



# El cine sobre el juicio

## Memorias y archivos en disputa

MARIANO VELIZ (IAE-FFYL-UBA/UNA)  
9 DE DICIEMBRE DE 2025

---

Las imágenes del Juicio a las Juntas forman una parte sustancial del archivo audiovisual de la transición democrática. La genealogía de esas imágenes (su gestación, su impacto, su circulación y sus apropiaciones posteriores) es indiscernible de la historia de las batallas políticas por la memoria y de las querellas por los enlaces del pasado con el presente. La propuesta de realizar un registro audiovisual del Juicio surgió de la Cámara Nacional de Apelaciones. Allí se decidió que Argentina Televisora Color (ATC), el canal público de televisión, llevara adelante una grabación integral del juicio y que transmitiera tres minutos diarios en diferido de imágenes sin audio. Solo la lectura de la sentencia se transmitió de manera completa, con imagen y sonido. El material, registrado con dos cámaras en cassettes U-Matic, quedó bajo la custodia de la Cámara Nacional de Apela-

ciones. Después de intensas tratativas orientadas a encontrar un lugar donde alojar de manera segura este material, en abril de 1988 los jueces que conformaron el tribunal depositaron copias de las 174 cintas en VHS en un archivo del Parlamento de Noruega. Memoria Abierta se encargó, en 2011, de realizar copias digitales de las grabaciones originales con el fin de hacerlas disponibles para la consulta pública.<sup>1</sup> En este sentido, la travesía de estas imágenes da cuenta de las tensiones y conflictos de la transición en Argentina, de la fragilidad de la democracia en ese contexto y de las repercusiones del juicio en los años posteriores.

La circulación de las 530 horas de grabación quedó bajo el control de la Cámara Nacional de Apelaciones. Sus integrantes decidieron que solo un porcentaje menor del registro pudiera ser empleado en diferentes emisiones televisivas. En 2004 el productor y realizador Miguel Rodríguez Arias encabezó un proyecto documental que tenía como epicentro este material de archivo. Su título, *El Nuremberg argentino*, explicita el impacto que tuvo la restauración de *Nuremberg: its lesson for today* de Stuart Schulberg llevada a cabo por su hija Sandra. Stuart Schulberg había recibido la encomienda, por parte del gobierno norteamericano, de filmar los Juicios de Nuremberg con el objetivo de realizar un documental oficial. El material, sin embargo, no fue estrenado para evitar conflictos diplomáticos con Alemania en el contexto de la posguerra. Sandra Schulberg recuperó ese film décadas después y fomentó su exhibición. La relevancia de su circulación desde 2003 propició la voluntad de revisar las imágenes y los sonidos del Juicio a las Juntas en la Argentina.<sup>2</sup> El título del documental de Rodríguez Arias también se relaciona con la referencia a los juicios de Núremberg utilizada por los exilados como un recurso comunicativo de traducción de la situación represiva argentina bajo el símbolo más universal

1 El proceso de creación, circulación y digitalización de estas imágenes se despliega con exhaustividad en Memoria Abierta, encargada del resguardo de las copias digitalizadas del juicio. Claudia Feld analiza minuciosamente estas imágenes. Feld, C. (2001). *Del estrado a la pantalla: las imágenes del juicio a los excomandantes en Argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI.

2 Sylvie Lindeperg reconstruye de un modo exhaustivo la relevancia y el funcionamiento de las imágenes durante los juicios de Núremberg. En el despliegue de su análisis, Stuart Schulberg y su hermano Seymour, conocido como “Budd”, ocupan un rol preponderante, dado que fueron los encargados de conseguir las imágenes utilizadas para realizar los cortos documentales que se proyectaron durante el juicio. Lindeperg, S. (2023). *Núremberg, la batalla de las imágenes*. Buenos Aires: Prometeo.

del horror y como apelación doctrinal que permitía tipificar la desaparición forzada de personas como crimen de lesa humanidad.<sup>3</sup>

El estreno del documental de Rodríguez Arias, con el montaje de Alejo Hoiyman, coincide con la transformación radical de las políticas de memoria en la Argentina a partir de la asunción de Néstor Kirchner a la presidencia en 2003. Una de las prioridades de su gestión fue impulsar la anulación de las Leyes de Punto Final y Obediencia debida, sancionadas durante el gobierno de Raúl Alfonsín, y de los Indultos firmados por Carlos Menem. La anulación de esas medidas permitió la apertura de juicios a los diferentes responsables del terrorismo de Estado en la Argentina. El estreno del documental, el 26 de febrero de 2004, anticipa en solo un mes el acto del 24 de marzo de ese año en el que Kirchner le ordena al Jefe del Ejército, Roberto Bendini, retirar los cuadros de Jorge Rafael Videla y Reynaldo Bignone de las galerías del Colegio Militar. En este sentido, el documental de Rodríguez Arias establece un diálogo fluido con su contexto de producción y posiciona al Juicio a las Juntas como un antecedente necesario de esas nuevas políticas de memoria.

La circulación de las imágenes y sonidos que habían sido retaceados durante el Juicio funciona casi veinte años después como un ejercicio de memoria para los adultos y como un discurso informativo para los jóvenes. La relevancia del Juicio es ampliada a través de una serie de entrevistas con seis sobrevivientes, cuatro jueces que integraban el tribunal (León Arslanián, Ricardo Gil Lavedra, Jorge Torlasco y Andrés D'Alesio), el fiscal Julio César Strassera, el activista por los derechos humanos Adolfo Pérez Esquivel, la Presidenta de Abuelas de Plaza de Mayo, Estela de Carlotto, el periodista y escritor Miguel Bonasso y el filósofo Tomás Abraham, aunque el principal impacto del documental reside en la posibilidad de hacer audibles los testimonios que se habían visto sin sonido en la cobertura televisiva.

Las imágenes y los sonidos del juicio colaboran con la instauración de una nueva valoración pública de los testimonios de las víctimas del terrorismo de Estado. Sin embargo, el cine argentino no continúa ese camino y abandona durante años el abordaje de este

3 Jensen, S. (2019). Los exiliados argentinos y los sentidos del Núremberg: de recurso pedagógico a estrategia de persecución penal de los crímenes de la última dictadura militar (1976-1983). *Fólia Histórica del Nordeste*, 34, pp. 129-147.

episodio. Recién en 2022 el Juicio a las Juntas vuelve a ocupar un rol clave con el estreno de *Argentina 1985*. El título de la película resulta elocuente para comprender uno de sus principales intereses: proponer un acercamiento al juicio que sea, al mismo tiempo, un abordaje de los combates del período postdictatorial. Las referencias de su director, Santiago Mitre, a que la película no es sobre la dictadura sino sobre la democracia subraya esta voluntad de cartografiar la complejidad del proceso de la transición. Casi cuarenta años después del Juicio, y ante la escasa circulación del material de archivo, la película decide saldar esa deuda y establecer una revisión atenta de su época.

Sin embargo, *Argentina 1985* se establece en un territorio en el que la confluencia de la recuperación de los testimonios y la apelación al modelo del cine clásico, la reconstrucción histórica y la modulación del cine de género promueven ciertas tensiones que deben ser revisadas. Por un lado, la voluntad de recomponer las conflictividades epocales es inescindible de una pregunta: ¿cómo se representa desde la ficción un pasado que empieza a concebirse como lejano y, para ciertos sectores de la sociedad, desconocido? En el abordaje de esta brecha temporal, es determinante la apelación al material de archivo. La presentación del Ministro del Interior, Antonio Tróccoli, del programa televisivo *Nunca Más*, emitido el 4 de julio de 1984, que dio a conocer la investigación desarrollada por la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP), resulta elocuente. Su defensa de la teoría de los dos demonios, su referencia a la amenaza de la subversión y el terrorismo no solo evidencian las contradicciones del propio gobierno radical, sino la fragilidad de la democracia recién recuperada. En el mismo material de archivo aparecen, subrayando esta dimensión polémica, la voz y la imagen de Estela de Carlotto.<sup>4</sup> Al mismo tiempo, durante el desarrollo de la película y durante los créditos de cierre se incluye una cantidad notable de fotografías de archivo que adquieren una clara función de certificación del rigor histórico de la reconstrucción ficcional que opera la película (se trata de fotografías de Daniel Muzio, Roberto Pera, Dani Yaco, Jorge Sánchez, Rober-

<sup>4</sup> El programa de la CONADEP, con guión de la periodista y miembro de la Comisión Magdalena Ruiz Guiñazú y del dramaturgo Gerardo Taratuto, combinó material de archivo y testimonios de sobrevivientes y familiares de desaparecidos. Claudia Feld propone un muy lúcido análisis de este programa en contraposición con *Documento Final sobre la Guerra contra la Subversión y el Terrorismo*, producido por la dictadura. Feld, C. (2013). La representación televisiva de los desaparecidos: del Documento Final al programa de la CONADEP. En M. Mestman y M. Varela, *Masas, pueblo, multitud en cine y televisión* (pp. 257-276). Buenos Aires: Eudeba.

to Azcárate, Víctor Dimola, Alejandro Cherep, Juan Carlos Piovano, Atilio Medaglia, Eduardo Longoni, julio Menajovsky y Judith König).

Por otro lado, en concordancia con el modelo del cine clásico al que se apega la película, se trata de una historia centrada en un personaje individual: Julio César Strassera, el fiscal a cargo de la acusación.<sup>5</sup> En un giro que acerca la película al *thriller* hitchcockiano, se trata de un personaje que responde a la lógica del sujeto ordinario envuelto en una aventura extraordinaria (“La historia no la hicieron los tipos como yo” le dice a su amigo Carlos Somigliana). Si bien la película no desconoce la relevancia que tuvo el equipo con el que Strassera llevó adelante la acusación, sí centraliza el rol cumplido por el fiscal. En esa valoración del heroísmo individual se desplaza la potencia de otros actores políticos significativos (desde las organizaciones de derechos humanos y los partidos políticos de izquierda hasta el presidente Raúl Alfonsín). En una secuencia clave, el hijo le pregunta al fiscal “¿Vas a meter preso a Videla?” y el fiscal responde: “A todos los responsables”. Así, el avance de la justicia parece depender de la acción individual del protagonista y relegar la dimensión más fuertemente política y plural del juicio como acontecimiento. Se trata así de interpretar la historia como una gesta individual y la memoria como la reconstrucción de la figura heroica.

A su vez, la recurrencia al modelo del cine clásico se complementa con la apelación a una variedad de géneros superpuestos: el *buddy film* (relatos sobre la camaradería masculina centrados en el enfrentamiento entre personalidades discrepantes), el drama legal (la ambientación, la investigación previa, la selección del equipo, la relevancia del alegato final), el *thriller* (las amenazas y las persecuciones, la omnipresencia de agentes de los servicios de inteligencia) y hasta la comedia. La interacción entre el modelo narrativo clásico, el cine de género, el didactismo y el héroe individual logra que la película sea simultáneamente una reconstrucción histórica rigurosa del accionar del fiscal y un relato atractivo que convocó a 1.147.000 espectadores en los cines argentinos y tuvo una circulación de enorme masividad en la plataforma Amazon Prime Video. Esa repercusión propició una serie de debates en los medios de comunicación y recuperó, para la memoria pública, el valor de los testimonios de los sobrevivientes y los familiares de los

5 La importancia del *star system* es ineludible en este caso: la interpretación de Ricardo Darín como el fiscal Strassera asegura una visibilidad notoria de la película no solo en el marco del cine en Argentina, sino en términos globales.

desaparecidos. La preponderancia asignada al testimonio de Adriana Calvo de Laborde resulta aquí central. Si bien la película incluye la representación de otros testimonios, sus palabras son las encargadas de enhebrarlos y cobijarlos. En la película se narra que la madre de Luis Moreno Ocampo, integrante de una familia vinculada con las Fuerzas Armadas, se conmovió al leer en el diario *La Nación* una crónica con el testimonio de Calvo. La lectura de su calvario fue determinante en la modificación de su postura sobre la necesidad del juicio y del castigo a los genocidas responsables de esos actos. La prioridad asignada a su testimonio en *Argentina 1985* puede sugerir que casi cuarenta años después todavía se considera necesario encarnar en la potencia del testimonio de Calvo la posibilidad de conmover a los espectadores, asimilados a quienes deben ser convencidos de la criminalidad de los actos juzgados.

Los registros audiovisuales de las setenta y ocho audiencias del juicio constituyen un material casi inédito para el público argentino. Ante esa invisibilidad, Ulises de la Orden decidió realizar un documental que se organizara enteramente en torno a ese archivo. El proyecto, iniciado en 2016, durante la presidencia de Mauricio Macri, se encontró con una primera dificultad: los dos sitios oficiales en los que estaba el material, Canal 7 y el Archivo General de la Nación, se negaron a cederlo para evitar posibles castigos políticos. Ante ese rechazo, en 2019 de la Orden se contactó con Memoria abierta, la organización a cargo de la preservación de una copia digitalizada. Comenzó allí un exhaustivo trabajo de revisión del archivo que debió complementarse con las copias que habían sido resguardadas en Noruega, y que contaban con algunos segmentos ausentes en las disponibles en Argentina. Después de tres años de montaje, en 2023 pudo estrenarse *El juicio*, su documental de 177 minutos sobre el Juicio a las Juntas.

El trabajo con las 530 horas de grabación suponía decidir cómo promover una legibilidad del archivo. ¿Qué clase de intervención era posible? En esa búsqueda, de la Orden despliega tres estrategias prioritarias. La primera es la composición de una estructura fuertemente argumentativa que toma como base el alegato de la fiscalía. A partir de la necesidad de demostrar que los crímenes de lesa humanidad constituyeron un plan sistemático, Strassera había desglosado su alegato en una serie de temas relevantes. De la Orden recupera, en gran medida, esos ejes en los dieciocho capítulos en los que dividió su documental (la negación del carácter de “guerra” del terrorismo de Estado, la relación

con la religión, el robo y la expropiación de bienes de los desaparecidos y sus familias, la violencia sexual contra las detenidas-desaparecidas mujeres, la violencia ejercida sobre los niños). Esta estructura aborda objetivos argumentativos específicos que permiten demostrar la insistencia sobre determinadas problemáticas durante el juicio como parte de la confirmación del carácter sistemático de las prácticas violatorias de los derechos humanos emprendidas por la dictadura.

En relación con esta intervención sobre los testimonios, la segunda estrategia puesta en juego es la creación de una voz colectiva. De la Orden decide que su documental no adopte la forma de un “catálogo de casos” basados en los testimonios de algunos de los sobrevivientes o familiares, sino que adquiera la forma de un relevé. Cada uno de los testimonios, fragmentados, recortados en segmentos en general muy breves, se encadena con los previos y los posteriores. De esta manera, el recurso clave es el montaje, la combinatoria entre testimonios que se complementan y continúan. Estos no se centran en los casos particulares y los testigos no son presentados con su nombre. A su vez, dado que en el momento de la grabación la cámara se encontraba detrás de los testigos, de estos solo se percibe la espalda y, en ocasiones, solo una porción pequeña de su perfil. De esta manera, la ausencia de rostro y de nombre colabora con la gestación de esa voz colectiva cuya potencia es superior a la sumatoria de las voces individuales. Si bien la fragmentación de los testimonios puede generar una interrupción de su carga emocional, esta estrategia permite la composición de esa voz colectiva que le asigna al documental su potencia argumentativa.

Finalmente, una tercera estrategia implementada en *El juicio* está dada por la organización del archivo a partir de la matriz del cine de ficción y el género de los dramas legales. Esta narrativización del archivo se da a través de la distribución de los “personajes” (a diferencia de lo que ocurre en *Argentina 1985*, aquí los abogados defensores y los acusados disponen de carnadura dramática, así como las Madres y las Abuelas de Plaza de Mayo) y de recursos de la puesta en escena (desde los primeros planos de los acusados, los abogados defensores y los fiscales hasta los planos detalle de objetos utilizados en los testimonios). En esta confluencia de roles dramáticos y mecanismos de puesta en escena se inscribe un conflicto que se construye, en gran medida, a partir de la valoración de los detalles: las expresiones faciales de los acusados, los gestos de agotamiento de los fis-

cales y las reacciones de quienes asisten como público. Ante la imposibilidad de ver los rostros de los testigos, estos pequeños gestos se cargan de sentido y emocionalidad. Si en *Argentina 1985* la apelación al archivo intentaba configurar una veracidad de la ficción, la narrativización de *El juicio* asegura una legibilidad del archivo que lo hace disponible para un público masivo sin perder, en ese proceso, una contundente dimensión histórica atenta a la definición colectiva del juicio como acontecimiento jurídico y político.

Dado que *El juicio* se estrenó el mismo año en el que fue electa la fórmula presidencial Javier Milei-Victoria Villarruel, dedicada a incrementar la circulación de los discursos y las acciones negacionistas, el documental de de la Orden reinscribe este episodio en la memoria pública y le restituye su dimensión de combate político colectivo. En su último capítulo (“Nunca Más”), un resumen del alegato de Strassera funciona como conclusión. Su célebre referencia al *Nunca Más* reafirma la denuncia de la violencia genocida y la importancia de batallar por la asignación de sentido a la historia reciente. De esta manera, en el documental, como en el espacio público, está en juego el modo en el que el presente lee el pasado. En este sentido, las tres películas explicitan el modo en el que en las imágenes y los sonidos se operan disputas en torno al pasado en diálogo directo con sus propios presentes de producción.