonancia social o histórica como *The Trials of Darryl Hunt* (Ricki Stern y Anne Sundberg, 2006), sobre un caso de un falso culpable en un caso de violación, mientras que otros se focalizaron en el mediático caso de O. J. Simpson o bien en polémicas figuras del derecho como Jacques Vergès en *Terror's Advocate* (Barbet Schroeder, 2007).

La televisión y el cine argentino trataron a los hombres de ley de manera dispar. Se puede afirmar que en Argentina no hay una fuerte tradición en este género aunque en las últimas décadas alcanzamos a ver algunos títulos, como *Carlos Monzón, el segundo juicio* (Gabriel Arbós, 1996) o *Cenizas del paraíso* (Marcelo Piñeyro, 1997), por citar dos ejemplos de ficción. Quizá la ausencia de este tipo de películas se deba a las características del propio sistema judicial, ya que la historia del derecho procesal penal argentino ha sido fluctuante en cuanto a la instauración del juicio oral y público (Berizonce y Martínez Astorino, 2013). Quizá, esta falta de tradición, puede ser una de las causas por las cuales los juicios por los crímenes de la dictadura hayan alcanzado las pantallas por medio del documental antes que de la ficción.

IV

A partir de la anulación por el Congreso de las leyes de impunidad (ley 25.779 de setiembre de 2003) y la posterior declaración de inconstitucionalidad por parte de la Corte Suprema de los indultos (en junio de 2005), se abrió el camino para la reapertura de las causas judiciales por los crímenes cometidos durante la dictadura, teniendo lugar en el 2006 la primera sentencia¹⁵.

¹⁴ A partir de dicho juicio, el cine se ha ido introduciendo como evidencia llegando a ocupar un lugar preponderante en la presentación de pruebas. Eso lo demuestra su uso en los juicios a Klaus Barbie, Paul Touvier, Maurice Papon, Slobodan Milošević y Kang Kek Iew, entre otros. Al respecto véase Delage (2013).

¹⁵ Para un listado y análisis de las sentencias del período 2006-2013 véase Feierstein (2015).

El marco histórico es diferente al de la década de 1980, tanto desde lo político y lo económico como dentro del propio movimiento de derechos humanos. Si los juicios resultaron una realidad, no solo lo fue debido a una voluntad política sino también como consecuencia de años de lucha contra la impunidad. Entre la clausura de toda posibilidad de justicia hasta la reapertura judicial, numerosos actores emergieron en escena, ya sean organismos no gubernamentales como H.I.J.O.S. o nuevas dependencias gubernamentales como la Comisión Provincial por la Memoria. En síntesis, nuevos organismos de derechos humanos alzaron sus voces para reclamar una consigna para nada desconocida: Verdad y Justicia.

En ese contexto, en septiembre del 2006, tiene lugar la lectura de la sentencia de la causa contra Miguel Etchecolatz, ex Comisario General de la Policía de la Provincia de Buenos Aires. Con el objetivo de documentar todo el histórico proceso judicial, la Comisión Provincial por la Memoria produjo *Un claro día de justicia* (Ana Cacopardo e Ingrid Jaschek, 2006)¹⁶.

El escenario es diferente al juicio que tuvo lugar en 1985: ahora la acción transcurre en los Tribunales de La Plata. El epicentro de la represión es otro y también la puesta en escena es diferente: el tribunal no se encuentra ubicado por sobre la gente sino que está a una altura “normal”, al mismo nivel que el público asistente, la defensa y las querellas. Todos se encuentran próximos y a su vez hay una proximidad entre el testigo y el espectador. Las cámaras, además, registran el juicio de manera diferente dado que ya no vemos nuca parlantes, sino que ahora son rostros: el testigo se encuentra completo, voz y rostro se hallan fusionados (Fig. 1). A partir de esta decisión estética vemos que, a diferencia del Juicio a las Juntas, el tribunal permanece gran parte del metraje fuera de campo.



Fig. 1

¹⁶ El título alude a *Un oscuro día de justicia*, cuento de Rodolfo Walsh.

Un claro día de justicia documenta el juicio a partir de dos instancias: el registro del juicio propiamente dicho y una serie de entrevistas, hechas en el mismo recinto, a protagonistas del mismo. Los entrevistados comentan y reflexionan sobre las características del juicio y su participación en el mismo, pero no se trata solamente de un documental participativo. *Un claro día de justicia* nos presenta otra instancia más: el registro durante las inspecciones judiciales. De este modo, la instancia judicial no se desarrolla exclusivamente en la sala, sino también en el exterior: la cámara registra así el reconocimiento de ex campos de concentración, donde los diferentes testigos, como Nilda Eloy, vuelven y examinan los lugares donde estuvieron cautivos, y la inspección que se realizó en la casa de los Mariani-Teruggi, que hoy funciona como museo, lugar del cual fuera secuestrada la bebé Clara Anahí Mariani¹⁷. De este modo, el documental se desarrolla a partir de un gran montaje paralelo donde se despliegan los recursos mencionados: las declaraciones de los testigos en el juicio (Emilce Moler, Chicha Mariani, Julio López), entrevistas a los protagonistas e inspecciones judiciales. Una de las particularidades que cabe mencionar de este título es que no se incluye material de archivo.

Otra de las figuras entrevistadas es el juez Carlos Rozanski. Su testimonio es empleado especialmente para contrastar los dichos por los defensores del acusado, exponiendo una explicación más académica sobre la causa: lo que allí se juzgó es una parte de un plan sistemático, ya demostrado en el Juicio a las Juntas, del genocidio perpetrado por la dictadura. De este modo, en este documental la figura de justicia adquiere cuerpo tanto en el juez como en los testigos-querellantes; ambas fuerzas parecieran ser las que motorizaron la realización del juicio, las que buscaron y lucharon por justicia.

En las entrevistas se hace referencia y se remarca el hecho de declarar ante la justicia: afirman el carácter reparador de la justicia y la sensación de justicia, algo inexplicable como señala Nilda Eloy. Sin embargo, esa sensación se ha visto opacada con la (nueva) desaparición de Julio López. De este modo, los últimos minutos del documental son dedicados a López y a los actos en reclamo por su aparición. Con ello, el documental afirma su posición en el presente; a pesar de la condena sobre crímenes pasados, la justicia del presente aún está en falta. ¿Cómo continuar, cómo encarar los juicios que vendrán? Venciendo los temores, tal como afirma Eloy; es decir, defendiendo la posibilidad de declarar ante la justicia y de mirar a los asesinos a los ojos.

¹⁷ Clara Anahí es la nieta de María Isabel Chorobik de Mariani, fundadora de Abuelas de Plaza de Mayo. Fue secuestrada, luego de asesinar a su madre y secuestrar a su padre, a los tres meses de edad. A día de hoy se desconoce su paradero e identidad.

V

Nosotras que todavía estamos vivas (Daniele Cini, 2010) se refiere al juicio que se inició a partir de octubre de 2006 en Roma (Italia) a un grupo de marinos responsable de la ESMA. Coproducción italo-argentina, este documental transita ciertos lugares comunes, ya sea el empleo en varias ocasiones de canciones de León Gieco o el recurso de las imágenes de archivo no como elementos de prueba, sino como forma de ilustrar testimonios. Vemos así cómo ciertas imágenes de archivo (Fig.2) son empleadas como símbolo antes que como evidencia, despojando así su indicialidad original para resignificarse en cada nueva producción. Este tipo de imágenes son empleadas para exponer los dichos de las declarantes, ilustrando el testimonio con una pequeña libertad paradójal: si los operativos de detención y secuestro poseían una característica clandestina, ¿cómo es que pudieron llevarse ante las cámaras? Asimismo, el otro recurso elegido para ilustrar las declaraciones, sobre todo en los momentos que se refieren al secuestro, es el de la recreación.

El documental se inicia con un grupo de mujeres que viaja de Buenos Aires a Roma para llegar a la sala de seguridad de la cárcel de Rebibbia, ubicada en la mencionada ciudad italiana, para dar inicio al juicio por la desaparición de algunos ciudadanos italianos durante la dictadura en Argentina¹⁸. Se juzgarán, básicamente, los hechos acontecidos en la ESMA, siendo los acusados Emilio Massera, Eduardo Acosta, Alfredo Astiz, Hector Fevres, Antonio Vanek y Raul Vildoza. Sin embargo, el documental registrará una particularidad: los acusados son juzgados en ausencia.



Figura 2



Figura 3

A primera vista parecería que la representación de este juicio posee ciertas semejanzas con el Juicio a las Juntas, no tanto por su registro visual sino por la propia escenificación de la justicia: los

¹⁸ Sobre dicho juicio véase Maniga (2011).

magistrados, vestidos con togas y pelucas; y el juez, ubicado a mayor altura que el resto y detrás de un púlpito inscripto con la leyenda *La legge e igale per ttuti* (Fig. 3). Aunque podría parecer que la figura de justicia será el juez, el foco de atención estará en las mujeres que vienen a declarar, que vienen, a pesar de la ausencia de los acusados, a pedir justicia. Son estas mujeres las que lucharon para que el juicio se concretara, son las figuras de justicia: Estela de Carlotto, Munú Actis, Sara Solarz de Osatinski, Vera Vigevani de Jarach, entre otras.

El registro del juicio capta a las testimoniadas a través de sus rostros y es la propia composición del cuadro la que nos sugiere la libertad que siente el sobreviviente al testimoniar (Fig. 4): ella se encuentra detrás de las rejas, pero estas se han desenfocado. Ese encuadre visualiza metafóricamente lo expresado en la sala: la liberación de la prisión que pesaba sobre ella. A pesar de este retrato de la libertad, la paradoja que encierra este documental es que el propio juicio se desarrolla dentro de una cárcel: las mujeres se liberan de la prisión para hacer justicia en una cárcel. Al hacer el juicio sin los acusados, se resalta la posibilidad de comprenderlo como una puesta en escena y en esta ocasión queda aún más destacado al no haber público; así, pareciera que el juicio fue efectuado exclusivamente para las cámaras. De hecho, la magnitud de la sala genera cierta distancia: la sala amplia, de colores claros, lejos está de ser cálida, sino todo lo contrario (Fig. 5).



Figura 4



Figura 5

A diferencia del anterior documental, en este no hay inspección ocular. Es por eso que los recursos que emplea oscilan entre el registro del juicio, las imágenes de archivo, las recreaciones y las entrevistas. Estos elementos permiten trazar un recorrido histórico que va desde el golpe hasta la actualidad, pero lo interesante de las entrevistas es que las mujeres no solo meditan sobre el juicio en sí sino también sobre la militancia previa al golpe de Estado; es decir, uno de los temas que emerge en este

documental es la recuperación de la figura del militante y la afinidad política de las víctimas y sobrevivientes. Presentadas todas las mujeres, *Nosotras...* nos irá mostrando los testimonios de cada una de ellas –en torno a su secuestro o desaparición de algún familiar– que se irán interrelacionando. De este modo, además de la experiencia traumática que cada una de ellas posee, sus pérdidas las enlazan entre sí.

Al ir avanzando la narración, esta se irá concentrando e irá haciendo girar los testimonios en torno a la familia Pegoraro, de ascendencia italiana: Juan, de 49 años edad, fue secuestrado junto a su hija Susana, embarazada de cinco meses en el momento de su desaparición; también fue secuestrado Rubén Bauer, el compañero de Susana. Sin perder el hilo del juicio, el documental pasa a exponer el trabajo de las Abuelas: las tareas que emprenden se encuentran íntimamente relacionadas con los sucesos que suceden en la corte debido a que la hija de Susana y Rubén fue apropiada por un marino de la ESMA. La hija ha sido encontrada y, en los días del juicio, se niega tanto a reconocer su origen biológico como a hacerse el análisis de ADN: la recuperación de la nieta número 89, Evelin Bauer Pegoraro (Vázquez en el momento de realizar la película), supone una muestra de los efectos del genocidio y de cómo el crimen se perpetúa en el tiempo¹⁹. Para ofrecer una dirección contraria, el documental también desarrolla el caso de Victoria Donda, quien también nació en la ESMA.

En los tramos finales del documental, las mujeres reflexionan sobre la posibilidad de hacer justicia, llegando la sentencia en marzo de 2007; a pesar de declarar culpables a todos los acusados, las extradiciones nunca se harán. En este caso, no será por injusticia o por decisiones para favorecer la impunidad, sino porque para ese año los juicios ya se habían reiniciado en la Argentina.

A modo de epílogo, el documental nos muestra dos instancias diferentes. Colocando un acento especial en la nueva generación, las últimas secuencias funcionan como contrastes: por un lado, actualiza la situación de Evelin, dado que en febrero de 2008 la justicia argentina allanó su domicilio para obtener muestras de ADN que sirvieron para confirmar que es hija de Susana y Rubén; por otro lado, en diciembre de 2007, Victoria Donda, habiendo sido elegida por voto popular, jura como diputada.

VI

Romperemos la cronología de producción de los documentales para referirnos a otro título que también se vincula a la ESMA: *Imprescriptible*. Estrenado en 2013, esta obra de Alejandro Ester es “una pequeña muestra del juicio que se extendió por casi dos años y que corresponde a la segunda etapa de lo

¹⁹ Al acuñar la noción de genocidio, Raphael Lemkin pensó que una de las aristas se concentraba en la negación e imposición de una nueva identidad a la víctima (Lemkin, 2009: 154). El crimen cometido contra Evelin se perpetúa hasta que no se reponga su identidad.

que se conoce como megacausa ESMA”. Con esta sobreimpresión, los primeros minutos nos advierten de que solo veremos un puñado de los cientos de testigos que declararon en este juicio. A pesar de las proporciones épicas de la investigación judicial, el documental apuntará a ser un retrato despojado.

Imprescriptible es también sobre el presente —por eso sus primeras imágenes las dedica al predio de la ex ESMA—, pero ello posee otra intención: no detenerse exclusivamente en el interior de la sala de justicia. No vamos a ser meros testigos de las audiencias sino que habrá un diálogo entre la sala y el afuera. De este modo, Ester estructura el metraje en diversos bloques, cada uno con un título, con el objetivo de concentrarse en diversos aspectos y matices. Pronto vemos también que el registro de las audiencias posee una marca de “oficialidad”: el *timecode* (Figs. 6 y 7). Eso no solo nos demuestra el amplio espectro temporal que insumió el juicio —en cada testimonio las fechas cambian—, sino que también la colocación de la cámara resulta de una decisión ajena al director, puesto que las mismas fueron dispuestas por el tribunal. De este modo, en las audiencias, la cámara registra de forma “aséptica”, es decir, no se implica de la misma manera como lo hiciera en los títulos anteriores. De hecho, hay registros que se asemejan más al Juicio a las Juntas que a los documentales posteriores²⁰.

El bloque titulado “Memoria” llama la atención y representa una revisión historiográfica relativamente poco transitada respecto a los documentales sobre la última dictadura. Para muchas producciones, la *tragedia* argentina comenzó el 24 marzo de 1976 o durante los últimos meses del gobierno de María Estela Martínez de Perón; para *Imprescriptible*, en cambio, el 16 de junio de 1955 marcó el comienzo de la impunidad, de los crímenes de Estado y del avasallamiento del pueblo. Si los crímenes de 1955 no fueron juzgados —pero tampoco olvidados—, la mega causa ESMA parecería saldar esa deuda histórica.



Figura 6



Figura 7

²⁰ Incluso en ocasiones la cámara pareciera adoptar la posición y encuadre de una cámara de vigilancia. Véase la mencionada Fig. 7.

Una vez comenzado el tercer bloque, “El viaje”, sabemos que la figura de justicia se concentrará en los sobrevivientes, en aquellos que sufrieron de forma directa la experiencia concentracionaria de la ESMA. El que inicia el viaje hacia los tribunales, donde la cámara de Ester no podrá entrar, es Víctor Bastera. Con él, y junto a otros sobrevivientes como Carlos Lordkipanidse, *Imprescriptible* forjará un contrapunto entre las declaraciones de las querellas y las de los acusados: aquí escucharemos, por primera vez en esta serie de documentales, las voces de Alfredo Astiz o Jorge Acosta, quienes antes que ofrecer una versión sobre sus actos, critican y recusan tanto al tribunal como al juicio.

Apoyándose con imágenes de archivo, el documental efectúa su recorrido histórico; sin embargo, el acento sigue estando en el presente. Así, además de caracterizar lo que aconteció en la ESMA, observamos las dos caras de una moneda puesta en circulación a partir del 2004: por un lado, vemos al entonces presidente Néstor Kirchner pidiendo perdón en nombre del Estado por los años de impunidad en el momento de inaugurar el predio como Museo de la Memoria; por otro lado, *Imprescriptible* también nos recuerda la desaparición de Julio López. Por lo tanto, queda remarcada la intensa labor estatal en torno a las reparaciones memoriales, pero también se subrayan las deudas del propio Estado que promovió dichas reparaciones.

Si la fuerza narrativa de este documental se encuentra en su contemporaneidad, no se debe solamente a la posibilidad de ofrecernos las imágenes del juicio sino también al diálogo que teje con el afuera. No se trata de otorgarle la palabra —y campo visual— solo a los sobrevivientes, sino también a las diversas movilizaciones y actos del sector autodenominado “Memoria completa”. El gesto de mostrarnos esas manifestaciones resulta significativo por varias razones. En principio porque la resistencia a llevar adelante los juicios continúa, las voces en su contra, la de aquellos que piensan que se debe bregar “por la paz, el orden y la reconciliación” o por “hacer borrón y cuenta nueva”, siguen levantándose. Ester señala así, de forma muy perspicaz, la fragilidad de los juicios no por lo que sucede en el interior de las audiencias sino en el exterior.

Las últimas secuencias se centran en torno al instante del veredicto. Para los sobrevivientes, ese instante, ese momento crucial, resulta tan importante como la condena misma. En ese instante confluyen los diversos aspectos de la sensación de justicia: declarar ante un tribunal, instancia que los compañeros asesinados no tuvieron, volver a ver a los acusados, enfrentarlos, perderles el miedo y, sobre todo, verlos esposados. Para la lectura de la sentencia, entonces, vemos lo que sucede afuera de los tribunales: diversas agrupaciones políticas y de derechos humanos junto a muchos de los que testimoniaron se han reunido en la puerta. Allí celebran las condenas, pero aún no las consideran una victoria: el trabajo de la justicia, dicen, recién ha comenzado.

VII

Dejamos para este último apartado lo que denominaremos “los documentales de Santa Fe”. Aquí nos referiremos a dos producciones audiovisuales que poseen una gran originalidad respecto a los otros títulos; a pesar de que pertenecen a diferentes realizadores, ambas producciones poseen estilos y búsquedas estéticas similares. Los dos documentales fueron hechos como miniserias para la televisión por parte del propio gobierno de Santa Fe a partir del *Programa de gobierno Señal Santa Fe*, una iniciativa conjunta de la Secretaría de Producciones e Industrias Culturales del Ministerio de Innovación y Cultura y de la Secretaría de Comunicación Social del Ministerio de Gobierno y Reforma del Estado.

La serie realizada por Pablo Romano, *Los días del juicio* (2011), se centra en el primer juicio que tuvo lugar en la provincia de Santa Fe. Allí, entre agosto de 2009 y abril de 2010, se llevó a cabo el proceso en el que fueron juzgados cinco exmiembros del Destacamento de Inteligencia 121 del II Cuerpo del Ejército. Los cuatro capítulos poseen una estructura similar: cada uno de ellos se concentra en algunos de los actores del juicio a partir de entrevistas en profundidad. Con estas entrevistas, el relato plantea una ida y vuelta en el tiempo, remarcando este hecho con una superposición que nos advierte de cuántos días falta para la sentencia o bien de cuántos días pasaron desde su lectura. Si bien la serie completa posee una duración de casi cuatro horas, este recurso, además de generar cierto suspense, nos permite tomar conciencia de la duración que insumió el proceso judicial.

A diferencia de los documentales ya mencionados, *Los días del juicio* no emplea imágenes de archivo. Este recurso —o la ausencia de este— hace resaltar su cualidad de contemporaneidad, de acción en y sobre el presente²¹. Para el registro del juicio se emplean cámaras ubicadas en diferentes posiciones dentro de la sala, de este modo la filmación del juicio logra dar cuenta de todos sus protagonistas: en esta producción no hay nadie que quede fuera de campo.

El empleo de la anacronía no solo permite cubrir diferentes instancias del juicio sino también a actores complementarios, como por ejemplo al periodismo, más exactamente a un grupo de periodistas del periódico *Rosario/12* que se encuentran cubriendo el evento. Con ello, ya desde el primer capítulo queda planteada la relación entre el afuera y el adentro, entre lo que sucede durante el juicio en la sala y en su exterior, y cómo las acciones del exterior repercuten en los allegados que se encuentran en el interior.

Esta relación adentro-afuera permite efectuar un contrapunto, ya que la entrevista complementa a la declaración en el juicio y viceversa; mientras que la primera resulta más informal, la segunda posee los formulismos que el contexto amerita. De este modo, pronto quedará en claro cuáles son las figuras de

²¹ Pronto veremos que en uno de los capítulos se emplea una toma de archivo; ello obedece, más que nada, a una situación particular.

justicia: las querellas. Estas se encuentran conformadas tanto por sobrevivientes y familiares como, por primera vez en estos documentales, dos abogadas. Así, *Los días del juicio* reconfigura y agrega un partícipe más a la figura de justicia²². En el relato de la serie se articulan así los relatos históricos junto a las historias particulares y privadas: los sufrimientos durante la tortura, la espera de más de tres décadas para poder juzgarlos o las pérdidas de seres queridos se acoplan a los relatos macros de las querellas y la fiscalía. Afuera del tribunal, días antes de que se dicte sentencia, la cámara sigue a algunos testigos mientras se preparan para declarar registrando luego el momento en que salen del tribunal tras prestar testimonio. El montaje empleado nos permite vislumbrar los sentimientos y sensaciones del testigo luego de hacer la declaración.

Otro de los casos en los que la cámara se detiene, 304 días antes de la sentencia, es el de Ramón Verón. El relato que nos hace sobre su compañera desaparecida, Hilda Cardozo, resulta muy íntimo y emotivo. En él reflexiona sobre las fotografías que han subsistido, en las cuales ella quedó como una “chica”. Luego, ya con imágenes de Ramón declarando en el juicio, el relato se arma en dos tiempos entre lo que dice ante el tribunal y lo que nos cuenta ante la cámara en la cotidianeidad de su casa. Pero aún hay más: un gesto, que podríamos decir autoral, nos señala hace cuánto Ramón espera por justicia. Apelando a una imagen de archivo, al registro del Juicio a las Juntas en el cual Verón declaró, se nos recuerda dos elementos: primero, que en esa instancia aún faltaban 9049 días para la sentencia; segundo, que mientras Ricardo Gil Lavedra le pregunta si tiene noticias “de la suerte que había corrido Hilda Cardozo” solo podemos observar la nuca de Ramón. En ese sentido, al exponernos los rostros de los testimoniantes, los del público escuchando y de Ramón Verón en este caso, Romano traza una diferencia estética como ética sobre la importancia del rostro en el testimonio (Figs. 8 y 9).



Figura 8



Figura 9

²² En esta serie, los abogados actuarán con una voz más académica, brindando interpretaciones de la historia tanto en las entrevistas como en el juzgado. De este modo, para promover una visión de la justicia como productora de verdad, las abogadas citan otros fallos como también a Michel Foucault con el objetivo de comprender lo acontecido en la Argentina como un genocidio.

El afuera también se manifiesta con las visitas de reconocimiento que efectúan por pedido de la fiscalía a los diversos lugares a los que eran llevados las víctimas. Esta instancia le permite al documental adentrarse en las características que poseía el accionar desaparecedor en Rosario. Junto a los testigos, especialmente junto a uno de los acusados, se pudo reorganizar los diferentes centros que conformaban el circuito represivo que operó en esa ciudad.

En el transcurso del juicio, la cámara se detendrá en numerosas oportunidades en Daniel Amelong, uno de los acusados, quien de forma constante, ya sea a través de gestos o inscripciones en vinchas, manifestará su posición contraria respecto a los juicios. Esos planos no resultan de una acción deslucida por parte de su director sino de una propuesta –y apuesta– concreta. Si los demás documentales aceptan dedicarle metraje a los dichos, a veces incoherentes, de los acusados durante sus declaraciones, *Los días del juicio* va más allá: en uno de los capítulos, uno de sus protagonistas, entrevistado incluso en su hogar, es uno de los acusados. Se trata de Eduardo Costanzo, ex agente civil de inteligencia. Es a través de él, una especie de arrepentido que acepta quebrar el pacto de silencio²³, que se puede cerciorar mucho de lo expresado por los sobrevivientes. Este gesto, esta búsqueda por humanizarlo, resulta destacable ya que lo diferencia notablemente de los demás documentales. Con ello no significa que Romano busque exculparlo, de hecho Costanzo no se arrepiente ni niega las acusaciones que se le efectúan; la intención del director, entonces, radica en mostrarnos, efectivamente, todas las voces implicadas en el juicio.

En el último capítulo la protagonista es Sabrina Gullino, hija de desaparecidos y dada en adopción al nacer. En dicho capítulo escuchamos su historia, la recuperación de su identidad y su testimonio en el juicio. Su perspectiva permite el ingreso de la militancia de las nuevas generaciones, quienes alzan los juicios como un estandarte. Es así que junto a ella seguimos a sus compañeros los días previos a la sentencia, viendo cómo se organizan para recibir la noticia. De este modo, el 15 de abril del 2010 se efectúan los preparativos afuera del tribunal para escuchar el veredicto y las sentencias. Los últimos minutos de la serie se dedican a exhibir cómo son recibidas las condenas por los militantes que se encuentran en las inmediaciones de la casa de justicia.

El otro documental santafesino, *Proyecciones de la memoria*, posee una estructura similar a la producción rosarina. En sus tres capítulos, esta serie nos cuenta sobre el primer juicio llevado a cabo en la ciudad de Santa Fe, teniendo este caso la particularidad de que por primera vez se enjuiciaba a un exjuez de la dictadura: Víctor Brusa. La serie documental de Patricio Agusti, Betania Capato y Gonzalo Gatto presenta un giro estético, cierta novedad en la puesta en escena, que remarca la idea de

²³ Dicha estrategia defensiva también la empleó en el juicio que tuvo lugar en la ciudad de Paraná durante 2011. Allí el acusado aportó información sobre el posible destino de un niño apropiado. Al respecto, véase “El “yo acuso” de Tucu Costanzo”,

contemporaneidad, de actuación en y sobre el tiempo presente a partir de las proyecciones de imágenes audiovisuales de las audiencias del juicio en diversas locaciones. Este uso de proyecciones se emparenta con la obra *The Writing on the Wall* del artista estadounidense Shimon Attie o con el trabajo fotográfico de Lucila Quieto, *Arqueología de la ausencia*, ya que ambos artistas utilizan proyecciones para lograr imágenes que nunca podrán existir en la realidad: sobre las calles de la Berlín actual se proyectan imágenes de judíos exterminados, para el caso de Attie; una chica que posa junto a la foto proyectada de su padre desaparecido logra unir a la hija y al padre en una imagen imposible, para el caso de Quieto. En este documental, el pasado que se proyecta no resulta tan remoto sino que se trata de la propia escena del juicio; de este modo, en dos de las proyecciones más significativas, vemos la vieja oficina del excomisario Mario Facino²⁴, con las imágenes del juicio (Fig. 12), y el pasillo de la cárcel donde actualmente están alojados Héctor Colombini, Juan Calixto Perizzotti, María Eva Aebi, Eduardo Ramos y el propio Bruza, los acusados en este juicio (Fig. 13).

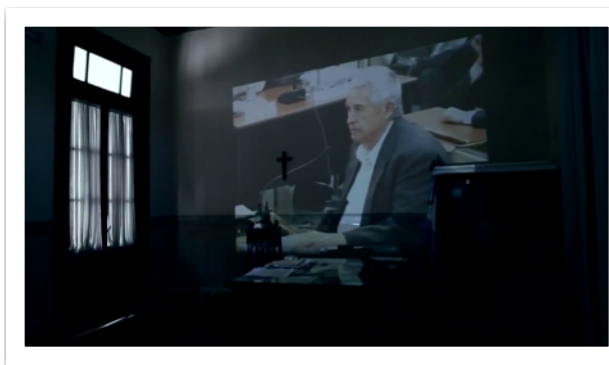


Imagen 12



Imagen 13

Con registros del juicio tomados por las cámaras oficiales (que por sus posiciones en ocasiones también parecen cámaras de seguridad), el documental apela a una serie de recursos —entrevistas, el registro del juicio, las inspecciones judiciales y las manifestaciones en la puerta del tribunal—, que se articulan y combinan a partir de las proyecciones de estos en diversos espacios, logrando alcanzar también así un plano emotivo.

El primer capítulo se centra en las cinco mujeres que se movilizaron y lucharon por la realización del juicio: la figura de justicia cobra vida en los cuerpos de Anátilde Bugna, Patricia Traba, Stella Vallejos, Ana María Cámara y Silvia Abdolatif, un grupo de mujeres que estuvieron detenidas en la Guardia de Infantería Reforzada.

²⁴ Facino, ex Jefe de la comisaría 4ª de la ciudad de Santa Fe, falleció en octubre de 2012.

El accionar pasado del exjuez Víctor Brusa es retomado en el capítulo 2. Allí las mujeres denuncian su labor en los circuitos represivos, sobre todo en la Seccional IV, y es en la figura del exjuez donde se vierte la idea de “patota de saco y corbata”, ya que además de presenciar sesiones de tortura, cuando blanqueaba a algunos detenidos Brusa les creaba causas penales. En este capítulo también escuchamos la voz de los acusados, desplegándose así las diferentes, y divergentes entre sí, visiones sobre su propio accionar: desde la teoría de la guerra sucia hasta la obediencia debida.

El capítulo tercero se hace eco de la manera en que la televisión local cubrió el inicio del juicio, remarcando su carácter histórico no solo por llevar al estrado a un exjuez sino también a una mujer, María Eva Aebi, en este tipo de juicios. De este modo, ese capítulo de la serie se concentra en los recovecos de la justicia y su funcionamiento: los jueces, los abogados de las querellas y las defensas. El presidente del tribunal, el juez Roberto López Arango, al reflexionar sobre su tarea, expresa que en estos juicios debe implementarse una “economía procesal”; es decir, una mayor concentración de juicios para no multiplicar las causas contra los mismos imputados. Señala también que la particularidad de estos juicios se concentra en cómo se ha ido construyendo la prueba: además de documentos y archivos, los testimonios han sido fundamentales. Los otros protagonistas del juicio, como los abogados defensores, son también entrevistados; con sus dichos escuchamos voces que no habían tenido eco en las otras producciones, quedando retratados los diferentes actores que conforman este *drama* judicial.

Llega así el día de la sentencia. La misma es esperada afuera del tribunal, donde vemos al grupo de mujeres que motorizó el juicio junto a organismos de derechos humanos, logrando una meta, un sueño impensado hace un par de años atrás: en Santa Fe la impunidad ha alcanzado su fin. Esa sensación de justicia, difícil de explicar, puede ser comprendida en los dichos de Patricia: a partir de ahora se puede pensar en el futuro.

VIII

A lo largo del presente escrito hemos bosquejado algunas de las características y estilos empleados por el cine documental para presentar algunos de los diversos juicios realizados por los crímenes cometidos por la última dictadura militar. En esa dirección, estos títulos no se ajustan al prototipo del “cine de juicios”; pese a ello, podemos señalar que todas las producciones poseen un denominador común: llevar el espacio cerrado del tribunal, al que solo puede acceder un número limitado de personas, al espacio público. En ese sentido, los documentales sobre los nuevos juicios poseen la particularidad de ser documentos de historia contemporánea y como tales pronto se volverán valiosos archivos para estudiar nuestro pasado. Asimismo, estos documentales nos permitirán, con el tiempo, indagar tanto el

pasado —el período 1976-1983— como también la época simultánea a los juicios; es decir, cómo estos fueron promovidos y recibidos.

Con esto, encontramos dos cuestiones entrelazadas entre sí que, al mismo tiempo, nos permiten instalar a estas producciones audiovisuales en línea con aquellas sobre la dictadura y las memorias de la militancia; en otras palabras, pensar los documentales sobre los juicios antes que como “un cine de juicios”, como nuevas narrativas sobre la militancia.

Desde el Juicio a las Juntas hasta la megacausa ESMA hemos visto cómo la figura de justicia se ha movido desde el fiscal y los jueces —es decir, el Estado— hacia los testimoniantes, más precisamente a los sobrevivientes; de hecho, con excepciones, las figuras de los jueces o fiscales prácticamente no poseen cuota de pantalla. Si bien el testimonio es uno de los aspectos centrales en la conformación de la prueba judicial en un proceso penal —y en este caso en ocasiones la única prueba disponible ante la destrucción u ocultamiento de documentación militar—, en estos documentales los sobrevivientes pasaron de ser un instrumento, un “medio” de prueba, a ser también los propios movilizados de justicia. Tal como lo afirman a lo largo de los documentales, fue la lucha de los organismos de derechos humanos la que logró torcer la impunidad y llegar a la instancia de los juicios. Esta serie de documentales, entonces, nos permite pensar que efectivamente ingresamos en la era del testigo, pero la pregunta que surge es en qué marco, dentro de qué contexto. Según estos documentales, el sobreviviente-testimoniante ha sido sacralizado ante todo por la Justicia y no, necesariamente, en concordancia con lo pensado por Wieviorka, por toda una sociedad.

Si trazamos una breve historia del documental sobre la militancia y la dictadura, sobre el cine político iniciado hacia mediados de la década de 1990 (Aprea, 2008), veremos que muchos de ellos adquirieron una “meditación retrospectiva” (Aguilar, 2007), a veces teñida de melancolía. La nueva generación de cineastas, sobre todo aquellos realizadores hijos de desaparecidos, trajo una renovación temática y estética sobre los sucesos, pero entre ambos no se establecían lazos sino que actuaban como bloques generacionales. De este modo, los documentales sobre los juicios abren una nueva narrativa de la memoria donde se da una confluencia de los diversos actores históricos: Sobrevivientes, Madres, Abuelas e Hijos. Los documentales ya no miran retrospectivamente al pasado sino que se encuentran anclados en el presente, registrando así los resultados de una lucha colectiva que llevó décadas.

Con ello se nos plantea un dilema. En aquellos documentales donde se nos muestra el *afuera*, que complementa a lo que sucede en la sala de justicia, en la espera por la sentencia, ¿qué vemos? ¿a qué colectivo social vemos? En ellos, observamos como receptores de la sentencia, del veredicto, a los protagonistas, a militantes de organismos de derechos humanos y otras agrupaciones políticas. Las preguntas —preguntas claro está que estos documentales no pueden responder pero que resulta válido pensarlas— que nos hacemos son: ¿cómo impactan estos juicios en la sociedad? ¿cuáles son —incluso

cuáles serán— sus efectos en el futuro? ¿cómo representarlos? ¿cómo apropiarse y elaborar colectivamente los juicios y sus consecuencias? La resolución de los documentales concentra el alcance de los juicios dentro del ámbito de la militancia, sin poder resolver la trascendencia de estos para el país como también su importancia a nivel internacional. En otros términos, podríamos decir, a partir de Todorov (2008), que no alcanzan a descifrar la ejemplaridad de los mencionados juicios.

Hemos insistido en el *presentismo* de los documentales —donde prima la necesidad de registrar los juicios—; creemos así que las futuras producciones deberán conducir sus esfuerzos a analizar y examinar sus efectos. Con Ricoeur habíamos mencionado previamente que el testimonio es dual, sin embargo el testigo no se limita a relatar “tal cosa”, sino que también rinde homenaje a algo o a alguien. En ese sentido, los documentales sobre los juicios han intentado llevar el testimonio judicial un paso más allá, para que dicho homenaje trascienda los espacios de la justicia. De este modo, los documentales sobre los “nuevos juicios” devolvieron el rostro a los testigos estableciendo “un vínculo comunicativo singular entre el que relata y el que recibe el testimonio. El rostro y la voz relatora del testigo se han convertido así en la simbiosis semiótica por excelencia” (Baer, 2005: 123)²⁵. Finalmente, estos documentales, realizados bajo la era del testigo, no solo se convierten en medio de transmisión para las nuevas generaciones, sino que han logrado conjugar dos matices del testigo: erigirse como prueba judicial y como figura de justicia.

²⁵ Si insistimos a lo largo del presente escrito en la importancia del rostro en el cine documental se debe a que hicimos propias las reflexiones de Claude Lanzmann. En una entrevista, al ser preguntado el director francés por qué no hizo un libro con los testimonios, el mismo respondió “por los rostros... el rostro es algo totalmente incompatible en cualquier otro contexto” (Frodon, 2010: 91).

Bibliografía citada

- Agamben, Giorgio (2000). *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo*. Valencia: Pre-Textos.
- Aguilar, Gonzalo (2007). “Maravillosa melancolía. Cazadores de utopías: una lectura desde el presente”. Moore, María José y Wolkowicz, Paula (edas.). *Cines al margen*. Buenos Aires: Librería: 17-32.
- Apréa, Gustavo (2008). *Cine y políticas en Argentina. Continuidades y discontinuidades en 25 años de democracia*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional.
- Baer, Alejandro (2005). *El testimonio audiovisual. Imagen y memoria del Holocausto*. Madrid: CIS/ Siglo XXI.
- Berizonce, Roberto Omar y Martínez Astorino, Roberto Daniel (2013). “Los juicios orales en la Argentina”. Ferrer Mac-Gregor, Eduardo y Saíd Ramirez, Alberto (eds.). *Juicios Orales. La reforma judicial en Iberoamérica*. México: Instituto Iberoamericano de Derecho Procesal, UNAM: 39-65.
- Delage, Christian (2013). *Caught on Camera. Film in the Courtroom from the Nuremberg Trials to the Trials of the Khmer Rouge*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Feierstein, Daniel (2015). *Juicios. Sobre la elaboración del genocidio II*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Feld, Claudia (2002). *Del estrado a la pantalla: Las imágenes del juicio a los ex comandantes en Argentina*. Madrid: Siglo XXI.
- Frodon, Jean-Michel (2010). “The Work of the Filmmaker: An Interview with Claude Lanzmann”. Frodon, Jean-Michel (ed.). *Cinema & the Shoah. An Art Confronts the Tragedy of the Twentieth Century*. Albany: State University of New York Press: 85-98
- Huysen, Andreas (2001). *En busca del futuro perdido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Jelin, Elizabeth (1995). “La política de la memoria: el movimiento de derechos humanos y la construcción democrática en la Argentina”. AA.VV. *Juicio, castigos y memorias. Derechos humanos y justicia en la política argentina*. Buenos Aires: Nueva Visión: 101-146.
- Kaufman, Ester (1990). “El ritual jurídico en el juicio a los ex comandantes. La desnaturalización de lo cotidiano. Guber, Rosana (eda.). *El salvaje metropolitano*. Buenos Aires: Legasa: 328-357.
- Lemkin, Raphael (2009). *El dominio del Eje en la Europa ocupada*. Buenos Aires: Prometeo.
- Maniga, Giancarlo (2011). “Los Juicios en Italia”. Andreozzi, Gabriele (ed.). *Juicios por Crímenes de Lesa Humanidad en Argentina*. Buenos Aires: Atuel: 119-133.

- Mèlich, Joan-Carles (2001). *La ausencia del testimonio. Ética y pedagogía en los relatos del Holocausto*. Barcelona: Anthropos.
- Oberlin, Ana (2011). "El proceso de justicia desde la mirada de una abogada representante de víctimas y militante de H.I.J.O.S". Andreozzi, Gabriele (ed.). *Juicios por Crímenes de Lesa Humanidad en Argentina*. Buenos Aires: Atuel: 199-216.
- Rafter, Nicole (2000). *Shots in the Mirror. Crime Films and Society*. New York: Oxford University Press.
- Renov, Michael (1993). "Toward a Poetics of Documentary". Renov, Michael (ed.). *Theorizing Documentary*. New York: Routledge: 12-36.
- Ricoeur, Paul (1983). *Texto, testimonio y narración*. Santiago: Editorial Andrés Bello.
- Sikkink, Kathryn (2013). *La cascada de justicia. Cómo los juicios de lesa humanidad están cambiando el mundo de la política*. Buenos Aires: Gedisa.
- Todorov, Tzvetan (2008). *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Paidós.
- Wieviorka, Annette (2006). *The Era of Witness*. Ithaca: Cornell University Press.
- Wieviorka, Annette (2010). "The Filmed Witness". Frodon, Jean-Michel (ed.). *Cinema & the Shoah. An Art Confronts the Tragedy of the Twentieth Century*. Albany: State University of New York Press: 191-204.