

Imágenes de justicia

LIOR ZYLBERMAN

Resumen. Este trabajo se propone analizar las representaciones de las películas documentales sobre los juicios a los crímenes perpetrados por la última dictadura militar argentina, focalizándose, sobre todo, en los iniciados a partir de 2006. En nuestro análisis, no nos proponemos estudiar la instancia del juicio, sus procedimientos o sus calificaciones, sino que tomaremos cuatro producciones sobre los “nuevos” juicios con el objetivo de comparar y señalar continuidades y discontinuidades en sus representaciones audiovisuales. Con ello, no deseamos agotar las discusiones en torno al tema, sino, antes bien, efectuar una primera aproximación a este corpus de películas.

Palabras claves: Juicios - Dictadura - Cine Documental - Testimonio - Memoria

Abstract. This paper analyzes the representations of the documentaries about the trials of the crimes committed by the Argentina’s military dictatorship, focusing especially on the initiates from 2006. In our analysis, we do not intend to study the instance of the trial, procedures or qualifications, but four productions take on the “new” trial order to compare and identify continuities and discontinuities in their representations audiovisuals. This not wish to deplete threads on the issue, but rather, make a first approximation to this corpus of films.

Keywords: Trials - Dictatorship - Documentary Cinema - Testimony - Memory

La relación entre los juicios por los crímenes perpetrados por la última dictadura militar argentina y los medios de comunicación –en especial los audiovisuales– siempre resultó problemática; desde el Juicio a las Juntas hasta los actuales, 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: fue a través de resúmenes diarios de escasa duración y sin sonido. De este modo, el público no pudo ver ni escuchar dicho evento en forma directa sino a través de las crónicas y resúmenes periodísticos.

Las causas judiciales que se iniciaron posteriormente vieron truncada su posibilidad de continuar con la sanción de las leyes de Punto Final y de Obediencia Debida; un nuevo golpe vendría con los indultos presidenciales de 1989 y 1990. El constante reclamo 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 inconstitucional a dichas leyes; asimismo, en 2007, ese mismo tribunal superior anuló los perdones presidenciales. Todo ello habilitó la posibilidad de abrir las causas judiciales relegadas en el tiempo.

Estos nuevos juicios, tan históricos como el primero, 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 responsables (y no sólo de los máximos líderes). Pese a ello, la repercusión mediática en torno a estos juicios ha sido escasa o casi nula, sobre todo en la televisión. Son las causas más “polémicas” (la del cura Christian Von Wernich o la de Carlos Blaquier), aquellas que incluyeron a “símbolos” de la dictadura (como Jorge Videla o Alfredo Astiz), o la de Miguel Etchecolatz (por ser el primero llevado a juicio luego de la derogación de las leyes, y por incluir en su desarrollo la nueva desaparición de Julio López) las que han tenido su cuota de pantalla. Con todo, y a pesar de los cientos de juicios realizados desde 2006, podríamos afirmar que, con excepción de flashes informativos en la TV Pública o de los casos más resonantes, éstos 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 nuestro país son escasos los títulos que se colocan dentro de este género; de este modo, ha sido el cine documental el que se ha hecho eco de los juicios, llevando adelante una serie de producciones. Dado que una de las funciones del cine de no ficción es registrar, y sobre todo revelar sucesos de impor-

tancia histórica¹, no es casual que esta opción haya sido la elegida por los realizadores.

Este trabajo 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. En nuestro análisis, no nos proponemos estudiar la instancia del juicio, sus procedimientos o sus calificaciones, sino que tomaremos cuatro producciones sobre los “nuevos” juicios con el objetivo de comparar y señalar continuidades y discontinuidades en sus representaciones audiovisuales. Con ello, no deseamos agotar las discusiones en torno al tema, sino, antes bien, efectuar una primera aproximación a este corpus de películas.

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

Así, en una primera instancia, nuestro foco de análisis se centrará en las características cinematográficas-audiovisuales en torno a la pregunta sobre cómo se representaron los juicios. Sin embargo, no dejaremos de considerar lo extracinematográfico, es decir, qué implican dichas representaciones y qué sentidos se colocan en juego a partir de las imágenes. Con ello, nos interesa pensar dónde ubicar estas producciones: como un “cine de juicios” o dentro de la ya extensa tradición del cine sobre la dictadura. Asimismo, si se ubican dentro de este último lugar, ¿poseen continuidades con dicha tradición o pueden ser pensadas como nuevas narrativas de la memoria?

El cine de juicios

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

¹ Sobre las funciones del documental, véase Renov (1993).

incluir una *figura de justicia*, un héroe que intenta llevar a la ley hecha por el hombre hacia una ideal que alcance la 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; en esos casos, el juez, como una figura paternal, es aquel capaz de restaurar el orden.

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 el que se encuentra severamente delimitado por procedimientos formales. En ese sentido, el cine de juicios conlleva una paradoja: desea dar una imagen de la justicia cuando la justicia en sí misma no puede ser vista (Slide, 2002: 3). 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.

Como sostienen muchos autores, el cine y la justicia, sobre todo la instancia de juicio oral, comparten un léxico en común, un léxico que posee su raíz en el teatro (Camps y Pazos, 1999: 19). Así, en ambas instancias se habla de *actores*, de la parte *actuante*, de *actuar* de oficio, de las *actuaciones*, de *interpretar* una ley, se hace mención al *escenario* de los hechos, se hace una *presentación* ante la justicia y una *reconstrucción* de los hechos, existe un *representante* legal, hay también un *público*, existen los *autos* –es decir, los *actos*– de procesamiento, el *veredicto* no es otra cosa que la verdad *dicha*, los abogados *preparan* a los testigos –los hacen *ensayar*–; finalmente, el juicio también es una *performance* y un acto *performativo*. Tal es así que en un juicio nos encontramos ante un *drama*; un juicio existe porque ocurrió un drama, una tragedia: el delito tuvo lugar porque las pasiones humanas fueron llevadas a un punto límite. Así, ante el juez se *representa* lo que sucedió, y éste premiará al inocente y castigará al culpable: en el transcurso, las partes irán desarrollando la trama. Finalmente, en la sentencia, se escribirá la última versión del drama.

La televisión y el cine nacional trataron a los *hombres de ley* de manera dispar. 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 sea 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 la ficción.

Una nueva era

Con la anulación de las leyes de impunidad, hacia el 2006, es decir, luego de 20 años de la sanción de la Ley de Punto final, el camino hacia la reapertura de las causas judiciales por los crímenes se encuentra abierto; la aplicación de justicia para los responsables vuelve a ser una posibilidad. El marco histórico es diferente al de la década de 1980, desde lo político y lo económico como también dentro del propio campo de los derechos humanos. Si los juicios resultaron una realidad, no se debió únicamente a consecuencias de años de lucha contra la impunidad sino también a una voluntad política. 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 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, siendo el primero en ir al banquillo de los acusados tras la anulación de las mencionadas leyes. Con el objetivo de documentar todo el proceso judicial, tan histórico como el Juicio a las Juntas, la Comisión Provincial por la Memoria produjo *Un claro día de justicia* (Ana Cacopardo e Ingrid Jaschek, 2006)².

A diferencia del Juicio a las Juntas³, el escenario es diferente, la acción transcurre en los Tribunales de La Plata. 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 en-

² El título alude a *Un oscuro día de justicia*, cuento de Rodolfo Walsh.

³ Para una historia de las imágenes del Juicio a las Juntas, véase Feld (2002).

cuentran próximos, y también hay una proximidad entre el testigo y el espectador: las cámaras también registran el juicio de otro modo; ya no vemos, como en el Juicio a las Juntas, nucas parlantes. Ahora son rostros, el testigo se encuentra completo, voz y rostro se hallan fusionados (Imagen 1). De hecho, a diferencia de los registros sobre el Juicio a las Juntas, donde el Tribunal y la Fiscalía encarnaban la figura de justicia, aquí el tribunal permanece la mayor parte del tiempo fuera de campo.



Imagen 1

Este documental cubre el juicio en dos tiempos: el registro del juicio propiamente dicho y entrevistas, hechas en el mismo tribunal, a protagonistas del mismo. Este último recurso se verá en todas las producciones que analizaremos: una oscilación entre el testimonio judicial, es decir, el *testimonio como prueba*, y el “íntimo-personal”, a través del cual los entrevistados comentan y reflexionan sobre las características del juicio y su participación en el mismo. Es importante señalar que éstas prácticamente no se concentran en el pasado, en la historia de los testimoniados; sin embargo, en ocasiones la entrevista íntima-personal posee características de testimonio-prueba.

Un claro día de justicia no es solamente un documental participativo, nos presenta otra instancia más: el registro durante las inspecciones judiciales. De este modo, la instancia judicial no se desarrolla exclusivamente en el recinto, sino también afuera. Así, los diferentes testigos, como Nilda Eloy, vuelven y reconocen los lugares donde estuvieron cautivos, también acompañamos la inspección que se realizó en la casa de los Mariani-Teruggi, casa donde fue secuestrada la bebé Clara Anahí Mariani, que hoy funciona como museo. El relato del documental se desarrolla en forma paralela a partir de estos elementos: las declaraciones de los testigos en el juicio (Emilce Moler, Chicha Mariani, Julio López), entrevistas complementarias a los protagonistas, e inspecciones judiciales. Este título –y todas las que conforman este corpus– tendrá una marca distintiva: la escasa o casi nula apelación a material de archivo. Con ello, podríamos afirmar que este documental, como los que vendrán, no es sobre el pasado sino sobre el presente.

Otra de las figuras entrevistadas es el juez Carlos Rozanski. Éste intenta contrastar los dichos de los defensores del acusado pero también desarrolla una explicación más académica sobre la causa afirmando que lo que se juzga no es una sumatoria de delitos sino que es parte de “algo más grande”; en síntesis, 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 aparece encarnada tanto en el juez como en los querellantes. Ambas fuerzas parecieran ser las que motorizaron la realización del juicio, las que buscaron y lucharon por justicia.

En las entrevistas complementarias, los entrevistados hacen referencia al hecho de declarar ante la justicia, afirman que declarar ante un tribunal, asumirse como sobrevivientes es algo que les modificó la vida. La sensación de justicia, para Nilda Eloy, es algo inexplicable; sin embargo, esa sensación se ha visto opacada con la (nueva) desaparición de Julio López. De este modo, los últimos minutos del documental se dedican a su figura, a los actos en reclamo por su aparición. Con ello, el documental vuelve a afirmar su posición en el presente, a pesar de la condena, la justicia aún está en falta. ¿Cómo seguir pese a ello? “Veniendo los temores”, afirma Eloy.

Imprescriptible

Saltaremos el orden cronológico de los documentales para referirnos a *Imprescriptible*. Estrenado en 2013, esta obra de Alejandro Ester, según afirma al comenzar, es “una pequeña muestra del juicio que se extendió por casi dos años y que corresponde a la segunda etapa de lo que se conoce como megacausa ESMA”; con esta sobreimpresión, los primeros minutos nos advierten que sólo 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; en consecuencia, sus primeras imágenes las dedica al predio de la ex ESMA en la actualidad. Pero, ello también posee otra intención: abrirnos al afuera. No vamos a ser meros testigos de las audiencias sino que habrá un diálogo entre la sala de audiencias y el exterior. De este modo, Ester estructura el metraje en diversos bloques, cada uno con un título, con el objetivo de concentrarse en diversos aspectos. El primero, titulado “Pájaros”, por ejemplo, relaciona ese exterior que recién visualizamos con una carta que una testigo lee, una carta en la que dicha mujer le escribía a su pequeño hijo acerca de un pajarito, amigo en común de la madre y el hijo. Pronto vemos también que el registro de las audiencias posee una marca de “oficialidad”: el *timecode* (*Imágenes 2 y 3*). Eso no sólo 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 una decisión ajena al director. De este modo, en las audiencias, la cámara registra en forma “aséptica”, no se implica como lo hiciera el título anterior; de hecho, hay registros que se asemejan más al Juicio a las Juntas que a los documentales posteriores⁴.

El bloque titulado “Memoria” llama la atención y representa una revisión historiográfica novedosa respecto a muchos documentales sobre la dictadura. Para gran parte de ellos, 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 impu-

⁴ Incluso, en ocasiones la cámara pareciera adoptar la posición y encuadre de una cámara de vigilancia. Véase la mencionada *Imagen 3*.

nidad, 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.



Imagen 2



Imagen 3

Una vez comenzado el tercer bloque, “El viaje”, sabemos que la figura de justicia estará, particularmente, en los sobrevivientes, en aquellos que sufrieron en forma directa la experiencia concentracionaria de la ESMA. El que inicia el viaje hacia los tribunales, donde la cámara de Ester es obligada a quedarse afue-

ra, es Víctor Basterra. Con él, y junto a otros sobrevivientes como Carlos Lordkipanidse, *Imprescriptible* presentará un contrapunto entre los dichos en las audiencias, tanto por querellantes como por acusados: aquí escucharemos, por primera vez en esta serie de documentales, las declaraciones de Alfredo Astiz o Jorge Acosta criticando y recusando tanto al tribunal como al juicio.

Apoyándose con imágenes de archivo, el documental efectúa un breve recorrido histórico; sin embargo, el acento sigue estando en el presente. Esto queda subrayado al enseñarnos las dos caras de una moneda acuñada a partir del 2004: por un lado vemos al entonces presidente Néstor Kirchner pidiendo perdón en nombre del Estado por los años de impunidad al momento de inaugurar el predio como Museo de la Memoria; por el otro, *Imprescriptible* también nos recuerda la desaparición de Julio López. Así, 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 al diálogo que teje con el afuera. No se trata solamente de otorgarle la palabra –y campo visual– a los sobrevivientes sino también a las diversas movilizaciones y actos del sector autodenominado “Memoria completa”. El gesto de mostrarnos esas manifestaciones nos resulta significativo, sobre todo 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. De este modo, queda señalado en forma muy perspicaz la fragilidad de los juicios, no por lo que sucede al interior de las audiencias sino en el exterior.

Finalmente, llega el veredicto. Para muchos, tan importante como la condena, la sensación de justicia se encuentra encarnada en varios aspectos: 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, vemos lo que sucede en las inmediaciones de los tribunales: la militancia, 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 recién ha comenzado.

Los documentales de Santa Fe

Dejamos para este último apartado lo que denominaremos “los documentales de Santa Fe”. Aquí nos referiremos a dos producciones audiovisuales que alcanzan una gran originalidad respecto a los otros títulos; si bien provienen de diferentes autores ambos títulos poseen estilos, búsquedas estéticas, similares. Ante todo no sólo desean *registrar* el juicio sino también *analizar* las implicancias del mismo. Por otro lado, si bien ambos títulos se refieren a causas juzgadas en dos grandes ciudades, logran escapar a la iconografía de la ESMA y de la ciudad –o provincia– de Buenos Aires. Finalmente, ambos títulos fueron hechos como miniserias para la televisión por parte del propio gobierno de Santa Fe.

La serie realizada por Pablo Romano, *Los días del juicio* (2011), se centra en el primero que tuvo lugar en la provincia de Santa Fe. Durante agosto de 2009 y abril de 2010 se llevó a cabo el proceso en el que fueron juzgados cinco ex miembros 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 protagonistas del juicio. A partir de allí, el relato plantea una ida y vuelta en el tiempo, remarcando ello con una superimpresión que nos advierte cuántos días faltan para la sentencia o bien cuántos días pasaron desde su lectura, como en el caso del juez Otmar Paulucci, quien reflexiona sobre la misma días después de haber finalizado el juicio. Si bien la serie completa posee una duración de casi cuatro horas, este recurso, además de generar cierto suspenso, 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 éste– resalta así su cualidad de contemporaneidad, de acción en y sobre el presente. El registro del juicio, con cámaras ubicadas en diferentes posiciones dentro de la sala, nos permite observar al testimoniante de frente, su rostro. De este modo, las imágenes logran dar cuenta de todos sus protagonistas, no hay nadie que quede fuera de campo.

El empleo de la anacronía no sólo 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, desde el primer capítulo, queda plan-

teada la relación entre el afuera y el adentro; cómo el exterior recoge los ecos del interior de la sala.

Esta relación adentro-afuera permite efectuar un contrapunto, la entrevista complementa a la declaración en el juicio, y viceversa; mientras que la primera resulta más informal, íntima, hecha la mayoría en los hogares de los entrevistados, la segunda, el “testimonio-prueba”, posee los formulismos que el contexto amerita. De este modo, pronto quedará en claro quiénes son las figuras de justicia: las querellas. Éstas se encuentran conformadas tanto por sobrevivientes, familiares como, por primera vez en estos documentales, los abogados. Así, *Los días del juicio* reconfigura y agrega un partícipe más a la figura del nuevo militante.

Las querellas emergen no sólo como figuras de justicia sino también como interpretadores de la historia; una de las abogadas, al efectuar su alegato ante los jueces, advierte a los mismos que los crímenes deben tener un nombre particular que no alcanza con la condena individual. Citando otros fallos y asegurando, con Michel Foucault como insignia, que el derecho también produce verdad, solicita que el tribunal no piense los crímenes como una mera sucesión de delitos sino como un genocidio. De este modo, en la narración de la serie se articulan 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, las pérdidas de seres queridos se acoplan a los relatos macro de las querellas y la fiscalía.

Afuera del tribunal, días antes que se dicte sentencia, la cámara sigue a algunos testigos mientras se preparan para declarar como también el momento en que salen del tribunal luego de prestar testimonio. El montaje empleado nos permite vislumbrar, apenas advertir lo que el testimoniante siente luego de declarar ante el tribunal: una sensación de paz imposible de evocar en palabras. 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, tanto en el tribunal como en la entrevista, sobre su compañera desaparecida, Hilda Cardozo, resulta muy íntimo y emotivo, reflexiona sobre las fotografías que han quedado, donde ella quedó como una “chica”, que los desaparecidos han quedado jóvenes para siempre. 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 cotidianidad de su casa. Pero aún hay más, un gesto, que podríamos decir autorral, nos advierte hace cuánto Ramón espera por justicia. Apelando a una imagen de archivo, la única en toda la serie, al registro del Juicio a las Juntas en el cual Verón declaró, se nos recuerdan dos elementos: primero, que en esa instancia aún faltaban 9049 días para la sentencia; segundo, mientras Ricardo Gil Lavedra le pregunta si tiene noticias “de la suerte que había corrido Hilda Cardozo”, de Ramón Verón sólo vemos su nuca. En ese sentido, al exponernos los rostros de los testimoniantes, los del público escuchando y de Verón en este caso, el director traza una diferencia tanto estética como ética sobre la importancia del rostro en el testimonio (Imágenes 4 y 5).



Imagen 4



Imagen 5

El afuera también se manifiesta con las visitas de reconocimiento que efectúan, por pedido de la fiscalía, a los diversos lugares en los que eran llevadas las víctimas. Esta instancia le permite al documental adentrarse en las características que poseía el accionar exterminador 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: Quinta de Funes, Escuela Magnasco, la Intermedia (o Timbúes), La Calamita (Granadero Baigorria), y la Fábrica Militar de Armas Domingo Matheu. Resulta pavoroso saber que uno de estos centros, la Quinta de Funes, pertenecía a la familia de Daniel Amelong, uno de los acusados.

En el transcurso del juicio, este último acusado efectuará diferentes acciones de protesta, desde impugnar el juicio y al tribunal, hasta la colocación de vinchas con diversas inscripciones. 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, en *Los días del juicio* va más allá: en uno de los capítulos, uno de sus protagonistas, uno que es entrevistado en su hogar, es uno de los acusados, más precisamente Eduardo Costanzo. Es a través suyo, una especie de arrepentido que acepta quebrar el pacto de silencio, que se pue-

den cerciorar mucho de lo expresado por los sobrevivientes. Este gesto, esta búsqueda de humanizarlo, resulta importante de destacar ya que lo diferencia notablemente con 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 dos cuestiones: primero, mostrarnos, efectivamente, todas las voces implicadas en el juicio; segundo, tratar de comprender la mente de un genocida. Lo sorprendente es la “normalidad” de este hombre.

En el último capítulo la protagonista es Sabrina Gulino, hija de desaparecidos y dada en adopción al nacer. En dicho capítulo escuchamos su historia, cómo *recupera* su identidad como también su declaración en el juicio. Su perspectiva permite hacer ingresar a 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 buena nueva. Así, el 15 de abril de 2010 se efectúan los preparativos afuera del tribunal para escuchar el veredicto; en montaje paralelo, nos enteramos de las condenas, cadena perpetua a todos los acusados, y cómo son recibidas cada una de ellas por los militantes en las inmediaciones de la casa de justicia.

Así finaliza *Los días del juicio*, una serie que pudo dar cuenta de todas las dimensiones, tanto históricas como legales, de un juicio de estas características. Una serie anclada en el presente, sobre el pasado, pero mirando hacia el futuro. Tal es así, que la última inscripción en la pantalla nos advierte que tres meses después tuvo inicio el segundo juicio en la ciudad de Rosario.

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 ex juez 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 contemporaneidad, de actuación en y sobre el tiempo presente: las proyecciones de las audiencias del juicio en diversas locaciones. Este uso de proyecciones se emparenta a la serie *Sites Unseen* del artista estadounidense Shimon Attie o al trabajo fotográfico

de Lucila Quieto, *Arqueología de la ausencia*; ambos artistas utilizan proyecciones para lograr imágenes que nunca podrán existir en la realidad: sobre las calles de la Berlín actual se proyectan los negocios de judíos exterminados, para el caso de Attie⁵; 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 la propia escena del juicio; de este modo, en dos de las proyecciones más significativas, vemos la vieja oficina del ex comisario Mario Facino⁶, con las imágenes del juicio (Imagen 6) o bien el pasillo de la cárcel donde actualmente están alojados Héctor Colombini, Juan Calixto Perizzotti, María Eva Aebi, Eduardo Ramos y el propio Brusa, los acusados en este juicio (Imagen 7).



Imagen 6

⁵ Sobre la obra de Attie, véase Young, James E., (2000), *At Memory's Edge*, New Haven: Yale University Press.

⁶ Facino, ex Jefe de la comisaría 4ª de la ciudad de Santa Fe, falleció en octubre de 2012.



Imagen 7

Con registros del juicio tomados por las cámaras oficiales (que por sus posiciones en ocasiones también parecen cámaras de seguridad), la serie logra cumplir con dos funciones: registrar y revelar, como también expresar. En apariencia un documental que apela a pocos recursos, la articulación y combinación que los realizadores efectúan, ya sea por el efecto que crean las proyecciones o por los dichos de los entrevistados, *Proyecciones de memoria* a la vez que da cuenta de un suceso histórico logra también alcanzar un plano emotivo.

El primer capítulo se centra en las cinco mujeres que movilizaron y lucharon por la realización del juicio, la figura de justicia toma cuerpo en Anitilde Bugna, Patricia Traba, Stella Vallejos, Ana María Cámara y Silvia Abdolatif, un grupo de mujeres que estuvieron detenidas juntas en la Guardia de Infantería Reforzada. A partir de sus testimonios tanto ante el tribunal como en las entrevistas, llegamos a conocer los alcances y características del circuito de tortura y desaparición en la ciudad de Santa Fe. Las mujeres afirman que nunca buscaron venganza sino justicia, remarcando que los acusados han contado con todas las garantías legales, tal es así que de los 56 hechos que se presentan, el tribunal pudo probar 54.

El accionar pasado del ex juez Víctor Brusa es retomado en el capítulo 2. Allí las mujeres denuncian su labor en los circuitos represivos, sobre todo en la

Seccional IV. Con Brusa cobra cuerpo la idea de la “patota de saco y corbata”: además de presenciar sesiones de tortura, al blanquear a algunos detenidos, el entonces juez les creaba causas penales. Este capítulo, entonces, se focaliza y otorga voz a los acusados; se despliegan así las diferentes, y divergentes entre sí, visiones sobre su propio accionar: desde la teoría de la guerra sucia hasta la obediencia debida. El sumo, quizá, queda manifestado cuando el ex comisario Juan Perizotti alega en su defensa que él también se cree una víctima: ellos fueron usados por el ejército⁷. Si bien esta afirmación resulta una estrategia de defensa, en sus dichos no logra cavilar sobre su práctica pasada: la tortura, ejercida con crueldad como afirman las mujeres, fue ejercida por una voluntad, la suya. A pesar del lugar autoatribuido, en el transcurso del juicio, Perizotti no sintió jamás la necesidad de moralizar sus actos o, en todo caso, reflexionar sobre las consecuencias de los mismos.

El capítulo tercero se hace eco de la manera en que la televisión local cubrió el inicio del juicio, remarcando su carácter histórico no sólo por llevar al estrado a un ex juez sino también a una mujer, María Eva Aebi, en este tipo de juicios. De este modo, este capítulo de la serie se concentra en las particularidades y recovecos de la justicia: los jueces, los abogados de las querellas y las defensas. En una entrevista, el presidente del tribunal, Roberto López Arango, reflexiona sobre su tarea: colocándose como una figura de justicia, remarca la imperiosa necesidad de no actuar con prejuicios, otorgando a cada acusado todas las garantías y posibilidades de defenderse. Por último, este juez valora la importancia histórica de los juicios pero opina que debe implementarse una “economía procesal”; es decir, una mayor concentración de juicios y no multiplicar las causas contra los mismos imputados. En esa misma entrevista remarca que en estos juicios la prueba se construye, además de documentos y archivos, fundamentalmente en base a testimonios; de este modo, señala la importancia de cuidar al testificante. El relato del capítulo está montado de tal manera que esta idea se complementa con la voz del propio testificante: para una ex desaparecida relatar ante un tribunal es una oportunidad única, una administración de justicia,

⁷ Sus dichos pueden ser pensados como una forma de negación de responsabilidad que se justifica en la obediencia y conformidad, véase Cohen (2005: 109-112).

para ella, para el tribunal y también para los acusados.

Los otros protagonistas del juicio, los abogados y los fiscales, también son entrevistados, y entre las estrategias de la defensa surge una disyuntiva interesante de remarcar. Por un lado, Fabio Procajlo, defensor oficial, señala en coincidencia con el fiscal, que desde el Juicio a las Juntas no se puede negar la sistematicidad del exterminio. Por lo tanto, la defensa debe buscar otras estrategias para lograr penas más reducidas. Diferente es la estrategia del abogado defensor Claudio Torres del Sel: la suya se fundamenta en el discurso de la guerra, afirmando que los acusados lucharon en defensa de la paz social. Con sus dichos, escuchamos voces que no habían tenido eco en las otras producciones, quedando retratados los diferentes actores que conforman este *drama* judicial.

Finalmente, llega el día de la sentencia. La misma es esperada afuera del tribunal, allí vemos a las diferentes protagonistas, junto a organismos de derechos humanos, logrando una meta impensada años atrás. 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.

Conclusiones – ¿hacia un nuevo cine militante?

A lo largo del presente escrito hemos bosquejado algunas de las características y estilos empleados por el cine documental para presentar los diversos juicios realizados por los crímenes cometidos por la última dictadura militar. Con lo visto, estos títulos no se ajustan al prototipo del “cine de juicios”; pese a ello, podemos señalar que todas las producciones poseen un común denominador: llevar el espacio cerrado del tribunal –al que sólo 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 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 a los documentales sobre los juicios como nuevas narrativas sobre la militancia de la década de 1970.

Desde el Juicio a las Juntas hasta la mega causa 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. En “la era del testigo”, los sobrevivientes pasaron de ser un instrumento, un “medio” de prueba, para ser los propios movilizados de justicia: como lo afirman a lo largo de los documentales, fue su lucha, y la de los organismos de derechos humanos, que logró torcer la impunidad y llegar a la instancia de los juicios.

Podemos así trazar 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). Mientras 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 nos muestran el *afuera*, donde complementan 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 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 resulta válido pensarlas, que nos hacemos es ¿cómo impactan estos juicios en la sociedad toda? ¿Cuáles son –incluso cuáles serán– sus efectos a futuro? ¿Cómo representarlos? Hemos insistido en el *presentismo* de los documentales, donde prima la

necesidad de registrar, revelar y promover los juicios. De esta manera, creemos que las futuras producciones deberán conducir sus esfuerzos a analizar y examinar sus efectos.

Si dijimos que todo juicio es también una puesta en escena, la escritura de un drama, las sentencias pueden ser pensadas como los *climax* narrativos; sin embargo, para que el tercer acto concluya aún falta el epílogo.

Bibliografía

- Aguilar, Gonzalo (2007): “Maravillosa melancolía. Cazadores de utopías: una lectura desde el presente” en María José Moore y Paula Wolkowicz (Eds.), *Cines al margen*. Buenos Aires: Librería.
- Aprea, Gustavo (2008): *Cine y políticas en Argentina. Continuidades y discontinuidades en 25 años de democracia*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional.
- Berizonce, Roberto Omar, y Martínez Astorino, Roberto Daniel (2013): “Los juicios orales en la Argentina” en Eduardo Ferrer Mac-Gregor y Alberto Saíd Ramírez (coords.), *Juicios Orales. La reforma judicial en Iberoamérica*. México: Instituto Iberoamericano de Derecho Procesal, UNAM.
- Camps, Sibila, y Pazos, Luis (1999): *Justicia y televisión. La sociedad dicta sentencia*, Buenos Aires: Perfil Libros.
- Cohen, Stanley (2005): *Estados de negación. Ensayo sobre atrocidades y sufrimiento*, Buenos Aires: Facultad de Derecho UBA.
- Feld, Claudia (2002): *Del estrado a la pantalla: Las imágenes del juicio a los ex comandantes en Argentina*. Madrid: Siglo XXI.
- Rafter, Nicole (2000): *Shots in the Mirror. Crime Films and Society*. New York: Oxford University Press.
- Renov, Michael, (1993): “Toward a Poetics of Documentary” en Michael Renov (Ed.), *Theorizing Documentary*. New York: Routledge.
- Slide, Anthony (2002): *Movies on Trial. The legal system on the silver screen*. New York: The New Press.