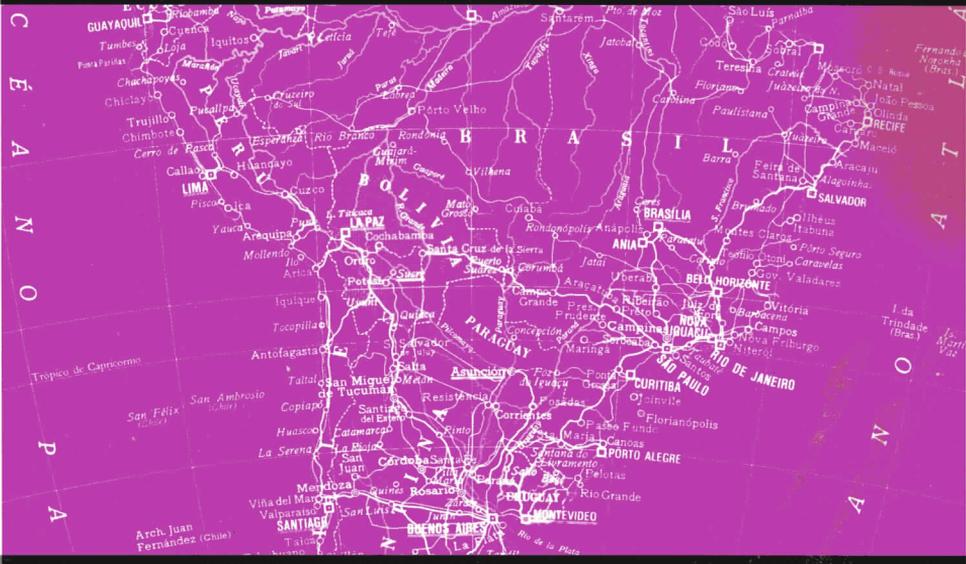


Del estrado a la pantalla: Las imágenes del juicio a los ex comandantes en Argentina

Claudia Feld

PRÓLOGO DE HÉCTOR SCHMUCLER



SIGLO VEINTIUNO
DE ESPAÑA EDITORES



SIGLO VEINTIUNO
DE ARGENTINA EDITORES

MEMORIAS DE LA REPRESIÓN

1. Los trabajos de la memoria: Elizabeth Jelin.
2. Del estado a la postal: Las imágenes del juicio a los ex comandantes en Argentina, Claudia Feld.
3. Las conmemoraciones: las disputas en las fechas «infelices», Elizabeth Jelin (comp.).
4. Los archivos de la represión: documentos, memorias y verdad, Ludmila de Silva Catala y Elizabeth Jelin (comps.).

CLAUDIA FELD

EN PREPARACIÓN

Luchas locales, comunidades e identidades, Elizabeth Jelin y Ponciano Pino (comps.).
Monumentos, memorias y marcas territoriales, Victoria Langland y Elizabeth Jelin (comps.).

CLAUDIA FELD es graduada del DEA en Ciencias de la Comunicación de la Universidad de París VII y doctoranda de la misma universidad. Ejerce la docencia en la Universidad de Buenos Aires. Actualmente, coordina el Núcleo de Estudios sobre Memoria del Instituto de Desarrollo Económico y Social (IDES), Buenos Aires. Entre otros artículos ha publicado: «El rating» de la memoria en la televisión argentina», en Richard Nelly (ed.), Política y cultura de la memoria, Santiago de Chile, Cuarto Propio, 2000; y «El relato del horror en la televisión. Los trabajos tienen la memoria», en Martín Mario y Utrera, Martín (comps.), La memoria y la televisión, Buenos Aires, Trilce, 1997.

**De La Campana**
Tel. 422-7174
La Plata
"QUE SON CAMPANAS DE PALO
LAS RAZONES DE LOS POBRES"
MARTIN FIERRO

COLECCIÓN MEMORIAS DE LA REPRESIÓN

1. *Los trabajos de la memoria*, Elizabeth Jelin.
2. *Del estrado a la pantalla: Las imágenes del juicio a los ex comandantes en Argentina*, Claudia Feld.
3. *Las conmemoraciones: las disputas en las fechas «infelices»*, Elizabeth Jelin (comp.).
4. *Los archivos de la represión: documentos, memoria y verdad*, Ludmila da Silva Catela y Elizabeth Jelin (comps.).

EN PREPARACIÓN

- Luchas locales, comunidades e identidades*, Elizabeth Jelin y Ponciano Pino (comps.).
- Monumentos, memoriales y marcas territoriales*, Victoria Langland y Elizabeth Jelin (comps.).

CLAUDIA FELD es graduada del DEA en Ciencias de la Comunicación de la Universidad de París VIII y doctoranda de la misma universidad. Ejerce la docencia en la Universidad de Buenos Aires. Actualmente, coordina el *Núcleo de Estudios sobre Memoria* del Instituto de Desarrollo Económico y Social (IDES), Buenos Aires. Entre otros artículos ha publicado: «El “rating” de la memoria en la televisión argentina», en Richard, Nelly (ed.), *Políticas y estéticas de la memoria*, Santiago de Chile, Cuarto Propio, 2000; y «El relato del horror en la televisión. Los represores tienen la palabra», en Margulis, Mario y Urresti, Marcelo (comps.) *La cultura en la Argentina de fin de siglo: ensayos sobre la dimensión cultural*, UBA, Buenos Aires, 1997.

DEL ESTRADO A LA PANTALLA: LAS IMÁGENES DEL JUICIO A LOS EX COMANDANTES EN ARGENTINA

Presentación **CLAUDIA FELD** IX

Prólogo de Héctor Schmucler IX

Agradecimientos XIX

Introducción I

Prólogo de

HÉCTOR SCHMUCLER

1. ¿Cómo se llega a juzgar a los comandantes? 17

2. Lo público del juicio 77

3. El juicio a diario 105

4. La decisión sobre la televisión 131

5. Las imágenes del juicio 157

6. El juicio: un escenario en construcción 183



DANIEL BADENFERS

5094



siglo veintiuno de españa editores, s.a.

siglo veintiuno de argentina editores

Todos los derechos reservados. Prohibida la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier procedimiento (ya sea gráfico, electrónico, óptico, químico, mecánico, fotocopia, etc.) y el almacenamiento o transmisión de sus contenidos en soportes magnéticos, sonoros, visuales o de cualquier otro tipo sin permiso expreso del editor.

© de esta edición, junio 2002

SIGLO XXI DE ESPAÑA EDITORES, S. A.
Príncipe de Vergara, 78. 28006 Madrid

En coedición con Social Science Research Council

© Claudia Feld

DERECHOS RESERVADOS CONFORME A LA LEY

Impreso y hecho en España
Printed and made in Spain

Diseño de la cubierta: Juanjo Barco/Alins Ilustración

ISBN: 84-323-1094-8
Depósito legal: M. 26.996-2002

Fotocomposición: INFOTEX, S. L.
Julián Camarillo, 26, 1.º 6
28037 Madrid

Impreso en Closas-Orcoyen, S. L. Polígono Igarsa.
Paracuellos de Jarama (Madrid)

ÍNDICE

Los originales (1988-1995).....	87
Las imágenes amenazadas.....	93
Presentación.....	IX
Prólogo de Héctor Schmucler.....	XI
Agradecimientos.....	XIX
Introducción.....	1

Primera parte

LA CONSTRUCCIÓN DE UN «JUICIO HISTÓRICO» (1985)

1. ¿Cómo se llega a juzgar a los comandantes?.....	11
2. Lo público del juicio.....	17
3. El juicio a diario.....	25
4. La decisión sobre televisar sin sonido.....	33
5. Las etapas de la transmisión televisiva.....	39
6. El juicio: un escenario de la memoria.....	59

Segunda parte

CIRCULACIÓN SUBTERRÁNEA Y POLÍTICAS DE RESGUARDO (1986-1994)

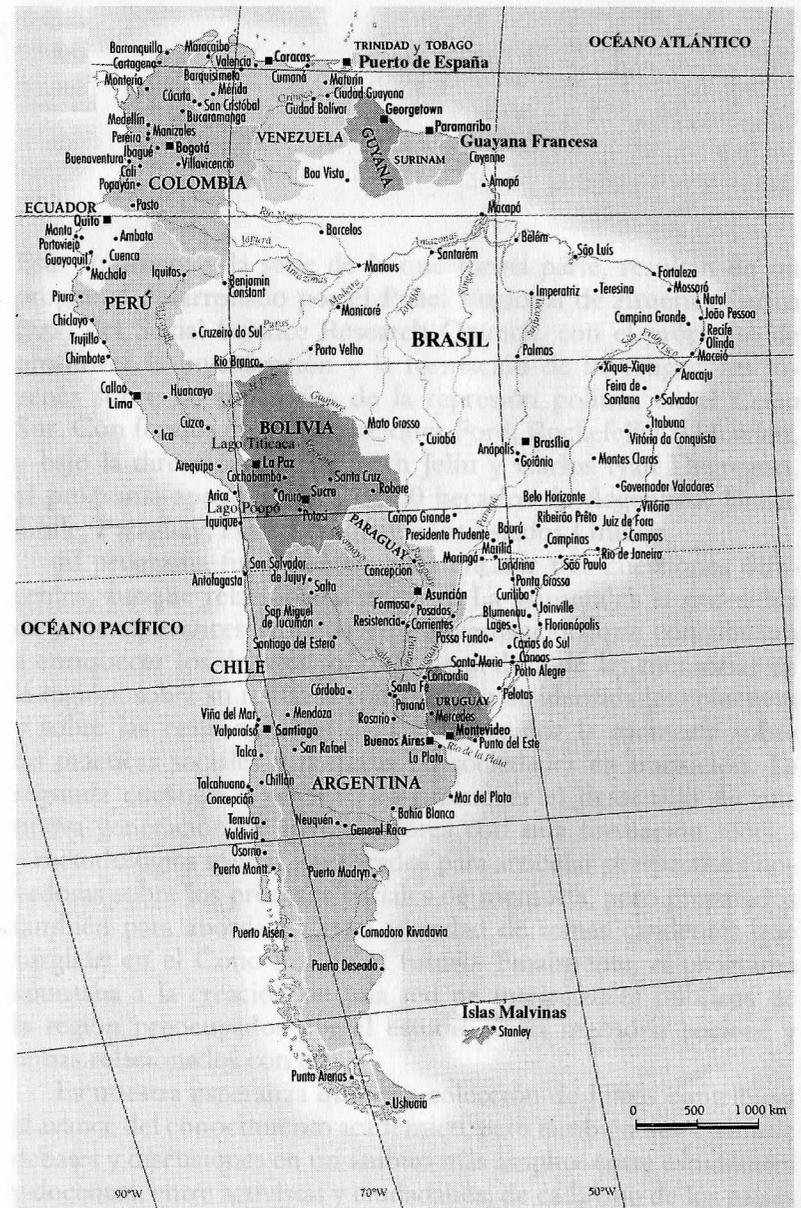
1. Los vídeos «fantasma» (1986-1987).....	67
2. Contra el indulto (1989-1990).....	79

3. Los originales (1988-1995) 87
 4. Las imágenes amenazadas 93

Tercera parte
EL JUICIO COMO ESPECTÁCULO MASIVO
 (1995-1998)

1. Diez años después 103
 2. *El Diario del Juicio* en imágenes (1995) 113
 3. El día de la televisión (1998) 123
 4. De la pantalla chica al Archivo General 137
- A modo de conclusión: Para representar lo irrepresentable 141
- Bibliografía citada 145
- Anexo I: Lista de entrevistados 149
- Anexo II: Cronología 150
- Índice de fotos 155

PRESENTACIÓN



PRESENTACIÓN

Este volumen, y la serie de la que forma parte, resultan de un programa desarrollado por el Panel Regional de América Latina (RAP) del Social Science Research Council, con el propósito de promover la investigación y la formación de investigadores jóvenes sobre las memorias de la represión política en el Cono Sur. Con fondos de las fundaciones Ford, Rockefeller y Hewlett, y bajo la dirección de Elizabeth Jelin y Carlos Iván Degregori, el programa apoyó a cerca de 60 becarios de Argentina, Brasil, Chile, Paraguay, Perú, Uruguay y los Estados Unidos.

El programa fue diseñado para encarar tres cuestiones diferentes, aunque relacionadas entre sí. La primera es la necesidad de generar avances teóricos y de investigación que contribuyan a enriquecer los debates sobre la naturaleza de las memorias en la región, sobre su rol en la constitución de identidades colectivas y sobre las consecuencias de las luchas por la memoria sobre las prácticas sociales y políticas en sociedades en transición. La segunda cuestión u objetivo es promover el desarrollo de una nueva generación de investigadores con una formación teórica y metodológica sólidas, preparados para articular perspectivas novedosas sobre los procesos sociales de memoria, pero preparados también para abordar la gran variedad de temas candentes que surgirán en el Cono Sur en el futuro. Finalmente, el programa apuntaba a la creación de una red de intelectuales públicos de la región preocupados por el estudio de la memoria societal y temas relacionados con ella.

Es nuestra esperanza que esta colección de libros contribuya al avance del conocimiento académico, pero también que estimule debates y discusiones en un ámbito más amplio: entre estudiantes y docentes, entre activistas y ciudadanos, de cada uno de los países pero también en un debate comparativo y transnacional. Espe-

ramos también que sirva para catalizar una colaboración continua entre investigadores que participaron en su preparación y que permita atraer a comunidades intelectuales más amplias para participar en un diálogo abierto. Al hacerlo, esperamos contribuir a la comprensión social de los conflictos sobre la memoria que continúan dando forma a la vida social, política y cultural de la región y del mundo.

PRÓLOGO

LA MEMORIA INCIERTA

En nuestros días, la memoria —sin la cual ninguna idea de lo humano podría sostenerse— vacila constantemente al filo del derrumbe. Es posible que no siempre haya sido de la misma manera. Pero la idea de memoria colectiva, tal como ahora la entendemos y en su irresuelta disputa con la historia, nació ya en el tumulto donde las palabras se habían vuelto inseguras. Sin garantía sobre la validez de las palabras, ¿dónde afirmar una memoria que sólo en ellas, en las palabras, encuentra refugio y garantía? Así formulado y sin respuestas a la vista, el interrogante sintetiza el drama de una época, la nuestra, en la que las incertidumbres se han apropiado de casi todos los espacios.

El horizonte, sin embargo, aparenta ser de otra manera. Una fulgurante multiplicación del uso de la palabra «memoria» estampada en acciones públicas que anuncian la vocación de recordar permitiría pensar más bien en una recuperación y no en una pérdida del sentido de la memoria. Pero se trata de un simulacro. Cuando el bullicio se atenúa, no es difícil reconocer la marca de un inquietante olvido. El brillo, proveniente las más de las veces de tubos catódicos, puede llegar a encandilarnos hasta que la pantalla cesa de enviar sus golpes luminosos. Entonces, tras la penumbra, sólo queda tierra arrasada. Memoria sin raíces. No es exactamente el olvido en el sentido que pretendía Nietzsche: «es posible vivir casi sin recuerdos, y de vivir felices, como lo demuestran los animales, pero es imposible vivir sin olvidar». El aforismo nietzschiano destaca rigurosamente que para los seres humanos la memoria y el olvido son actos de su indescriptible voluntad. Los animales, en la afirmación de Nietzsche, pueden vivir sin recuerdos. Pero no depende de ellos hacerlo de otra

manera. La imposibilidad humana de vivir sin olvidar no debería entenderse como un elogio de la amnesia, sino como condición para que la memoria persista seleccionando lo que no *debe* ser abandonado. La forma más engañosa del olvido es la pretensión de que todo esté presente en el mismo tiempo. La memoria humana no prescinde de la capacidad de elegir.

Mientras tanto, la decisión de borrar la memoria suele ser más explícita. Algunos regímenes políticos durante el siglo xx tuvieron la aterradora audacia de suponer que el olvido podría ser perfeccionado mediante la búsqueda de olvidar el olvido. El cálculo no era incorrecto: recordar que algo fue olvidado es una manera de hacerlo presente, de posibilitar una búsqueda que recupere aquello que se consideraba perdido. El caso argentino es demostrativo. Apostando al olvido, sistemáticamente se destruyeron o se ocultaron los archivos vinculados a la represión ilegal. Luego se negó que hayan existido. Cuando los documentos son inencontrables, el olvido parece asegurado. Quedan entonces los relatos que, según las épocas, se vuelven más o menos verosímiles. Quedan los testigos, mientras existen, como portadores irremplazables de esos relatos. Los testigos componen especies de «comunidades de memoria», concepto inspirado en la «memoria de grupo» descrita por Maurice Halbwachs y donde el escritor francés, él mismo muerto en un campo de concentración alemán, encontraba el asiento de la memoria colectiva. Y cuando el testigo deja de serlo (porque calla, olvida o muere), el relato persiste. El grupo continúa mientras tiene un relato para contarse; es decir, mientras se mantiene la memoria de grupo. El relato compartido hace al grupo. Cuando este relato cambia, el grupo ya es otro. El relato no desaparece con el grupo, sino al revés: el grupo permanece como tal cuando la voluntad de transmisión permite que el relato pase de una generación a otra. El olvido, por su parte, es una amenaza permanente que se hace presente cuando la voluntad de transmisión declina. El olvido no es otra cosa que esa interrupción del relato.

El estudioso (tal vez la palabra «buscador» sería más acertada) puede reandar el camino de los olvidos. Sabe que lo que hoy aparece en la memoria es el punto de llegada de una sucesión de opciones que han ido prefigurando una versión actual de los

hechos. Rehacer el camino, en nuestra mirada, no significa sugerir la posibilidad de llegar a un origen sin mácula, a una especie de verdad *en sí* de la memoria. Es, simplemente, verificar el tipo de decisiones (de límites) que se consideraron necesarias en cada momento para que la memoria retenga lo que hoy recuerda. Pero comprobar la elección de una u otra posibilidad arrastra otros presupuestos igualmente significativos. En primer lugar, implica que podrían haber perdurado otras experiencias. El segundo es menos obvio y más alarmante: la memoria no es un continuo, no tiene existencia por sí misma, sino que es el resultado de contingencias a través de las cuales filtra sus sedimentos. Lo más relevante de estas contingencias reside en el sistema de valores y creencias que impregnan las decisiones que en cada momento determinan la consolidación de la memoria.

El mérito sorprendente de la investigación de Claudia Feld que sirvió de base a la escritura de este libro consiste en haber encontrado los atajos precisos por los que se movieron las imágenes televisivas de un juicio sin precedentes en la historia de la Argentina. El recorrido, condicionado por claras situaciones políticas, configura un ejemplar muestrario de la acción que puede ejercerse para promover estructuras de memoria colectiva. A estas conductas suele llamarse «políticas de la memoria», al margen de la voluntad o la conciencia de los actores que la ejecutan. El aporte de Claudia Feld no evita la imaginación, lugar entrañable de la verdad. Éste es uno de sus méritos más destacables. La historia de las imágenes grabadas durante el juicio es una suma de desapariciones, ocultamientos e inesperados hallazgos, que evoca la suerte de aquellos que están en el centro del drama que justificó el juicio: los desaparecidos. Pero este prólogo no trata de mostrar la habilidad de una especialista que, por otra parte, se comprueba holgadamente en las páginas impresas. Importa, sí, destacar que después del cuidadoso relato de los hechos, después de las exactas conclusiones, el libro nos abre a (o nos sumerge en) desafíos tan iluminadores como consternantes. ¿Cuándo arranca esa historia que tuvo un episodio culminante en el juicio a las Juntas Militares que ejercieron el poder en la Argentina entre 1976 y 1982? ¿El 24 de marzo de 1976, cuando se produjo el golpe de Estado? ¿El 6 de octubre de 1975, cuando

un decreto de Italo Luder, a cargo provisoriamente de la presidencia, imponía: «Las Fuerzas Armadas bajo el Comando Superior del Presidente de la Nación, que será ejercido a través del Consejo de Defensa, procederán a ejecutar las operaciones militares y de seguridad que sean necesarias a efectos de aniquilar el accionar de los elementos subversivos en todo el territorio del país»? ¿O antes, en un tiempo tan antes que se vuelve irreconocible? La pregunta por dónde empezar alguna construcción de la historia puede alterar sustantivamente la recolección de datos. De allí que resulten sustanciales. La historia, a la que los vacíos mortifica, no puede abandonar la búsqueda de hechos explicativos de lo que acontece. Y no está mal que tales ejercicios se expandan generosamente, aunque sepamos que ninguna acumulación de documentos puede dar precisa cuenta de por qué las cosas ocurrieron de una manera y no de otra. El trabajo del historiador tal vez nunca sea excesivo. También es verdad que a veces se confunde el esfuerzo por verificar los hechos con la acumulación desordenada de datos irrelevantes, pero la abundancia es un peligro menor en la Argentina, donde es notable la carencia de investigaciones cuidadosas.

La memoria siempre es selectiva. Sólo recuerda lo que considera necesario para otorgar algún sentido a quienes se reconocen en ella. Una memoria puede prescindir de datos que para otra se vuelven ineludibles. Esta posibilidad tiene un aspecto inquietante: cuando la memoria colectiva —que siempre es memoria de un grupo, por numeroso que sea— se pretende imponer como verdad obligante para todos, aparece el riesgo de las conductas autoritarias. La historia aspira a ser demostrable; la memoria se arraiga en algunas creencias compartidas que permiten la continuidad de la existencia en común, sin la cual tambalea cualquier posibilidad de vivir humano. La memoria aconseja alguna conducta y en ese sentido se vincula estrechamente con la ética. Pero la historia le ayuda a evitar los sinsabores de la falsedad. Si la memoria colectiva es producto de una manera de evocar el pasado y auspicia algún comportamiento en el presente, la historia tiene un papel indelegable: ayudar a entender cómo fue posible ese pasado.

Cuando se trata de actos criminales como aquellos que determinaron el juicio a los comandantes de la dictadura, para la

memoria no debería haber otra verdad que el crimen mismo. Sin embargo, no es necesariamente así. Antes de la memoria de los hechos, ya lo hemos sugerido, está la voluntad de incluirlos o arrojarlos al olvido. En esta elección no se juegan meras descripciones de acontecimientos, sino el orden de valores con el que esos acontecimientos son juzgados. Los llamados «crímenes contra la humanidad» toman su denominación del supuesto de que es universalmente aceptable el criterio por el cual existen acciones que nunca, en ninguna circunstancia, resultan admisibles. Nadie debería poder decidir que la vida de otra persona es innecesaria, como ocurrió en el caso de los genocidios reproducidos en el mundo hasta hace apenas algunos años. Nadie, en ninguna circunstancia, debería arrogarse el poder de ordenar la desaparición de un ser humano, es decir, de negarle la vida condenándolo a no dejar rastros de su muerte, como ocurrió entre nosotros, en la Argentina de la dictadura. Resulta desolador pensar que hay seres humanos que no compartan estos criterios. Es engañoso, sin embargo, creer que basta con enunciarlos para establecer una coincidencia unánime. No fueron pocos los que participaron o dieron su consentimiento a la ejecución de estos crímenes. Multitudes fueron los indiferentes. ¿Cuántos crímenes semejantes se están reproduciendo ante nuestros ojos incapaces de verlos?

Recordar, simplemente, puede convertirse en una tautología. La memoria tiene otras exigencias. (Lo mismo ocurre con las creencias cuando no son vanas.) Recordar puede llegar a ser el mandato primordial para un pueblo, como ocurre en la tradición judía. O la voluntaria obsesión que alimenta la vida de los héroes y el destino de sus naciones. Heródoto cuenta (*Historia*, V. 105) que cuando Darío supo que los atenienses habían participado en el incendio de Sardes, imploró a Zeus que le fuera dado vengarse de ellos y «ordenó a uno de sus servidores que, cada vez que la comida estuviera servida, le repitiera tres veces: “Señor, acuérdate de los atenienses”». Darío, el celebrado rey persa, estaba urgido por mantener vigoroso su impulso a la venganza. Acordarse de los atenienses en cada comida equivalía a reforzar la convicción de que nutrir su cuerpo adquiriría sentido en la medida que lo mantuviera capacitado para la lucha vindicatoria. El cuerpo de Da-

río, atravesado por la grandeza del Imperio, no era otra cosa que un servidor de la memoria. No es la venganza seguramente lo que inspira al llamado a *Nunca más* con que culmina el juicio a los militares que sirve de piedra angular para la elaboración de este libro. Tal vez sea, sí, un mandato a reconocer las abigarradas contradicciones entre las que se plasma la memoria. El «Nunca más» también puede convertirse en una tranquilizante expresión de deseo de una sociedad indiferente a su propia responsabilidad en la historia que ahora se condena. Si se tendiera a las consecuencias últimas, debería reconocerse que ese reclamo de irrepetibilidad conduce sustancialmente a una rigurosa búsqueda por comprender las circunstancias que admitieron la posibilidad de concebir la ejecución de crímenes que los humanos deberían considerar inconcebibles. Para intentar que no se repitan esas circunstancias. Para no olvidarlas.

Héctor Schmucler

AGRADECIMIENTOS

*A mis sobrinas, Camila y Julieta,
por lo que traen de nuevo.*

Este libro es el resultado de un esfuerzo conjunto de varias personas, que han aportado sus conocimientos, sus críticas, sus correcciones, su tiempo, su apoyo y, sobre todo, su confianza en el proyecto. Agradezco a Elizabeth Jelin por haberme guiado desde las etapas iniciales del trabajo. Su orientación, sus observaciones y sus ideas no sólo han sido decisivas para que el presente libro pudiera tomar forma, sino que transformaron este camino de investigación y escritura en el de un verdadero aprendizaje.

Este trabajo también es deudor de las discusiones con los asistentes y becarios del Programa Memoria del Social Science Research Council. Especialmente quisiera agradecer a quienes tuvieron a su cargo el comentario de la primera versión del texto: al seminario de discusión realizado en diciembre de 1999: Victoria Langland, Samarone Lima y Paul Drake.

Antonia García Castro y Aldo Marchesi realizaron una lectura detallada de los borradores. Sus comentarios y sugerencias resultaron fundamentales a la hora de redactar la versión final.

El diálogo permanente y las discusiones mantenidas durante los últimos años con Héctor Schmucler y Armand Mattelart dieron sustento a muchas de las ideas que aquí se presentan.

Agradezco a las personas que pusieron su tiempo a mi disposición para que yo las entrevistara. Sin las informaciones que me brindaron generosamente, este trabajo no podría haberse completado. En particular, quisiera agradecer a Andrés D'Alessio por sus comentarios al primer borrador.

Catalina Smulovitz, Ester Kaufman, Valeria Barbato y Graciela Queirolo me ayudaron a aclarar cuestiones puntuales de la investigación.

Quisiera expresar mi reconocimiento a quienes me facilitaron el acceso a diversos materiales bibliográficos y audiovisuales: Mo-

AGRADECIMIENTOS

Este libro es el resultado de un esfuerzo compartido con muchas personas, que han aportado sus conocimientos, sus críticas, sus correcciones, su tiempo, su apoyo y, sobre todo, su confianza en el proyecto. Agradezco a Elizabeth Jelin por haberme guiado desde las etapas iniciales del trabajo. Su orientación, sus observaciones y sus ideas no sólo han sido decisivas para que el presente libro pudiera tomar forma, sino que transformaron este camino de investigación y escritura en el de un verdadero aprendizaje.

Este trabajo también es deudor de las discusiones con los docentes y becarios del Programa Memoria del Social Science Research Council. Especialmente quisiera agradecer a quienes tuvieron a su cargo el comentario de la primera versión del texto, en el seminario de discusión realizado en diciembre de 1999: Victoria Langland, Samarone Lima y Paul Drake.

Antonia García Castro y Aldo Marchesi realizaron una lectura detallada de los borradores. Sus comentarios y sugerencias resultaron fundamentales a la hora de redactar la versión final.

El diálogo permanente y las discusiones mantenidas durante los últimos años con Héctor Schmucler y Armand Mattelart dieron sustento a muchas de las ideas que aquí se presentan.

Agradezco a las personas que pusieron su tiempo a mi disposición para que yo las entrevistara. Sin las informaciones que me brindaron generosamente, este trabajo no podría haberse concretado. En particular, quisiera agradecer a Andrés D'Alessio por sus comentarios al primer borrador.

Catalina Smulovitz, Ester Kaufman, Valeria Barbuto y Graciela Queirolo me ayudaron a aclarar cuestiones puntuales de la investigación.

Quisiera expresar mi reconocimiento a quienes me facilitaron el acceso a diversos materiales bibliográficos y audiovisuales: Mó-

nica Pérez —bibliotecaria del Proyecto Memoria— y Raúl Pérez Gamon. Agradezco a Natalia Santero por haber colaborado en la transcripción de las entrevistas.

A mis amigas y amigos, por las charlas y los consejos. A mi familia, por el apoyo constante.

Finalmente, agradezco al Social Science Reserch Council, y especialmente a Eric Hershberg, por haber puesto a mi alcance los medios necesarios para realizar la investigación y concluir este libro, y por haber creado un valioso espacio de intercambio y diálogo entre colegas.

INTRODUCCIÓN

En 1985, recién iniciada la transición democrática en la Argentina, los nueve comandantes que habían encabezado el Gobierno dictatorial entre 1976 y 1982 fueron juzgados por violaciones a los derechos humanos. En un proceso judicial que convocó a ochocientos treinta testigos, requirió más de quinientas horas de audiencias y acumuló casi tres toneladas de expedientes, se establecieron los detalles de un crimen no menos descomunal: la desaparición forzada de miles de personas. El juicio probó que el régimen militar las había secuestrado, torturado y recluido en prisiones clandestinas, y luego las había asesinado y ocultado sus cuerpos, arrojándolos al mar, enterrándolos en fosas comunes o quemándolos¹.

En un acto público que se desarrolló a lo largo de nueve meses en el edificio de Tribunales de la ciudad de Buenos Aires se procedió a revelar aquello que la dictadura había mantenido en secreto. Si los represores intentaron borrar las huellas de sus crímenes (a través de la clandestinidad de sus acciones, la ocultación de los cadáveres, la destrucción de pruebas y el encubrimiento de información), el juicio demostró que aquello que los militares negaban y los organismos de derechos humanos denunciaban había efectivamente ocurrido.

En la etapa inicial de la apertura democrática, el juicio creó, junto con el informe de la CONADEP², un relato legitimado sobre

¹ La dictadura militar que gobernó la Argentina entre 1976 y 1983 y se autodenominó «Proceso de Reorganización Nacional» llegó al poder a través de un golpe de Estado que se produjo en un contexto de violencia política generalizada, con organizaciones activas de guerrilla urbana de izquierda y grupos armados de ultraderecha. La dictadura instauró este sistema represivo con el propósito manifiesto de eliminar a las organizaciones armadas de izquierda y, en general, a toda expresión opositora al régimen.

² La Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP) fue

el terrorismo de Estado. Este relato le otorgó un sentido al pasado reciente que pudo ser compartido socialmente y, por esa razón, tuvo un papel preponderante en la construcción de memorias colectivas sobre la represión dictatorial³.

Pero esa ceremonia fundacional no fue inmediatamente accesible a un público masivo. Quienes no estuvieron presentes en la sala de audiencias —que contó con unos trescientos cincuenta asistentes por día, entre invitados, periodistas y público en general— pudieron leer en la prensa escrita los relatos de los testigos (en su mayor parte sobrevivientes de centros clandestinos y familiares de desaparecidos), pero no tuvieron la oportunidad de escucharlos por radio ni por televisión. Las audiencias fueron grabadas en vídeo íntegramente, pero sólo se televisaron tres minutos diarios de imágenes sin sonido. En los años posteriores

creada el 15 de diciembre de 1983 por el entonces presidente Raúl Alfonsín. Se trató de una comisión de notables cuya misión consistió en recibir denuncias sobre desapariciones y secuestros de personas ocurridos en el período dictatorial y redactar un informe que sirviera para esclarecer los hechos producidos como consecuencia de la acción represiva. La CONADEP documentó y sistematizó la información sobre casi 9.000 personas desaparecidas, y su informe se presentó en un programa televisivo, en julio de 1984, y en un libro titulado *Nunca más*, cuya primera edición data de noviembre de 1984.

³ Los fenómenos de los que trata de dar cuenta este libro han sido definidos alternativamente en diferentes trabajos como «memoria social», «memoria colectiva», «memoria pública», «memoria compartida», etc. Estas nociones se intercambian y se definen según los diversos abordajes e investigaciones. Para el presente trabajo utilizaré la noción de «memoria colectiva», que aparece, en el conjunto de la bibliografía revisada para esta investigación, como un proceso ligado con el pasado pero diferenciado de la historia, dependiente de relaciones intersubjetivas o grupales, encargado de transmitir valores y enseñanzas de una generación a otra, y condicionado por las tecnologías que se usan en cada momento para almacenar y transmitir el conocimiento. Está a su vez ligado a lo narrativo y a las maneras en que se construye la verdad en una sociedad, y se expresa con diversos lenguajes, entre los cuales la imagen tiene un lugar fundamental. En los estudios realizados sobre memoria colectiva en los últimos años se la vincula tanto a los hechos conflictivos y traumáticos del pasado como a las luchas políticas del presente [véanse Bal, 1999; Halbwachs, 1997 (1950); Jelin, 2002; Lavabre, 1991; Le Goff, 1977; Namer, 1987; Nora, 1984; Pollak, 1989; Ricoeur, 1999; Rousso, 1987; Yerushalmi, 1989].

al juicio, mientras las leyes de impunidad y los indultos iban borrando los efectos de las acciones judiciales emprendidas durante los primeros años de la democracia⁴, estas imágenes constituyeron una huella fundamental de que el juicio se había realizado. Por su fuerte referencialidad, por la facilidad de su «lectura», por su capacidad para convocar emociones y recuerdos, podrían haberse convertido en un poderoso vehículo de la memoria colectiva. Sin embargo, hasta 1998 permanecieron fuera de la circulación masiva.

En 1999, en el marco del Programa de formación de investigadores jóvenes «Memoria colectiva y represión: perspectivas comparativas sobre el proceso de democratización en el Cono Sur de América Latina» del Social Science Research Council, inicié una investigación sobre la relación entre espacio audiovisual y memoria colectiva. Las imágenes del juicio constituían un material interesante para pensar este vínculo, ya que su historia —o lo que yo en ese momento sabía de su historia— estaba atravesada por una serie de enigmas y paradojas: el juicio había sido filmado con sonido, pero sólo se televisaron imágenes mudas; en el contexto de las audiencias se trataba de valorizar la independencia de la justicia, pero no se supo con certeza si la decisión sobre la transmisión silenciosa la habían tomado los jueces o el Poder Ejecutivo; se suponía que el material audiovisual era público (o tan público, al menos, como los expedientes del juicio), pero no era fácil averiguar dónde estaba ni cómo acceder a él; varias personas vinculadas con organizaciones de derechos humanos me contaron que tenían en su poder vídeos con imágenes del juicio, pero no podían informar con exactitud quién había editado ese material ni dónde habían obtenido las copias.

⁴ En 1986, la llamada ley de Punto Final estableció un límite temporal para juzgar a los represores. En 1987, la ley de Obediencia Debida eximió de la responsabilidad por los crímenes cometidos a la mayor parte de los militares acusados, porque se creaba una presunción inmediata de que habían cumplido órdenes. En 1990, los cinco ex comandantes condenados en el juicio (Jorge Rafael Videla, Emilio Eduardo Massera, Roberto Eduardo Viola, Orlando Ramón Agosti y Armando Lambruschini) fueron dejados en libertad por un indulto presidencial firmado por el sucesor de Alfonsín, Carlos Menem.

A ese panorama de imprecisiones se agregaba un dato llamativo. En agosto de 1998, un canal de televisión había emitido un documental basado en las imágenes del juicio⁵ y había cosechado un *rating* inusualmente alto para ese género televisivo. Es decir, que, pese a haber estado virtualmente «perdidas» —o tal vez justamente por ello—, las imágenes del juicio suscitaron un enorme interés cuando se mostraron por primera vez en televisión abierta, trece años después de haber sido filmadas.

Me propuse reconstruir el recorrido que siguieron esas imágenes desde que se grabaron, en 1985, hasta que llegaron a la televisión, en 1998. El primer paso fue ubicar el material, averiguar qué ediciones había tenido y por qué canales había circulado. No resultó fácil encontrar las imágenes: no existían archivos audiovisuales en donde estuvieran registradas todas las producciones, la información era fragmentaria y dispersa, y los datos que brindaban mis informantes no siempre coincidían entre sí.

Cuando finalmente pude ubicar las cuatro producciones audiovisuales hechas sobre la base de las imágenes grabadas en el juicio, se hizo evidente que había hallado mucho más que eso. No sólo había encontrado imágenes, sino además políticas de conservación y difusión —y también de ocultamiento—, diversos puntos de vista acerca de la conveniencia o inconveniencia de mostrarlas, múltiples maneras de entender la función que el registro audiovisual del juicio cumplía en la construcción y gestión de memorias colectivas, y —sobre todo— una historia en la que se entrelazaba la suerte que habían corrido esas imágenes con la que había atravesado la propia memoria de la represión desde que se produjo el juicio.

Descubrí que el recorrido de las imágenes había sido paralelo al que, desde el punto de vista institucional, había seguido la memoria colectiva de la represión. Hubo un primer momento de despliegue de la evocación en el espacio público, que comprendió al juicio de 1985 y se clausuró en 1987, con la ley de Obediencia Debida. En esa etapa se grabaron la totalidad de las audiencias, y el gobierno de Raúl Alfonsín promovió la edición de un documental de doce horas, cuya emisión prevista para el canal de

⁵ Se trató del documental «ESMA: el día del juicio», emitido por canal 13 el 24 de agosto de 1998 a las 23 horas.

televisión oficial fue cancelada a raíz de la sublevación militar de Semana Santa, en abril de 1987.

Hubo un segundo momento de repliegue que se prolongó hasta 1995, en el que se dictaron indultos a los militares juzgados, al mismo tiempo que se instalaba un relativo silencio sobre la cuestión de la dictadura en el espacio público, especialmente en los medios masivos de comunicación. En esta etapa, la Asamblea Permanente por los Derechos Humanos (APDH) produjo un vídeo de cuarenta minutos con las imágenes del juicio, que se difundió en espacios restringidos, mientras las doce horas editadas en la etapa anterior pasaban a circular en copias «pirata». También surgió el miedo por una eventual destrucción de los registros originales y la preocupación por preservarlos: en 1988, los jueces de la Cámara Federal llevaron una copia completa de los vídeos a Oslo para que fueran guardados en el Parlamento noruego.

En 1995 se inició un nuevo momento de despliegue de la evocación en el espacio público, con una fuerte presencia del tema en la escena mediática. En esa etapa, las imágenes del juicio se editaron en vídeos comerciales y fueron emitidas por primera vez en la televisión.

La estrecha relación que existe entre espacio audiovisual y memoria colectiva no se limita a este paralelismo. Según el modo en que se las fue editando, los circuitos en los que se las hizo ingresar y los actores que se encargaron de ellas, las mismas imágenes (aquellas que habían sido grabadas durante las audiencias del juicio) fueron adquiriendo distintos sentidos e intervinieron en el trabajo de la memoria de diversas maneras.

El trabajo de la memoria no sólo requiere de actores, es decir, de personas o instituciones encargadas de elaborar el recuerdo y construir representaciones sobre el pasado. Necesita, además, espacios o «escenarios de la memoria» en donde una «presentación de» y un «discurso sobre» el pasado sea posible. Estos espacios tienen sus reglas específicas y sus lenguajes, que determinan, a su vez, la producción de esos relatos.

Definiré como «escenario de la memoria» al espacio en el que se hace ver y oír a un público determinado un relato verosímil sobre el pasado. Su análisis implica tener en cuenta, al menos, tres dimensiones: una dimensión narrativa (el contar una his-

toria), en la que importa quién cuenta el relato, cómo y para quién; una dimensión espectacular (una puesta en escena), en la que importan los lenguajes y los elementos usados en la escenificación; y una dimensión veritativa (la producción de una verdad⁶), en la que importa qué tipo de verdad sobre el pasado se construye y en lucha con qué otras verdades. Tanto el juicio a los ex comandantes como las producciones audiovisuales que lo evocan han constituido escenarios de la memoria.

La noción de «escenario de la memoria» intenta trascender las dos variables con las que se suele abordar la relación entre representaciones audiovisuales y memoria colectiva: la de aparición o no aparición de determinado tema en la escena pública, y la de mucho o poco público (o *rating*) de estas producciones.

A su vez, la idea de «escenario» —a diferencia de otras nociones como «canales de la memoria» (Yerushalmi, 1984), «lugares de memoria» (Nora, 1984) o «vectores de la memoria» (Rouso, 1987)— permite enfocar más claramente problemas relacionados con la puesta en escena, la tensión dramática, los dispositivos narrativos puestos al servicio de la construcción de sentidos sobre el pasado y los mecanismos por los cuales se seleccionan, jerarquizan y reúnen diversas voces o testimonios.

Para trabajar con estas dimensiones, analicé los diferentes productos audiovisuales (el uso de imágenes y sonidos, el ritmo del relato, la selección de los testimonios, la forma en que los audiovisuales se presentan a sí mismos, la inclusión o no de elementos exteriores al material grabado durante las audiencias, entre otros aspectos), entrevisté a personas que habían tenido a su cargo la edición y circulación del material y consulté fuentes secundarias a fin de establecer cuáles habían sido las repercusiones tanto del juicio como de las producciones audiovisuales.

⁶ Tomo la idea de producción de la verdad de Michel Foucault (1979): «La verdad es de este mundo; está producida aquí gracias a múltiples imposiciones. Tiene aquí efectos reglamentados de poder. Cada sociedad tiene su régimen de verdad, su “política general de la verdad”: es decir, los tipos de discursos que ella acoge y hace funcionar como verdaderos; los mecanismos y las instancias que permiten distinguir los enunciados verdaderos o falsos, la manera de sancionar unos y otros; las técnicas y los procedimientos que son valorizados para la obtención de la verdad; el estatuto de aquellos encargados de decir qué es lo que funciona como verdadero».

Este libro describe las diversas etapas en el recorrido de las imágenes del juicio y considera las problemáticas ligadas al trabajo de la memoria en cada uno de esos momentos.

En la primera parte se examina el modo en que se llegó a realizar el juicio y las decisiones y dilemas implicados en la construcción de su escenificación, tanto judicial como mediática; ya que la manera en que se construyó y desarrolló esta puesta en escena incidió en la producción de sentidos sobre el juicio mismo y sobre el período del pasado que el juicio debía evocar.

La segunda parte analiza una etapa en que las imágenes circularon de manera «subterránea», al mismo tiempo que se restringían las posibilidades de actuar jurídicamente en relación con los crímenes cometidos por la dictadura. Se examina el tipo de edición de las imágenes que se hizo en este contexto; el desplazamiento que se produjo en los actores encargados de conservar, editar y hacer circular el material audiovisual, y las disputas tejidas alrededor de la difusión o falta de difusión de las imágenes.

La tercera parte describe el modo en que este material audiovisual alcanzó los circuitos comerciales y televisivos, y analiza las diversas tensiones que aparecen cuando se intenta que las imágenes del juicio tomen la forma de un espectáculo audiovisual «atractivo» para un público masivo.

El recorrido que propone este libro intenta iniciar una reflexión —hasta ahora poco transitada— sobre el papel del espacio audiovisual en la construcción, gestión y transmisión de memorias colectivas sobre la última dictadura militar. También procura abrir algunos interrogantes sobre un problema más amplio: el de la representación de ese pasado. ¿Cómo narrar lo ocurrido?, ¿qué lenguajes pueden dar cuenta de la magnitud del crimen?, ¿qué relatos son capaces de condenar y a la vez mantener vivo el recuerdo del horror? El análisis que aquí se presenta no agota, por supuesto, la riqueza de estas cuestiones. Sin embargo, alcanza a señalar algunas características de las representaciones sobre la represión que surgieron en la Argentina desde los primeros momentos de la apertura democrática.

Este libro describe las diversas etapas en el recorrido de las historias del juicio y considera los problemas ligados al relato de la memoria en cada uno de esos momentos.

En la primera parte se examina el modo en que se llevan a cabo el juicio y las decisiones y dichos implicados en la construcción de su escenificación, tanto judicial como mediática. Y que la muestra en que se construye y desarrolla esta puesta en escena nacido en la producción de sentidos sobre el juicio mismo y sobre el período del pasado que el juicio debía evocar.

La segunda parte analiza una etapa en que las imágenes culturales de manera «pública», al mismo tiempo que se res-tringen las posibilidades de actuar judicialmente en relación con los crímenes cometidos por la dictadura. Se examina el tipo de edición de las imágenes que se hizo en este contexto, el des-plazamiento que se produjo en los actores encargados de con-ducir el juicio, el carácter del material audiovisual y las disputas en torno a la división de la labor de difusión de las imágenes.

La tercera parte describe el modo en que este material audiovisual alcanzó los circuitos temáticos y televisivos y analiza las diversas tensiones que aparecen cuando se intenta que las im-ágenes del juicio tomen la forma de un espectáculo audiovisual «masivo» para un público masivo.

El recorrido que propone este libro intenta iniciar una reflexión —aunque sea un poco transitoria— sobre el papel del español audiovisual en la construcción, gestión y transmisión de memoria colectiva sobre la última dictadura militar. También procura abrir algunos interrogantes sobre un problema más amplio: el de la representación de ese pasado. ¿Cómo partir lo ocurrido, qué lenguajes pueden dar cuenta de la magnitud del crimen, qué relatos son capaces de condonar y a la vez mostrar una el recuerdo del horror? El análisis que aquí se presenta no se trata por supuesto de réplicas de estas cuestiones. Sin embargo, en algunas ocasiones, se cuestiona de las representaciones sobre la represión que surgieron en la Argentina desde los primeros mo-mentos de la apertura democrática. En particular, se plantea la cuestión de cómo se hace funcionar como verdades, los mecanismos y la forma o estructuras que permiten distinguir los enunciados verdaderos o falsos, la materia de las historias y los procedimientos que son utilizados para la construcción de la verdad y el deber de la memoria para la construcción de la historia como verdades.

¿CÓMO SE LLEGA A JUZGAR A LOS COMANDANTES?

PRIMERA PARTE

LA CONSTRUCCIÓN DE UN «JUICIO HISTÓRICO» (1985)

Mucha gente se emocionó al ver a quienes fueran dictadores todopoderosos ponerse de pie cuando los seis jueces civiles entraron al recinto.

(Nino, 1997: 133)

El hecho es único en la historia de la Argentina, pero también lo será en el resto de las transiciones posdictatoriales de América del Sur. Ha creado expectativas de justicia en los familiares de las víctimas (muchos de ellos reunidos en organizaciones de mujeres de los derechos humanos) y en gran parte de la sociedad. Ha despertado temores en los miembros de las Fuerzas Armadas. Ha generado escepticismo en mucha gente, que piensa que los crímenes quedarán impunes, como ha sucedido con otros hechos de violencia perpetrados por dictaduras anteriores. Ha desatado amenazas hacia quienes tendrán la función de llevar adelante...

El sistema represivo instaurado por la dictadura se basó en secuestrar personas previamente designadas, mantenerlas prisioneras en centros secretos de detención distribuidos por todo el país, quebrantar las leyes y psicológicamente aterrorizar a la familia, asesinarlas clandestinamente y ventilar los cadáveres. Este sistema represivo perpetró un crimen que no estaba tipificado en el Código Penal argentino: la desaparición forzada de persona. La cantidad de desaparecidos en la Argentina, que se calcula entre 10.000 y 30.000, permanece imprecisa...

1. ¿CÓMO SE LLEGA A JUZGAR A LOS COMANDANTES?

Otoño de 1985. En el centro de Buenos Aires se inician las audiencias orales del juicio a los comandantes. Los acusados son nueve altos jefes militares, responsables principales de una dictadura que dejó un saldo de miles de desaparecidos. Los juzga un tribunal civil, la Cámara Federal de Buenos Aires, y deberán responder ante la ley por el sistema de represión clandestina que instauraron y mantuvieron durante casi siete años¹. Los cargos contra estos militares son: homicidio, privación ilegítima de la libertad seguida de homicidio, privación ilegítima de la libertad simple, tormentos, violaciones y robo.

El hecho es único en la historia de la Argentina, pero también lo será en el resto de las transiciones posdictatoriales de América del Sur. Ha creado expectativas de justicia en los familiares de las víctimas (muchos de ellos reunidos en organizaciones defensoras de los derechos humanos) y en gran parte de la sociedad. Ha despertado temores en los miembros de las Fuerzas Armadas. Ha generado escepticismo en mucha gente, que piensa que los crímenes quedarán impunes, como ha sucedido con otros hechos de violencia perpetrados por dictaduras anteriores. Ha desencadenado amenazas hacia quienes tendrán la función de llevar ade-

¹ El sistema represivo instaurado por la dictadura se basó en secuestrar personas previamente designadas, mantenerlas prisioneras en centros secretos de detención distribuidos por todo el país, «quebrarlas» física y psicológicamente a través de la tortura, asesinarlas clandestinamente y ocultar los cadáveres. Este sistema represivo perpetró un crimen que no estaba tipificado en el Código Penal argentino: la desaparición forzada de personas. La cantidad de desaparecidos en la Argentina, que se calcula entre 10.000 y 30.000, permanece indeterminada.

lante el juzgamiento. Ha preocupado a funcionarios que gobiernan un país cuyo aparato militar todavía no se ha desmantelado.

En ese ambiente cargado de tensiones, el 22 de abril de 1985 se realiza la primera audiencia pública en un juicio que será considerado histórico. Pero ¿cómo llegaron esos militares, antes «todopoderosos», a ocupar el banquillo de los acusados?

El juicio oral y público a los miembros de las tres primeras juntas militares fue el resultado de una serie de decisiones, negociaciones y estrategias que provinieron del Poder Ejecutivo, las Fuerzas Armadas, el movimiento de derechos humanos y la Cámara Federal.

En marzo de 1983, en pleno desmoronamiento, el régimen militar había intentado asegurar la impunidad para los responsables por las violaciones a los derechos humanos a través de la ley 22.924, conocida como de «autoamnistía», que «garantizaba una amnistía total por el conjunto de acciones subversivas y antisubversivas desde el 25 de mayo de 1973 hasta el 17 de junio de 1982. La amnistía se extendía a todos los que ayudaron o incitaron a tal actividad subversiva o antisubversiva, así como a delitos militares comunes» (Nino, 1997: 108).

Unos meses más tarde del dictado de esa ley, el 10 de diciembre de 1983, el presidente electo Raúl Alfonsín asumía la conducción de la transición democrática. Los militares se habían retirado en una situación de extrema debilidad a raíz de la derrota en la guerra de Malvinas y de la crisis económica del país, por lo cual su intento de establecer una amnistía generalizada no logró obtener apoyo en el período democrático que se iniciaba. En ese marco, la primera decisión del Congreso electo fue declararla nula por inconstitucional: «Ambas cámaras, con las Madres de Plaza de Mayo presentes en los palcos, aprobaron en forma unánime la ley 23.040 de anulación» (Nino, 1997: 121).

Alfonsín había llegado a la presidencia con una imagen «de distancia y enfrentamiento frente al régimen militar y a su oponente electoral, basándose en la revolucionaria y, a la vez, conservadora demanda del restablecimiento del Estado de Derecho y del imperio de la ley» (Acuña y Smulovitz, 1995: 50). Esta imagen había repercutido fuertemente en una opinión pública sensibilizada por las reiteradas denuncias sobre los crímenes come-

tidos por los militares, dentro de una coyuntura en la que las organizaciones de derechos humanos habían logrado unificar su pedido de justicia:

A partir de 1980 y 1981, la demanda de justicia comienza a incorporarse al discurso del movimiento [de derechos humanos] en consignas y solicitadas, convirtiéndose en tema de controversia dentro del movimiento. [...] Es a partir de la derrota en la guerra de las Malvinas que el «Juicio y Castigo a Todos los Culpables» se va convirtiendo en una demanda hegemónica dentro del movimiento (Jelin, 1995: 119-120).

Esta posición contrastaba con la estrategia de Alfonsín, que propugnaba una «justicia retroactiva limitada», con delimitación de categorías de responsabilidad² y circunscripción en la duración de los juicios. Desde el Gobierno, la posibilidad de juzgar sólo a la plana mayor de las Fuerzas Armadas se veía como un recurso para que los juicios no generaran tal incomodidad en el ámbito militar que se pusieran en peligro las instituciones democráticas. En concordancia con esta estrategia, una de las primeras medidas que tomó Alfonsín fue ordenar, mediante el decreto 158, de 13 de diciembre de 1983, el procesamiento de los miembros de las tres primeras juntas militares que habían gobernado el país entre 1976 y 1982³. Así, fueron procesados los generales Jorge Rafael Videla (presidente *de facto* entre 1976 y 1981), Roberto Eduardo Viola (presidente *de facto* entre marzo y diciembre de 1981) y Leopoldo Fortunato Galtieri (presidente *de facto* hasta junio de 1982); los almirantes Emilio Eduardo Massera, Armando Lambruschini y Jorge Isaac Anaya, y los brigadieres Orlando Ramón Agosti, Omar Graffigna y Basilio Lami Dozo.

² «Al articular un programa para tratar las violaciones de derechos humanos, Alfonsín identificó tres categorías de autores: los que planearon la represión y emitieron las órdenes correspondientes; quienes actuaron más allá de las órdenes, movidos por crueldad, perversión o codicia, y quienes cumplieron estrictamente con las órdenes. Alfonsín creía que mientras las dos primeras categorías merecían el castigo, los que pertenecían al tercer grupo debían tener la oportunidad de reinsertarse en el proceso democrático» (Nino, 1997: 106).

³ El mismo día, mediante el decreto 157, el presidente Alfonsín también ordenó el procesamiento de las cúpulas de las organizaciones guerrilleras que habían actuado en la Argentina a principios de los años setenta.

Otro punto importante de la estrategia gubernamental fue el intento de que las Fuerzas Armadas se «autodepuraran»: que fuera la justicia militar la que llevara a cabo los juicios por violaciones a los derechos humanos. La reforma del Código Militar (ley 23.049, de febrero de 1984) determinaba que los delitos comunes cometidos antes de la sanción de la ley por integrantes de las Fuerzas Armadas quedaban sujetos a la justicia militar, pero el Consejo Supremo de las Fuerzas Armadas ya no se planteaba como instancia última, sino que pasaba a estar sometido a una revisión de la justicia civil: las cámaras federales no sólo podían apelar una vez que el Consejo Supremo diera a conocer su sentencia, sino que también se creaba la posibilidad de que el tribunal civil se avocara, es decir, se hiciera cargo de las causas si pasado determinado período el tribunal militar no llegaba a resolverlas. Esto fue lo que sucedió con el juicio a los ex comandantes. Cuando se vencieron los plazos dados al Consejo Supremo de las Fuerzas Armadas para expedirse, la Cámara Nacional de Apelaciones en lo Criminal y Correccional Federal —conformada por los jueces Carlos León Arslanian, Andrés D'Alessio, Ricardo Gil Lavedra, Guillermo Ledesma, Jorge Edwin Torlasco y Jorge Valerga Aráoz— decidió la avocación.

En agosto de 1984, cumplidos los seis meses dados al Consejo Supremo de las Fuerzas Armadas, la Cámara resolvió darle un plazo suplementario de 90 días —que hubiera cubierto septiembre, octubre y noviembre— pero requirió que se la informase cada 30 días acerca de la marcha de las actuaciones. El primero de esos informes, si no me equivoco, se produjo el 20 de septiembre de 1984 y, en él, el Consejo Supremo prácticamente se alzaba contra lo ordenado en el decreto 158 y la ley 23.049. Manifestaba, por un lado, que era imposible «fijar un término temporal para la finalización del proceso»; por otro, que no se podía juzgar a los comandantes sin previamente hacerlo con todos sus subordinados que pudieran haber tomado parte directamente en los hechos y, además, efectuaba el prejuzgamiento de decir que todas las órdenes de los procesados aparecían como irreprochables. Sobre ese informe, la Cámara se avocó al conocimiento directo del caso el 4 de octubre de 1984 (Andrés D'Alessio⁴).

⁴ Véase en el Anexo I el listado de las personas entrevistadas para esta investigación.

A raíz de que los tribunales militares no estaban preparados ni mental ni disciplinariamente, ni idiosincrásicamente, la verdad es que la Cámara que lo revisaba, la Cámara Federal, se vio obligada a hacer algo que se llama avocación. [...] Entonces acá lo que se tomó fue la decisión jurídica de terminar lo que no habían terminado los tribunales de instancia inferior, que eran los militares, el Consejo Supremo de las Fuerzas Armadas (Juan Carlos López).

La avocación de la Cámara Federal implicó un primer fracaso en la estrategia de Alfonsín de que las Fuerzas Armadas se autodepuraran. A partir de ese momento se empezaron a tomar decisiones respecto del modo en que se realizaría el juicio.

En un contexto en el que «la sociedad requería el reinado de la ley en el juego de los conflictos sociales» (Kaufman, 1990: 338), y ante un aparato judicial trabado y viciado por los años de dictadura, la Cámara Federal debía generar una nueva imagen institucional de la Justicia y construir su propia credibilidad para poder llevar a cabo el juzgamiento de quienes habían gobernado el país durante años. Las medidas que tomaron los camaristas para determinar el modo en que se realizaría el juicio apuntaron a subrayar el sentido de independencia y seriedad de su tarea.

Frente a las acusaciones que provenían de las Fuerzas Armadas, que definían al juicio como una «maniobra de la izquierda», y las sospechas que podían surgir entre los organismos de derechos humanos de que el juicio finalmente desembocaría en la impunidad, la principal preocupación de los jueces fue *mostrar* un distanciamiento de todas las presiones (del Gobierno, de las Fuerzas Armadas, del movimiento de derechos humanos) y hacer que primara la transparencia en todo el proceso.

La decisión de realizar un juicio oral y público a los comandantes apuntó de algún modo a ese objetivo. En la estrategia de la Cámara, las audiencias públicas son vistas como la garantía de la transparencia y legitimidad del juicio, ante eventuales sospechas y ataques hacia su desarrollo y hacia la posterior decisión del tribunal.

La Cámara, desde que decidió iniciar la audiencia, también tuvo muy claro que la audiencia oral tenía que ser pública. Esto era por dos motivos: en primer lugar porque el Código de Justicia Militar habla de

audiencia pública, y nosotros no queríamos apartarnos en nada que no hubiera una razón suficiente para hacerlo. Por consiguiente, sosteníamos que si nosotros dejábamos afuera algo que el Código de Justicia Militar admitía, íbamos a darle un carácter de secreto, de extraño al juicio, que realmente le iba a quitar credibilidad. Digamos, ya empezábamos falseando una disposición legal, cosa que no estaba en nuestras intenciones. En segundo lugar, estábamos convencidos de que la publicidad del juicio era nuestro resguardo, porque una buena definición de juicio oral es aquella en la que el público tiene tanta visión de la prueba, puede apreciar la prueba tanto como los jueces. Por lo tanto, era bueno que se hubiera ido difundiendo lo que pasaba en la sala de audiencias, y sobre lo que íbamos a tener que sentar nuestra sentencia al final, porque iba a ir preparando a la opinión pública para esa sentencia (Andrés D'Alessio).

De esta manera, entre diciembre de 1983 y octubre de 1984 quedaron decididos tres elementos que harían de este juicio un hecho de características completamente nuevas en la Argentina: el juzgamiento a los principales responsables de una dictadura militar por violaciones a los derechos humanos; el proceso a esos militares en el ámbito de la justicia civil, y la realización, para ello, de un juicio oral y público.

Es comprensible que, una vez definidos estos tres elementos, el juicio llegara a considerarse como un «juicio histórico» aun antes de haber comenzado.

2. LO PÚBLICO DEL JUICIO

En 1985, el juicio oral y público era un procedimiento novedoso en las cámaras federales de la Argentina⁵. La oralidad no sólo creaba la transparencia necesaria para el proceso judicial y aceleraba los tiempos, sino que además generaba una puesta en escena específica para el juzgamiento. Las audiencias orales reunían, en un tiempo y un espacio determinados, a todos los actores concernidos por el juicio: los fiscales, los abogados defensores, los jueces, los testigos y, en algunos casos, los acusados. Y las acciones se desarrollaban ante un público presente.

El modo en que se construyó y desarrolló esta puesta en escena incidió en la producción de sentidos sobre el juicio mismo y sobre el período del pasado que el proceso judicial debía evocar. Vale la pena detenerse en los distintos pasos que dio el tribunal para constituir esta puesta en escena.

El 27 de marzo de 1985, la Cámara Federal redactó la Acorrida número 14, que reglamentaba el uso del espacio, la composición y magnitud del público que asistiría, el comportamiento de los asistentes durante las audiencias y su difusión. De este modo se dotaba de contenido a la decisión más general de «darle publicidad» al juicio.

⁵ Tal como afirmó Luis Moreno Ocampo, Fiscal Adjunto del juicio a las juntas militares, en una entrevista realizada en 1985 (Moncalvillo, 1985: 36), «la oralidad fue una de las novedades que hizo eficiente a este juicio, aunque sólo es novedad para el ámbito federal, porque en muchas provincias se viene aplicando desde hace muchos años. [...] Esto es un juicio escrito. La falta de contacto directo, personal, con la gente, destruye todo; es como el juego del teléfono descompuesto. En los juicios escritos, por lo general, el testigo declara frente a una persona que no es el juez. Y lo que figura en el acta no es lo que dice el testigo, sino lo que la persona que escribe pone. Hay, por lo menos, un mediador entre el testigo y el juez...».

En cuanto a la dimensión espacial, se decidió que el juicio se desarrollaría en la sala de audiencias de la Cámara Federal, en el edificio de Tribunales, en el centro de la ciudad de Buenos Aires. Este espacio inusual preveía y posibilitaba una gran afluencia de público:

Hubo que refaccionar y reacondicionar la gran sala de audiencias, que por lo general no se usaba, porque nunca hay necesidad, salvo para una cuestión protocolar, un juramento. Pero nunca en un juicio van quinientas personas (Juan Carlos López).

Con un presupuesto mínimo, los jueces se ocuparon personalmente de resolver cuestiones prácticas para que esta sala fuera habilitada, desde averiguar cuánto público entraba en el recinto⁶, hasta disponer de un sector especial para los veinte abogados defensores.

La sala de audiencias se había acondicionado como un gran escenario, en el que los jueces se ubicaban «por encima» de todos los demás actores intervinientes en el juicio (Kaufman, 1990). Así, el tribunal se mostraba como una instancia «supra-societal» que dirimiría los conflictos entre las partes. En la sala quedaron definidos tres niveles espaciales:

en el primero, el más elevado, se ubicaban los seis camaristas; en el segundo, la Fiscalía, el testigo, el secretario de la Cámara y la Defensa en uso de la palabra. En el tercero, al nivel del espacio exterior, se ubicaba la Defensa. En el mismo nivel, y enfrentados a los camaristas, se ubicaban los invitados especiales y el periodismo acreditado. A ambos lados, en palcos bandeja sobreelevados, se encontraba el público (Kaufman, 1990: 348)⁷.

A esta puesta en escena jerárquica «de lo alto a lo bajo» se agregó el uso de la luz durante las audiencias («las luces se en-

⁶ «Nos tuvimos que sentar los camaristas [...] y veíamos cuánto ocupábamos en un banco. Se quedó el último, se sentaron los demás, vimos cuánta gente entraba por banco, vimos cuántos bancos, y dio ciento cuatro personas» (Andrés D'Alessio).

⁷ En el texto citado de Ester Kaufman (1990) se reproducen varios planos de la sala de audiencias que ilustran esta descripción.

cedían a pleno anunciando la entrada de los camaristas, que se producía en último término», Kaufman, 1990: 350), la forma de entrada de los jueces al recinto «por una puerta lateral izquierda, no visible para los invitados especiales» (Kaufman, 1990: 349), y los símbolos ubicados en el espacio destinado al tribunal:

Sobre la pared opuesta a la puerta de acceso principal de la sala, y a modo de telón de fondo, un crucifijo preside el recinto; por debajo, un vitró dibuja una frase: «Afianzar la Justicia», contenida en el preámbulo de la Constitución Argentina. Sobre el piso se levanta una ancha mesa semejante a un altar, con seis sillones, alineados de frente al público. Uno de estos sillones pertenece al Presidente del tribunal⁸, sobre cuyo respaldo está grabada la imagen de la balanza de la justicia (Kaufman, 1990: 348).

Con respecto al ingreso del público, esta Acordada habilitaba la nave central para ciento cuatro invitados especiales, las dos naves laterales de la planta baja para periodistas acreditados y las dos bandejas laterales, con acceso por el tercer piso, para un total de ochenta asistentes del público en general: cualquier persona podía presentarse el día anterior en otra dependencia del Poder Judicial y solicitar una tarjeta de entrada para ese sector, exhibiendo su documento de identidad.

Los invitados especiales «obtenían su entrada por medio de contactos personales con alguna institución (organismos de Derechos Humanos, partidos políticos, Fuerzas Armadas, etcétera), o por invitación de algún miembro de la Fiscalía, la Defensa o la Cámara» (Kaufman, 1990: 347).

La decisión de tener invitados se vinculó con el panorama institucional de la Argentina de la transición, y con la idea que tenían los jueces del interés que podía suscitar el juicio entre los diferentes niveles de esa institucionalidad. En este nivel institucional, los miembros de las organizaciones de derechos humanos habían logrado ser reconocidos como «invitados especiales»:

⁸ En 1985, el Presidente de la Cámara Federal era el juez Carlos León Arslanian. Durante las audiencias, la presidencia fue asumida rotativamente por los seis jueces: cada semana, otro juez estaba a cargo de la presidencia y, por lo tanto, de hacer las preguntas a los testigos.

Hubo muy buena relación [con los organismos defensores de los derechos humanos]. Ellos, cuando estaba por empezar la audiencia pidieron ser tenidos por parte, lo cual era imposible, la ley no lo permitía, y terminó Arslanian, el Presidente de la Cámara, conversando con ellos, y se desistió. Lo que la Cámara le aseguró a cada organismo reconocido fue uno o dos asientos en todas las audiencias, para que lo pudieran seguir (Andrés D'Alessio).

Así, en las sesiones estaban presentes las personas directamente afectadas por los hechos que allí se juzgaban (tanto por parte de la acusación como de la defensa), había representantes de los poderes Ejecutivo y Legislativo (diputados, senadores y funcionarios invitados), había también un público más anónimo y masivo (el «público en general»), y estaban los periodistas garantizando que lo que allí sucedía llegaría, sin trabas, al resto de los argentinos. De algún modo, las tres categorías de público (invitados especiales, periodistas y público en general) representaban a la sociedad en su conjunto.

La Acordada 14 también reglamentó el comportamiento de los asistentes. En la estrategia de la Cámara de construir un sentido de independencia y objetividad de la justicia se planteó como fundamental el cuidado del decoro:

[El juicio] está siempre sometido a un orden, por lo que se espera que se desarrolle en el marco de la mayor serenidad posible. Para el propio juez está claro que todo lo que pueda influir de algún modo en el ánimo —el ruido, la presión, la barra de fútbol, las cámaras, todo eso— trata de calmarse [...]. A esto se le llama básicamente el decoro propio del juicio, que es muy amplio: tiene que ver con la serenidad, con la objetividad, con el respeto a los derechos de todos. El derecho a juzgamiento implica todo esto (Juan Carlos López).

Por eso, se establecieron medidas destinadas a mantener el orden en la sala, por ejemplo:

«quien salga no podrá reingresar»; «nadie podrá ingresar a la sala con bultos, carteles, portafolios, cámaras, flashes, micrófonos, grabadores o cualquier otro objeto que las autoridades a cargo del control de ingreso estimen inconvenientes. Tampoco se permitirá la entrada de quien presente particularidades en su vestimenta o lleve cualquier tipo de dis-

tintivos o símbolos»⁹; «el público deberá permanecer respetuosamente y en silencio, cuidando de no incurrir en ninguna conducta que pueda entorpecer el normal desarrollo del acto. Deberá abstenerse de cualquier actitud que pueda considerarse expresiva de opiniones o sentimientos» (Cámara Federal, *Acordada 14*, 27 de marzo de 1985).

Con respecto a las medidas tomadas para la difusión, la Acordada 14 concibe a los periodistas como parte del público, pero les asigna un espacio propio en la sala y dispone que se acondicione una oficina en el edificio de Tribunales con máquinas de escribir, líneas telefónicas, DDI y aparatos de télex con operadoras. En el comienzo del juicio se acreditaron doscientos cuarenta y un periodistas provenientes de diferentes países y pertenecientes a ciento cinco medios de comunicación¹⁰.

Además, la Acordada prohibió «el ingreso de periodistas con cámaras —fotográficas, cinematográficas o de vídeo—, con micrófonos o con grabadores», y dispuso la presencia de «cuatro fotógrafos oficiales que distribuirán las imágenes que obtengan a los distintos medios y agencias periodísticas». Estas fotografías se tomaban en los momentos iniciales y finales de cada audiencia, evitando así perturbar los testimonios.

⁹ Esta medida dio pie a un incidente con Hebe de Bonafini, presidenta de la asociación Madres de Plaza de Mayo, el día de la lectura de la sentencia: «Los minutos de espera de los seis miembros del tribunal tuvieron por especial protagonista a la señora De Bonafini. Con discreción, pero perceptiblemente para cientos de ojos, dos comisarios se le acercaron para transmitirle una disposición de la Cámara sobre la prohibición de distintivos o emblemas. La señora De Bonafini no atendió razones y replicó que si había militares de uniforme, ella podía concurrir con el pañuelo blanco. Los dos oficiales policiales se retiraron para dar paso a la gestión de Strassera, su adjunto, Luis Moreno Ocampo, y del director de derechos Humanos de la Cancillería, Ravenna. La Titular de Madres fue convencida parcialmente, ya que se colocó el pañuelo sobre el pecho, hasta que finalmente fue persuadida por Moreno Ocampo y se lo colocó sobre la falda» («La última jornada», *Clarín*, 10 de diciembre de 1985).

¹⁰ Según *La Nación*, 20 de abril de 1985. *La Nación* indica que «152 periodistas son argentinos —lo que constituye el 63 por ciento de los acreditados— y representarán a 37 medios informativos: 3 agencias de noticias, 2 canales de televisión, 10 radios, 9 diarios, 7 periódicos y 5 revistas, incluyendo en éstas las de carácter jurídico».

Según algunos miembros del tribunal, estas decisiones apuntaron tanto a mantener el orden en la sala como a evitar una posible manipulación de los registros de audio y vídeo. Es decir, que estas medidas pueden incluirse dentro de la estrategia más general de producir una imagen de seriedad y objetividad del tribunal:

Normalmente se le convierte en un material muy difícil de controlar por el público. Usted puede, en las grabaciones, sostener que un testigo dijo cualquier cosa, digamos usted le suprime un no, o le suprime un sí... [...] Se trataba de que no saliera gente aduciendo que era material auténtico y pudiera editarlo. Eso tiene un efecto exactamente contrario al de la publicidad, porque distorsiona; en lugar de difundir, distorsiona. [...] Normalmente eso se puede falsear. Supóngase, como yo le decía hace un rato, la testigo que contó con mucho detalle su violación, supóngase que alguien la graba y después vende ese material. Es una falta de seriedad terrible. Entonces en ese sentido, la gente podía escucharlo normalmente, los periodistas podían verlo y reproducirlo por escrito, pero no que material supuestamente original no fuese controlado (Andrés D'Alessio).

En cuanto a la cobertura televisiva, en la Acordada se comunican dos decisiones importantes: que el canal oficial, Argentina Televisora Color (ATC), registraría *completamente* el desarrollo del juicio, y que solamente se pasaría por televisión, en diferido (es decir, después de que se terminara cada jornada), una selección decidida por la Secretaría de Cultura, dependiente del Poder Ejecutivo¹¹.

La decisión de grabar en vídeo el juicio completo no estaba centrada en su emisión televisiva. De acuerdo con los jueces, en primer lugar, el registro audiovisual se percibía como una garantía de la continuidad del propio juicio:

El registro en vídeo y audio cumplía una función importante desde el punto de vista legal. ¿Qué ocurre si, en el medio del juicio oral, un

¹¹ «Se gestionará la instalación por ATC de dos cámaras de televisión ubicadas una en cada bandeja superior. Dichas cámaras grabarán el desarrollo completo del juicio por medio de su transmisión a los estudios centrales del canal. Por la Secretaría de Cultura de la Nación se seleccionarán las partes que resulte pertinente difundir» (Cámara Federal, *Acordada 14*, 27 de marzo de 1985).

abogado renuncia, se muere, se enferma?, ¿cómo se hace para reemplazar ese conocimiento de lo que él vivió allí...? Por eso es que nos interesó documentarlo de esta manera, que es la manera más perfecta de documentarlo. E incluso, cuando hubo un rumor de que alguno de los abogados defensores de los comandantes quería renunciar, nosotros dijimos —y esto funcionó como un contrarrumor— que íbamos a sentar a los defensores oficiales una semana a ver el audio y vídeo y retomábamos la audiencia normalmente (Andrés D'Alessio).

En segundo lugar, la grabación tenía la finalidad de documentar algo que, incluso antes del comienzo de las audiencias, ya se perfilaba como «acontecimiento histórico». Así, según se percibía entonces, el registro en vídeo se transformaría en la prueba fehaciente de que el juicio había ocurrido, y en una vía importante para la transmisión del acontecimiento a las próximas generaciones:

Ahí está documentado lo que pasó. Es decir, la prueba no solamente fue rendida frente al público y los jueces, sino que está documentada. [...] Un documento incontestable de la prueba pasada. Ésta vendría a ser su importancia frente a la trascendencia (Ricardo Gil Lavedra).

Como puede observarse, desde la perspectiva de los jueces, en el momento de decidir este registro ya está incorporada la idea de que las imágenes se vinculan, de algún modo con la gestión del pasado y con la responsabilidad hacia el futuro. Es decir, con desafíos y problemáticas ligados a la memoria colectiva.

El juicio suscitó en el público un enorme interés. La sala estuvo llena permanentemente y los medios de comunicación le otorgaron al tema un espacio considerable durante los seis meses de audiencias testimoniales. Como las sesiones se televisaron fragmentariamente y sin sonido y la radio tampoco podía reproducir el audio con lo que sucedía, quienes no estaban presentes en la sala se informaban principalmente mediante la prensa escrita.

Revistas de análisis político con circulación nacional, como *El Periodista* y *Humor*, dedicaban una sección fija a informar sobre las audiencias, con un columnista que analizaba su desarrollo. En un trabajo sobre el modo en que cubrieron el juicio los diarios nacionales (Arfuch, 1989) se puede apreciar la persistencia de este interés: el juicio apareció veinticuatro veces en la portada de *Clarín*, cuarenta y cuatro veces en la de *La Nación* y sesenta y ocho veces en la de *La Razón*. «En los diarios, sobre todo, se conformó una serie narrativa que involucró espacios considerables en la primera plana —aunque fueran discontinuos— y una sección especial en el interior, que se mantuvo con mayor regularidad» (Arfuch, 1989: 15). La continuidad de la cobertura de la prensa escrita, según Arfuch, demuestra que «el tema sigue estando en “el candelero”, hay un registro mínimo de la cuestión aunque no llegue a leerse la nota anunciada, una huella que queda en la retina, aun para el transeúnte apresurado» (Arfuch, 1989: 15).

Además de la cobertura de los diarios, el 27 de mayo de 1985, a un mes de iniciadas las audiencias, se lanzó *El Diario del Juicio*, una publicación semanal de Editorial Perfil¹² destinada a informar

¹² La Editorial Perfil, fundada en 1976 por Alberto y Jorge Fontevicchia, ocupa desde entonces un lugar relevante en la industria periodística argentina. En 1985, el producto más importante que la editorial tenía en circulación era

sobre las sesiones y a publicar las transcripciones de los testimonios.

La circulación de *El Diario del Juicio* fue masiva. Entre el 27 de mayo de 1985 y el 28 de enero de 1986 (fecha del último número) se vendieron un total de 2.553.503 ejemplares, lo cual significó un promedio de 70.900 ejemplares por semana¹³.

Se hicieron reimpresiones, y nosotros nos enteramos, ya por el número 15 ó 20, de que había gente que lo estaba coleccionando. Entonces empezamos a sacar como una especie de tapas o de cajas, para que la gente lo pudiera coleccionar. Pero al principio ni siquiera pensábamos que esto podía andar muy bien. [...] Se hicieron reimpresiones del 1 al 5, creo, porque no se conseguían, y después se tiraron más ejemplares y se cubrió un poco más (Alberto Amato).

El formato era el de un diario tabloide de ocho páginas en el que se resumía la crónica de las audiencias de la semana inmediatamente anterior a través de diversas notas periodísticas. En el centro del diario se anexaba un encarte o *insert* de veinticuatro páginas en el mismo tipo de papel para las transcripciones de los testimonios, con un diseño más comprimido, y subtítulos extraídos de las declaraciones de cada testigo. En tanto el cuerpo del diario seguía semana a semana la información sobre las audiencias, la versión taquigráfica presentada en el anexo se publicaba, en general, con un mes de demora.

El Diario del Juicio fue el único medio que hizo llegar al público los testimonios transcritos, ya que por razones de espacio, ni diarios ni revistas de actualidad los incluyeron enteros¹⁴.

la revista de actualidad *La Semana*. Ese año, además de *El Diario del Juicio*, Perfil lanzó *Fama* (antecesora de *Caras*, dedicada a informar sobre la vida de «ricos y famosos»), la edición argentina de *Playboy* (lanzada en el marco del «destape» posterior a la dictadura) y la revista *Mía* (propuesta como una «guía indispensable para la mujer»). Estas informaciones se encuentran en Perfil, 2001: 190-194.

El Diario del Juicio estuvo dirigido por Marcelo Pichel, su secretario de redacción fue Alberto Amato, y los otros periodistas que lo elaboraron fueron Carlos Cabeza Miñarro, Rodolfo Zibell y Óscar Gómez.

¹³ Información suministrada por el departamento comercial de Editorial Perfil en 1999.

¹⁴ Es importante aclarar que estas transcripciones eran públicas: «Como

¿De qué manera *El Diario del Juicio* exponía la información sobre las audiencias? ¿De qué modo se presentaba a sí mismo como medio encargado de transmitirla? El problema aquí no es verificar si la publicación fue «objetiva» en la información que presentó, sino de explorar brevemente cuáles fueron las estrategias que utilizó para construir la información, en la medida en que su saga semanal fue conformando el relato más completo sobre el juicio que en ese momento llegaba al público masivo.

En principio, *El Diario del Juicio* se presenta a sí mismo como un producto que se compromete tanto con la actualidad como con la «trascendencia». Informa sobre el día a día, pero a la vez demuestra que está narrando los avatares de un «juicio histórico», de un acontecimiento que debe ser transmitido a las próximas generaciones de argentinos:

Éste es el número de presentación de una colección que surge menos como una idea editorial, que como una obligación histórica. Todos los lunes, a partir de hoy, aparecerá un fascículo compuesto por dos partes esenciales: por un lado, la transcripción taquigráfica, cotejada minuciosamente con la versión oficial, de los testimonios más importantes vertidos en el juicio a los nueve comandantes de las juntas del Proceso; por otro, la cobertura periodística de *la actualidad caliente* que va surgiendo de cada una de las audiencias. Una edición cuidada hasta en los menores detalles, pensada para que usted pueda archivarla y coleccionarla, pero fundamentalmente ideada para que usted pueda responderle a su hijo cuando, dentro de algunos años, comience a preguntarle: ¿Qué pasó? (*El Diario del Juicio*, núm. 1, 27 de mayo de 1985. Cursiva mía).

Esta tensión entre lo actual y lo histórico se evidencia en el producto mediante una gráfica semejante a la de la prensa diaria, con titulares de gran tamaño, muchas fotos, columnas de opinión, recuadros, etcétera; al mismo tiempo que se presenta una versión más «pedagógica» de la información, a través de la reproducción

el juicio era oral y público, Cabeza Miñarro descubrió que las actas del juicio, la desgrabación de las actas, era material público. Entonces, creo que él acerca la idea a la Editorial [Perfil]: «¿por qué no hacemos un *insert* en *La Semana* con los testimonios?». Y ahí sí, creo que es Fontevicchia el que ve la posibilidad de hacer, más que un *insert* dentro de *La Semana*, una publicación especial para seguir el juicio. Así nace *El Diario del Juicio*» (Alberto Amato).

de documentos usados en el juicio como prueba, y de la explicación de diversos aspectos técnicos por parte de columnistas especializados.

Otro elemento importante es la tajante división entre crónicas y testimonios. A tal punto, que estos contenidos se presentan en dos partes del diario netamente diferenciadas:

El Diario del Juicio «fue concebido en dos partes claramente identificables. En la primera, a lo largo de 24 páginas en un formato especial para contener la mayor cantidad posible de texto, se reproduce la versión taquigráfica de las declaraciones formuladas por distintos testigos presentados por la Fiscalía y la defensa. Tanto por razones de extensión como de claridad, *El Diario del Juicio* publica los testimonios más importantes referidos a cada caso. [...] En la segunda parte —las ocho páginas restantes— el lector encontrará todo lo que sucedió en la semana inmediatamente anterior: caso por caso presentado por la Fiscalía, los testimonios más resonantes, el anecdotario que no se puede dejar de lado y las columnas que prestigiosos especialistas en Derecho Penal prepararán para que nada quede en la nebulosa» (*El Diario del Juicio*, núm. 1, 27 de mayo de 1985).

La división entre crónica y testimonio se da tanto por la gráfica (el «formato especial» más abigarrado, sin imágenes y casi sin espacios en blanco del encarte contrasta fuertemente con el formato del resto del diario, con fotos, títulos de gran tamaño y un uso dinámico del espacio de la página) como por la estrategia narrativa. De hecho, en las transcripciones casi no se agregan informaciones que las contextualicen ni explicaciones sobre quiénes son los testigos (sólo el nombre y la profesión de cada uno) y, más bien, se quitan elementos en función de hacer la lectura más fluida¹⁵. En tanto que la sección de crónicas privilegia algún testimonio

¹⁵ «No sólo por razones de espacio, sino para facilitar la lectura de los testimonios más interesantes, se eliminaron los diálogos de forma que se han efectuado a lo largo de todos los días. Sirva como referencia esclarecedora de los textos suprimidos lo siguiente: “Dr. Arslanian: deje constancia en el acta”. O: “Puede contestar esa pregunta”; como también: “Nada más, señor Presidente, muchas gracias” [...]. En todas estas eliminaciones, en ningún momento se desvirtúan las preguntas o respuestas, pero se eliminan las repeticiones de preguntas ya efectuadas o aclaraciones referidas a éstas. En otros casos también se eli-

considerado «fuerte» —«hubo testimonios fuertes de emoción, fuerte porque era importante la persona que hablaba...» (Alberto Amato)— para que ocupe un espacio mayor en el interior del diario y sea presentado en la portada con una foto y un titular; en las transcripciones se seleccionan los testimonios con un criterio de «representatividad», en función de probar la acción del terrorismo de Estado:

[El criterio de selección para las transcripciones fue] «la importancia del testimonio en cuanto a la acción del terrorismo de Estado. [...] Había un montón de duelos verbales entre Strassera y los defensores, que se han sacado chispas y un montón de cosas que no podían ir. Una vez Strassera se equivocó y dijo: «esta defensa, perdón, esta fiscalía». Los defensores se rieron, y Strassera dijo: «noto alguna risa entre los defensores, quiero decir que ésta sí es una defensa, la defensa de los derechos de la sociedad». Eso no lo podíamos poner en la transcripción. Tratamos de ponerlo en los recuadritos que teníamos en la parte de actualidad» (Alberto Amato).

Tanto en la portada del diario como en las crónicas los títulos suelen realzar cierto carácter heroico de los testigos, los fiscales y los jueces («Patricia Derian. La testigo que hizo huir a los defensores»; «Teniente primero Ernesto Facundo Urien. El militar que enfrentó a Menéndez», por ejemplo) (véase imagen 1). En cambio, los títulos de las transcripciones consisten en la frase «Testimonio del señor...» o «Testimonio de la señora...», seguida por el nombre de cada testigo. Estas declaraciones se dividen con subtítulos que reproducen, entre comillas, alguna frase textual de los testigos.

En estos elementos se puede ver un esfuerzo de la publicación por «meterse» lo menos posible en los testimonios transcritos, intentando borrar sus propias huellas de enunciación, como si quisiera dotar a estos testimonios de una máxima austeridad y autonomía. Las anécdotas, los pormenores, las explicaciones técnicas, los datos contextuales, la manifestación de los estados de ánimo que el juicio producía en los periodistas encargados de

minaron testimonios completos por ser redundantes respecto de otros vertidos anteriormente» (*El Diario del Juicio*, núm. 1, 27 de mayo de 1985).

El Diario del Juicio

Año 1 - Nº 2 - 4 de junio de 1985 - Editorial Perfil S.A.

2

Precio: Uruguay NS 110 - Argentina \$a 500

Segunda semana

VERSION TAQUIGRAFICA

ROBERT COX:

Videla sabía lo que estaba pasando

OSCAR MIRALLES:

Monseñor Plaza ni se inmutó

JACOBO TIMERMAN:

Campos y Etchecoatz fueron los que primero me interrogaron

ROMULO FERRANTI:

El subcomisario Tarella sigue activo

ADRIANA DE LABORDE:

Ellos eran absolutamente concientes de todo lo que estaban haciendo

MARIA MARCOFF:

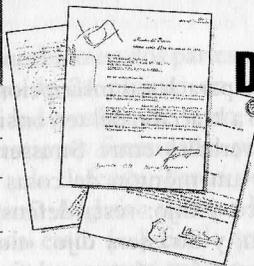
Catorce hombres se llevaron a mi hija

Caso Mercedes Benz:
desde España habla el
hombre que echó a
los secuestradores

Caso Avellaneda:
secuestro y asesinato
de un chico de 14 años

**Diccionario para
entender mejor el juicio**

**Cómo es el sistema de
valoración de pruebas**



LOS DOCUMENTOS DEL JUICIO

A partir de este número comenzaremos a publicar las pruebas documentales que la Fiscalía presenta a la Cámara para corroborar las declaraciones de los testigos

EL TESTIMONIO DEL ARQUITECTO
ENRIQUE FERNANDEZ MEIJIDE

NUNCA BAJO LOS BRAZOS, NUNCA PERDIO EL EQUILIBRIO



En 1976 su hijo Pablo tenía 17 años, y fue secuestrado delante de él. Como padre vivió todos los sentimientos: desde el deseo de venganza inicial hasta la comprensión de que la Justicia es el camino correcto.

El Diario del Juicio

Año 1 - Nº 4 - 18 de junio de 1985 - Editorial Perfil S.A.

4

Precio: Uruguay NS 110 - Argentina \$a 500

El caso de la noche de las corbatas: habla la mujer de uno de los abogados muertos

Caso Yudy: las pruebas que presentó el fiscal

ESCRIBE BIDART CAMPOS:

Cómo funcionó la justicia durante el proceso militar

Antecedentes de la doctrina de seguridad nacional en Argentina



Jueves 13 de junio. A las 18.27: Los defensores abandonan el Palacio de Tribunales. En ese momento comenzaba el testimonio de Patricia Derian.



PATRICIA DERIAN

LA TESTIGO QUE HIZO HUIR A LOS DEFENSORES

- Involucró a la primera junta militar.
- Habló del asesinato como método.
- Creó sus reuniones con Videla y Massera.

Cuarta semana

VERSION TAQUIGRAFICA

GABRIEL MARTINEZ
Todas las instrucciones que recibía provenían siempre de la Cancillería

ARTURO FRONDI
El terrorismo va a volver a revivir

EDGARDO CALVI
En principio... la firma es mía

ALBANO HARGUINDEGUY
Pueden haber estado detenidos en otro tipo de instalaciones militares

ALEJANDRO LANUSSE

Massera dijo que lo de Sajón se había hecho con autorización de la Junta

1. En la portada de El Diario del Juicio los títulos suelen realzar el carácter heroico de testigos, fiscales y jueces.

hacer la publicación; todo eso se reservaba al espacio de la «actualidad caliente». Las transcripciones, en cambio, se presentaban sobriamente y separadas del resto, e incluso con un hiato temporal importante: un mes separaba a los hechos narrados en el diario de las declaraciones transcritas en el anexo. Más allá de la cuestión práctica que esto supone (transcribir y corregir los testimonios llevaba más tiempo que redactar las crónicas), todo ocurre como si la literalidad de esos testimonios no pudiera incluirse plenamente en la «actualidad candente»; como si, de algún modo, debieran presentarse «en frío».

Esta separación entre testimonios y «actualidad caliente» no sólo se manifestó en *El Diario del Juicio*, sino en todo el espacio mediático. Quienes no estaban presentes en la sala pudieron acceder a una información amplia sobre las audiencias a través de la prensa escrita. Pero la televisión —es decir, el medio más masivo y espectacular— no difundió los testimonios, porque debió transmitir el juicio sin sonido.

4. LA DECISIÓN SOBRE TELEVISAR SIN SONIDO

«Por televisión sólo se podían reproducir imágenes sin sonido de las audiencias, *por expresa disposición de las autoridades judiciales*» (Ciancaglini y Granovsky, 1995: 25. *Cursiva mía*). «De hecho *el Gobierno ordenó* que toda la cobertura de la televisión fuera silenciosa para mitigar la irritación militar» (Nino, 1997: 169. *Cursiva mía*). En estas dos citas, provenientes de textos escritos diez años después del juicio y dedicados a ese tema, se pueden distinguir dos versiones sobre la decisión de la emisión sin sonido: la primera indica que los jueces tomaron esa determinación; la segunda, que fue el Gobierno. Y la razón más difundida de esta medida es que se ordenó por presiones de las Fuerzas Armadas. Sin embargo, encontrar las razones y los responsables de la decisión es algo más complejo.

La ya mencionada Acordada 14, que reglamenta casi por completo la publicidad del juicio, no hace ninguna referencia a la falta de audio de las imágenes televisadas. No obstante, antes del comienzo del juicio ya estaba decidido que las audiencias se transmitirían sin sonido, aunque la mayor parte de la prensa no hablara específicamente de ese tema¹⁶.

En 1985, quien quería enterarse del desarrollo del juicio por los noticieros de televisión podía ver extractos silenciosos de hasta tres minutos por día con imágenes que ATC enviaba a los otros canales¹⁷. Los periodistas que conducían los programas relataban

¹⁶ Si bien no menciona el origen de la decisión, un artículo del diario *La Razón* del 15 de abril señala que «Argentina Televisora Color grabará el desarrollo completo del proceso. —que demandará entre tres y cinco meses— pero en los noticieros sólo se difundirán flashes sin sonido» («Preocupación de los periodistas», *La Razón*, 15 de abril de 1985: 12).

¹⁷ En 1985, el desarrollo de la televisión por cable era muy incipiente en la Argentina. El gran público sólo accedía a los canales de televisión abierta.

lo que había sucedido ese día en Tribunales a partir de lo que informaban los propios cronistas acreditados, o leían los cables de las agencias noticiosas. Las cámaras televisivas se habían emplazado detrás de los testigos¹⁸, con lo cual lo que se veía en las imágenes era, casi siempre, una persona de espaldas, declarando frente al tribunal (véase imagen 2). Las imágenes mudas podían mostrar la sala y transmitir el hecho de que el juicio se estaba llevando a cabo, pero no difundían el relato de los testigos ni las contingencias de cada declaración. Fueron los periodistas acreditados de los diversos medios de comunicación quienes se encargaron de llevar al público masivo ese relato. Se creaba así una mediación evidente entre los acontecimientos y los espectadores. Una mediación que existe en cualquier transmisión televisiva, pero que este medio suele ocultar a través del mecanismo del *directo*.

De hecho, la decisión de que el juicio se pasara en diferido y sin sonido logró desactivar el dispositivo del directo televisivo, que genera una percepción de inmediatez y que está «asociado a cierto tipo de relaciones sociales: entre la institución televisiva y los espectadores, entre los espectadores mismos» (Bourdon, 1997: 63). El directo promete que, salvo por mediaciones técnicas, se generará un lazo sin mediaciones entre el espectador y el acontecimiento.

De los cuatro que podían verse bien en Capital Federal y Gran Buenos Aires, uno era privado (el 9), dos eran de propiedad estatal, aunque se administraban con la lógica de un canal comercial, es decir, sin criterio de servicio público (el 11 y el 13), y ATC (Canal 7) pertenecía al Servicio Oficial de Radiodifusión (agradezco a Guillermo Mastrini haberme suministrado esta información).

¹⁸ La ubicación de las dos cámaras de televisión fue decidida en la Acordada 14, que especifica que estarían «ubicadas una en cada bandeja superior». Las razones, según D'Alessio, tenían que ver con el espacio disponible y con el cuidado del decoro: «Por cuestiones de espacio se dispuso que las cámaras no pudieran estar sobre el estrado. Porque, realmente, entre el tribunal, que éramos seis, hubiera sido muy incómodo tener los focos encima nuestro, y por eso es que los testigos se ven de espaldas, salvo que se den vuelta por algún motivo. Pero esto no fue porque se quisiera que los testigos se vieran de espaldas, sino porque lo que no se quiso fue tener cámaras y cables sobre el estrado» (Andrés D'Alessio).



2. Durante el juicio, las cámaras televisivas se emplazaron detrás de los testigos. Las imágenes muestran, casi siempre, a una persona de espaldas que declara frente al tribunal.

tecimiento, y así promueve la ilusión de «estar ahí». Pero el directo es en sí mismo una mediación, es decir, una construcción de la institución televisiva, que no se agota en la posibilidad técnica de que el espectador reciba imágenes y sonidos al mismo tiempo que un acontecimiento está ocurriendo, sino que se basa en «un conjunto de configuraciones de sonidos e imágenes»: «En términos semióticos, el directo depende, primero, de los sonidos y, más aún, de la voz, en sus aspectos verbales y para-verbales. [...] Dentro de las imágenes, es la mirada a cámara lo que está jerárquicamente primero entre los indicadores de directo» (Bourdon, 1997: 63. *Cursiva mía*).

El efecto del directo televisivo se podría haber dado aun si la transmisión no se hacía en el mismo momento, como sucede

con la mayor parte de las noticias emitidas por televisión¹⁹. Pero en este caso, tanto las imágenes silenciosas como la ubicación de las cámaras a espaldas de los testigos desactivaron la ilusión de inmediatez.

Pero si el juicio debía ser público y la transparencia era una de las preocupaciones más importantes del tribunal, ¿qué sentido tenía retirarlo de la televisión, desactivando lo más específico de la comunicación televisiva que es el dispositivo del directo?

Aquí la estrategia de los jueces coincide con la del Gobierno radical. Para los primeros lo importante era mantener el espacio de la Justicia lejos de las «pasiones» que estaban en juego en el tema que se juzgaba, y evitar que el juicio se transformara «en un circo»; para el segundo era esencial «no irritar a las Fuerzas Armadas». Al desactivar el dispositivo televisivo del directo se cumplen los dos objetivos, apartando el desarrollo del juicio del contenido emocional que tanto la voz como el rostro de los testigos podían transmitir.

Si bien la decisión de pasar el juicio sin sonido convenía a ambos poderes, los camaristas consultados niegan que, para acordar estos temas, se hayan realizado reuniones entre miembros del Gobierno y del tribunal. Por otra parte, los jueces entrevistados proveen información contradictoria, no en cuanto a las razones de la medida, sino en relación con la instancia que finalmente la tomó.

Para Ricardo Gil Lavedra se trató de una decisión de la Cámara, y dice que debe existir otra Acordada, además de la 14, que reglamente la cuestión de la transmisión televisiva. Sin embargo, en los archivos de la Cámara Federal no hay otros documentos que se refieran al tema²⁰. Para Andrés D'Alessio, tal como determina la Acordada 14, la decisión se dejó en manos de la Secretaría de Cultura.

¹⁹ Como ocurrió en los Estados Unidos con la transmisión televisiva del juicio a Adolf Eichmann, realizado en Jerusalén en 1961. Según Jeffrey Shandler, si bien las audiencias se transmitían al menos con un día de demora, la televisión generó, como ningún otro medio, la sensación de un contacto «vivo» entre el acontecimiento y la audiencia (Shandler, 1999: 96).

²⁰ De acuerdo con Horacio Cattani, juez de la Sala II de la Cámara Nacional de Apelaciones en lo Criminal y Correccional de la Capital Federal.

Una hipótesis sobre el modo en que se tomó la decisión puede ser la siguiente: en un primer momento, los jueces quisieron que el Gobierno decidiera qué hacer con la transmisión televisiva. De todos modos, al redactar la Acordada 14 el tema de la transmisión no parecía presentarse como un problema importante.

Pero cuando ATC les preguntó, poco antes del comienzo del juicio, qué fragmentos podía seleccionar diariamente, los jueces se dieron cuenta de que debían tener algún tipo de política al respecto: no podían dejar en manos de los canales la selección de los fragmentos, pero tampoco podían hacerla ellos mismos. Ambas opciones (la difusión indiscriminada y la difusión dirigida por la Cámara) amenazaban el decoro del juicio, y por lo tanto la imagen de seriedad e independencia que el tribunal quería mostrar²¹.

Siempre en la línea de legitimar el ámbito de la Justicia, los camaristas tenían que evitar tanto las críticas de que el juicio no era lo suficientemente «transparente» que podían provenir desde el movimiento de derechos humanos, como las que surgirían de los sectores allegados a los militares de que el juicio era «un circo». La tensión entre la mayor transparencia y la mayor seriedad posible se resuelve quitando el sonido de las transmisiones televisivas²².

²¹ «El primero o segundo día viene ATC y plantea cómo se les daba el fragmento. Pero ellos, sin querer, hacen un planteo distinto: si se puede elegir cualquier parte. Claro, una cosa es el fotógrafo, que solamente saca fotos cuando se inicia la audiencia o cuando ingresa un testigo. Otra cosa es elegir qué mostrás y qué no mostrás. Esto no implica censurar o dejar de censurar, y era obvio que había momentos truculentos, que podían llegar a ser lógicamente los que más le gustaran a la prensa [...]. Elegir qué mostrás y qué no mostrás tiene un contenido subjetivo. Si yo soy el Tribunal y digo no muestren donde se demuestra que Videla es culpable, o no muestren las cosas feas, o muestren todo lo feo. [...] Todo este tipo de subjetividades te lleva a qué está haciendo el juez, está dirigiendo a la opinión pública, prejuzgando. De entrada se dijo que la Secretaría de Cultura elija lo que quiera. Después se dice: que nadie elija, no se puede elegir una u otra parte» (Juan Carlos López).

²² Esto, de paso, solucionaba un problema técnico, porque si se tenían que seleccionar tramos con sonido, se hubiera debido hacer una edición que le diera coherencia y cohesión a esos fragmentos. Sin sonido, ATC podía seleccionar

Si era claro que la falta de sonido resolvía aquella tensión, no era tan evidente quién debía hacerse cargo de la decisión. En esa discusión hay dos posturas: la primera es que el tribunal tome la resolución, redacte una Acordada, y que los jueces la firmen; la segunda es dejarla en manos del Gobierno ya que, en el ambiente judicial, muchos consideran que lo que está afuera de la sala de audiencias queda excluido de la competencia del tribunal.

Finalmente, el Gobierno se hizo cargo de la decisión (aunque tal vez haya sido ideada por los jueces). En una declaración del mes de septiembre, Alfonsín da cuenta de esa medida:

[...] un cable de la agencia DyN informaba que el presidente Raúl Alfonsín se había referido al tema en la conferencia de prensa ofrecida en la residencia de Olivos horas antes de partir rumbo a Europa. «Desde un principio decidimos eso, para rodear al juicio de todas las garantías posibles, para evitar que se presentara ante la opinión pública como un espectáculo», dijo el Presidente con referencia a la falta de sonido de las imágenes del juicio (Acuña, 1985: 29).

Llama la atención el silencio que hubo alrededor de esa decisión en 1985, y la poca claridad que hay ahora. Tal vez en el momento de iniciar las audiencias, tanto los jueces como el Gobierno tenían la idea de que la emisión sin sonido no iba a ser muy bien recibida por la opinión pública. Sin embargo, se produjo un apoyo general a las medidas tomadas con relación al juicio y, al menos durante los primeros meses, no se registran quejas desde ningún sector por la transmisión sin sonido.

rápidamente un trozo y dárselo sin editar a los canales casi inmediatamente después de finalizada cada audiencia: «Si hubiera habido imagen y sonido, tendríamos que haberlo editado, preparado; pero se terminaba la audiencia y les dábamos tres minutos» (Néstor Rodríguez Cross).

5. LAS ETAPAS DE LA TRANSMISIÓN TELEVISIVA

Al igual que las audiencias del juicio, la emisión puede dividirse en tres etapas: la fase testimonial (entre abril y agosto), los alegatos de la fiscalía y de las defensas (en septiembre y octubre) y la sentencia (cuya parte resolutive se leyó el 9 de diciembre). En cada uno de estos momentos fueron cambiando los dilemas y las disputas acerca del uso —o no uso— del sonido en la transmisión por televisión. Si en la primera etapa la decisión de emitir imágenes silenciosas fue aceptada sin discusión (y casi sin mención) por los diversos actores concernidos, en la segunda fueron los periodistas quienes redactaron notas y comunicados destinados a pedir sonido para la transmisión televisiva. En la tercera, el propio Gobierno decidió emitir en directo y con audio por televisión. Vamos a detenernos en cada una de estas etapas.

LA PUESTA EN ESCENA DEL DOLOR

La primera etapa consistió en la presentación testimonial de la prueba. De las ochocientas treinta y tres personas que declararon, alrededor de quinientos testigos habían sido víctimas o afectados por el terrorismo de Estado: sobrevivientes de centros clandestinos de detención y familiares de desaparecidos.

Su relato en primera persona de lo que vieron y lo que vivieron se transformaba, en el espacio del juicio, en una prueba jurídica:

En la tradición jurídica, filosófica y epistemológica del mundo occidental, la visión directa funda y define formalmente el testimonio. El «testimonio ocular» es lo que constituye la prueba más decisiva para la justicia (Felman, 1990: 58).

El testimonio es uno de los actos más personales que se pueden realizar, ya que ser testigo es ocupar una topografía única, un lugar que no puede ser reemplazado ni reproducido, y dar testimonio es *comprometerse* ante los demás (Felman, 1990). Sin embargo, en un juicio estos testimonios suelen despersonalizarse: su función es construir la evidencia, y el modo en que esos relatos dan cuenta, ya no de hechos, sino de la propia subjetividad del testigo, queda fuera del relato judicial. Todo aquello que sirva para probar los crímenes será tomado en consideración; el resto —las emociones, las interpretaciones, la pertenencia de los testigos a cualquier tipo de identidad colectiva— será descartado.

Si los «trabajos de la memoria» en el testimonio se dan en diferentes niveles, «como narrativas de los hechos y los recuerdos de ese pasado; como sentimientos recordados y como sentimientos generados en el acto de rememoración [...]; como formas de transmisión intergeneracional [...]; como reflexiones sobre lo vivido, en función del momento del curso de vida en que se vivió, y las miradas actuales sobre ese pasado; como reflexión sobre el propio lugar de cada uno en el mundo y sobre la propia responsabilidad social» (Jelin y Kaufman, 2000); de estos niveles, sólo el primero es tenido en cuenta en el testimonio judicial.

Tal como afirman Pollak y Heinich (1986), en el testimonio judicial la subjetividad del testigo desaparece detrás de los hechos, y los testimonios llevan «las marcas de los principios de la administración y de la prueba jurídica: limitación al objeto del proceso, eliminación de todos los elementos considerados como fuera de tema». Como guardianes del decoro durante las audiencias, los jueces debían encargarse de que los testimonios tuvieran la forma adecuada al proceso judicial: un lenguaje «sobrio, reducido al mínimo informativo», en el que la expresión de las emociones «está fuertemente controlada por las reglas del proceso, yendo del «llamado al orden» a la suspensión de la sesión» (Pollak y Heinich, 1986).

Si observamos los testimonios expuestos durante el juicio a los ex comandantes podemos ver un control fuerte en la manifestación de determinadas emociones y en la aparición de ciertos temas. Lo que los jueces tratan de refrenar son las expresiones

que reflejan lecturas políticas del pasado y de lo que estaba sucediendo en el momento del juicio, tanto por parte de los testigos como de los abogados.

En el testimonio de Adriana Calvo de Laborde²³, por ejemplo, la aparición de las opiniones de la testigo es firmemente vetada por el juez. Después de relatar cómo se había torturado a un prisionero durante toda una noche con el solo fin de humillarlo, Calvo de Laborde desliza su opinión al respecto: «Creo que es imprescindible que se haga justicia; el fin, la obligación de la patria era torturar. Lo hacían profesionalmente, en forma fría y calculada, no necesitaban de ninguna droga, de alcohol, de nada, estaban absolutamente conscientes de que lo hacían. Creo que es importante porque aquí se ha hablado de excesos y supuestamente éstos son los excesos, lo otro, la tortura fría y cruel, era un acto de servicio, era obediencia debida». El juez a cargo de la presidencia, Guillermo Ledesma, la interrumpe: «Le pido, señora, que relate hechos y no califique». Entonces, la testigo responde: «Señor, esto fue un hecho». A lo que el juez replica: «Tomo en cuenta su emoción, el hecho no cabe duda que lo fue, estamos hablando de su calificación posterior» (reproducido en *El Diario del Juicio*, núm. 2, 4 de junio de 1985).

Los jueces también tratan de contener la aparición de preguntas acerca de las ideas políticas de testigos o víctimas. Así, durante el testimonio de la periodista y ex miembro de la CONADEP Magdalena Ruiz Guiñazú, el presidente a cargo, León Arslanian, rechaza repetidamente las preguntas del abogado Prats Cardona (defensor de Massera) sobre la filiación política de los integrantes de la CONADEP y otros militantes de derechos humanos. Preguntas como «si sabía que Hilario Fernández Long tiene un hijo que había sido secretario por la rama juvenil del movimiento peronista Montoneros»²⁴, «si sabía las ideas políticas de Gregorio Klimovsky», «si tiene conocimiento de que el hijo de Conte McDonnell, presuntamente desaparecido, era montonero», son anu-

²³ Primera sobreviviente que declaró en el juicio. Fue secuestrada embarrizada el 4 de febrero de 1977, pasó por varios centros de detención clandestina y dio a luz a una niña mientras se hallaba en cautiverio.

²⁴ Montoneros fue la más importante de las organizaciones armadas de izquierda que surgieron en la Argentina a fines de los años sesenta.

ladas con la fórmula «no ha lugar». El modo en que el juez Arslanian llama al orden a Prats Cardona, al cabo de varias de estas preguntas, es una clara definición del papel que se les asigna a los testigos en el juicio:

Perdón, doctor, quiero hacerle una aclaración, que es reedición de otras que a lo largo de estas audiencias esta Cámara viene haciendo: *todas las preguntas o repreguntas a un testigo están vinculadas estrictamente a las percepciones que este testigo puede haber tenido, no a las opiniones, a juicios de valor que, salvo circunstancias especiales, sean nítidos*, de modo que este tipo de preguntas no las admitimos (reproducido en *El Diario del Juicio*, núm. 7, 9 de julio de 1985. Cursiva mía).

Sin embargo, el juicio a los ex comandantes tenía características singulares, al haberse constituido desde un comienzo como un «hecho histórico». Por esa razón, los jueces dejaban hablar a los testigos más allá de lo que se necesitaba para constituir la prueba:

Los relatos de cada uno, una especie de catarsis, todo era importante, pero vos ves que el presidente del tribunal no cortaba esos relatos. [...] Cuando los juicios son así, que son históricos, uno no corta, lo deja como testimonio. O sea, hay inconscientemente una idea de que eso tiene que trascender, de que eso está trascendiendo los límites de mi actividad jurídica. Creo que ellos tuvieron eso (Horacio Cattani).

Por lo tanto, si bien las opiniones políticas se dejaban afuera²⁵, podían expresarse ciertas emociones. Eran las manifestaciones de dolor, de horror, de conmoción por parte de los testigos que hablaban. Desde sus puntos de vista únicos relataban sus pade-

²⁵ En un contexto en el que se quería legitimar la instancia judicial y presentarla como un espacio objetivo en el cual debían dirimirse los conflictos de la sociedad, la estrategia de desestimar las opiniones y preguntas políticas sirvió para hacer frente a los militares y sus partidarios, quienes por su parte descalificaban el proceso judicial diciendo que se trataba de un «juicio político». Pero a la vez, al haber dejado afuera las posibles lecturas políticas de los acontecimientos, al haber borrado de los testimonios la filiación política de víctimas y testigos, y al haber interpretado la violencia en claves universales (de derechos humanos violados, de crímenes cometidos) se fue conformando un relato «apo-

cimientos: los sobrevivientes narraban sus experiencias de haber pasado por campos clandestinos de detención, y los familiares contaban cuándo y cómo habían visto por última vez a sus parientes desaparecidos y de qué modo los habían buscado. Cuando lloraban y expresaban lo que sentían, el tribunal no los refrenaba; simplemente dejaba que eso sucediera, aunque no se tomaba en cuenta para construir la evidencia.

Las audiencias también pusieron en escena la transformación de la actitud del Estado respecto de las víctimas: de no escucharlas y negarlas, el Estado pasaba a encargarse de sus historias y a elaborarlas con los medios propios del proceso judicial. Y el hecho mismo de que los familiares y los sobrevivientes fueran escuchados en ese espacio se convirtió, en la percepción de muchos de los que participaban, en cierto tipo de «reparación»:

Por primera vez en sus largos años de padecimientos, los familiares de desaparecidos y los torturados, y los secuestrados, entraban en un ámbito donde eran escuchados, donde eran oídos, donde podían contar su drama. [...] Tenían adelante seis jueces, una bandera argentina, un escudo nacional, una tarima enorme. Estaban protegidos, custodiados por la policía que en otro momento los habría matado. Y detrás estaba la prensa dando testimonio de qué era lo que pasaba (Alberto Amato).

De esa manera, para quienes los escuchaban día a día, los testimonios adquirieron una gran carga emotiva, y esto fue lo que muchos de los que asistieron al juicio terminaron recordando:

Un día, una testigo apareció con una carpeta naranja bajo el brazo, se sentó y declaró con la carpeta bajo el brazo. Creo que el juez era Valerga Aráoz, le dijo: «señora, ¿usted tiene alguna prueba?». «Sí.» «¿Las traje?» «Sí», dijo la señora. «¿Están en esa carpeta?» «Sí, están en esa carpeta.» «Por favor, entréguela al Tribunal.» Y López se paró [...] y ella seguía con la carpetita naranja bajo el brazo. Entonces, López se la pidió y se desprendió como si se desprendiera de la única amarra que tenía a la vida. Y lo único que alcanzó a balbucear fue: «por favor no me pierdan ningún papelito». Le dijeron: «quédese tranquila, no le vamos

lítico» sobre la represión. Esta interpretación de los hechos imprimió su huella sobre la memoria colectiva de la represión durante muchos años.

a perder ningún papelito». Y atrás mío un periodista dijo: «¿vos te das cuenta?, cada papelito es una vida» (Alberto Amato).

Así, en este juicio las emociones —que teóricamente debían quedar afuera— tuvieron un papel central. Y ese contenido emocional también dotó de «inmediatez» al juicio sin necesidad de que interviniera la televisión. Al menos, eso es lo que transmiten muchas de las notas periodísticas del momento.

El informe de la CONADEP llegó a muchos argentinos. Pero sólo a muchos. Este juicio inunda la República. Penetra en las casas, en los bares, en todas las instituciones. Nada se le resiste. [...] Los testimonios se suceden. *Los testimonios están allí*. No son una cifra, una estadística. Ocupan su lugar y hablan ante los jueces. Narran sucesos inenarrables. Pero los narran. Se les quiebra la voz. Algunos lloran. Son seres tangibles. *Cotidianamente, la Argentina recibe estos testimonios* (Feinmann, 1985: 25. *Cursiva mía*).

Esta emoción y conmoción del escuchar a los testigos se transformó en una marca propia del juicio. Y es por eso que, con respecto a la memoria de la represión, como veremos más adelante, el juicio es una instancia reveladora, no sólo de que se habían cometido determinados crímenes, sino de que algo terrible y enorme había sucedido. Y escuchar y ver a esos testigos, por esa misma razón, se volvió difícilmente soportable:

Era muy difícil mantener el equilibrio ante eso que estábamos escuchando todos los días. Los días que llegábamos escaleras arriba y decíamos «hoy no». «Andate, te cubro yo.» Uno decía: «hoy no lo banco, hoy no», y uno se iba o dos se iban (Alberto Amato).

La primera etapa del juicio fue una puesta en escena del dolor que provocó en los periodistas y en la opinión pública un gran impacto y una impresión de inmediatez, pero también una sensación de respeto y de pudor, un sentimiento de que sólo a través de la justicia y de la puesta en escena judicial esa carga de dolor podía adquirir un sentido social:

Sin seis jueces delante, un defensor a la derecha, el fiscal a la izquierda, los invitados especiales detrás, los periodistas a los costados y el público

arriba, cada testimonio habría sido sólo un relato trágico. Pero enmarcado dentro de un proceso legal cada testimonio resultó una pieza clave dentro del juicio. Cada periodista recibía diariamente la pregunta de si el horror era soportable. Y todos los días un periodista daba más o menos la misma respuesta: la sensación de justicia compensa la percepción del horror (Ciancaglini y Granovsky, 1995: 134).

En esta primera etapa, la televisión casi no fue mencionada en los medios de prensa escritos: ni para apoyar la decisión tomada sobre la difusión televisiva, ni para atacarla. Se había creado una especie de acuerdo tácito de los distintos actores de ese momento sobre la necesidad de evitar que esa puesta en escena del dolor se transformara en un espectáculo morboso, como se pensaba que podía ocurrir con la televisión, dadas las características del medio y teniendo en cuenta los antecedentes del «*show* del horror» de 1984²⁶.

En manos de la televisión argentina hubiera sido un carnaval, hubieran seleccionado los testimonios más graves y entonces hubiera habido alguien, algún pseudoperiodista, o periodista entre comillas, como lo llamo yo, que hubiera preguntado la pregunta imbécil que hacen todos, a la mujer de Avellaneda²⁷, por ejemplo: «Señora dígame qué sintió usted cuando se enteró de la muerte de su hijo». ¿Qué esperan que le conteste, «me alegré, sentí una enorme alegría», o algo por el estilo? Esa pregunta de «qué sintió usted en ese momento» me parece lo más

²⁶ En 1984, muchos medios de comunicación (diarios, revistas de actualidad y, especialmente, noticieros de televisión) presentaron una cobertura sensacionalista, que realzaba y convertía en espectáculo los aspectos más truculentos de los relatos de torturas y de las exhumaciones de cadáveres NN (sin nombre) que se hacían en el marco de las primeras investigaciones sobre la suerte de los detenidos-desaparecidos. Esta forma de tratar el tema de la represión en los medios de comunicación fue calificada por algunos analistas de ese momento como «*show* del horror». Para un análisis de estos relatos mediáticos véase González Bombal, 1995.

²⁷ Se refiere al testimonio de Iris Etelevina Pereyra de Avellaneda (testimonió el 28 de mayo de 1985), secuestrada el 15 de abril de 1976, en compañía de su hijo Floreal, de catorce años de edad. Floreal Avellaneda fue asesinado y su cuerpo fue encontrado el 14 de mayo de 1976 en las costas de Uruguay, con las manos y pies atados, desnucado y con signos de haber sufrido torturas.

atroz y lo más vulgar que hacen todos los periodistas televisivos (Julio César Strassera).

A partir de estos elementos, puede deducirse que la transmisión sin sonido de las audiencias no sólo cumplió la función de desactivar el dispositivo del directo, sino que además atenuó el papel del enunciador televisión, ampliamente deslegitimado después de las crónicas sensacionalistas televisivas designadas como «*show* del horror». La mediación que se evidenciaba al desactivarse el mecanismo del directo televisivo permitía otorgarle una mayor legitimidad a los relatos periodísticos sobre el juicio, al mismo tiempo que cargaba de trascendencia al acto de juzgamiento y a las instituciones democráticas encargadas de llevarlo a cabo.

LA PUESTA EN ESCENA DE LA LUCHA POR LA VERDAD

Distintos dilemas se plantean en la segunda etapa del juicio, donde ya no se pone en escena el dolor de las víctimas, sino que hay una puesta en escena de la lucha entre las distintas versiones del pasado por hacer valer su «verdad», a través de los alegatos de la fiscalía y de las defensas. Esta lucha, en realidad, está presente en todo el juicio, hasta que se desemboca en la sentencia, donde se construye una «verdad jurídica» que «pretende consagrar un único modo de interpretar los hechos y actos sometidos al arbitrio judicial. Esta consagración marca el punto final con respecto al litigio» (Kaufman, 1990: 335). Pero es esta segunda etapa del juicio la que condensa y pone especialmente en escena la disputa.

En ese sentido, la puesta en escena del alegato del fiscal Julio César Strassera y su adjunto Luis Moreno Ocampo representó esa acusación al terrorismo de Estado que podía encauzar jurídica y dramáticamente todo aquello que los testimonios habían narrado. Veremos de qué modo.

Primero, la apertura del alegato cumplió la función de definir el juicio, mencionando de entrada quiénes serían los interlocutores permanentes (los jueces), en nombre de quiénes se realizaría la acusación (la comunidad argentina, la conciencia jurídica uni-

versal, pero también los miles de desaparecidos) y explicitando el objetivo del juicio (reclamar justicia). Todo esto se manifiesta en el primer párrafo de la alocución de Strassera:

Señores jueces: la comunidad argentina en particular, pero también la conciencia jurídica universal, me han encomendado la augusta misión de presentarme ante ustedes para reclamar justicia. Razones técnicas y prácticas, tales como la ausencia de un tipo penal específico en nuestro Derecho interno que describa acabadamente la forma de delincuencia que hoy enjuiciamos aquí, y la imposibilidad de considerar uno por uno los miles de casos individuales, me han determinado a exhibir a lo largo de diecisiete dramáticas semanas de audiencias, tan sólo setecientos nueve casos que no agotan, por cierto, el escalofriante número de víctimas que ocasionó lo que podríamos calificar como el mayor genocidio que registra la joven historia de nuestro país. Pero no estoy solo en esta empresa. Me acompañan en el reclamo más de nueve mil desaparecidos, que han dejado a través de las voces de aquellos que tuvieron la suerte de volver de las sombras, su mudo pero no por ello menos elocuente testimonio acusador (alegato de J. C. Strassera el 11 de septiembre de 1985. Reproducido en *El Diario del Juicio*, núm. 20, 8 de octubre de 1985).

Segundo, en su alegato, el fiscal condensa los testimonios, los coteja y los transforma en prueba jurídica. Al hacer esto, califica a los testigos como víctimas, a los acusados como criminales y a los hechos como crímenes. Por ejemplo:

El primer caso que vamos a presentar se refiere a Adriana Calvo de Laborde y a su marido, Miguel Laborde. [...] El 15 de abril (ella) es trasladada al Pozo de Banfield, con las manos atadas a la espalda y los ojos vendados. Durante el traslado, en el piso del automóvil en el que la llevaban, nació su hija: «Era de noche, de madrugada, me tuvieron dos o tres horas allí, con mi nena llorando en el piso; yo no podía hacer nada para recogerla; por fin llegó un médico, el doctor Berges, y me cortó el cordón». Luego de 4 horas la acostaron en la camilla, y le sacaron la placenta: «A mi beba la habían apoyado en la mesada, estaba sucia, llorando, les pedí que me dejaran estar con ella, pero no; me trajeron dos baldes y me hicieron limpiar el piso». Ese mismo día, su marido, Miguel Ángel Laborde, fue secuestrado cuando volvía de intentar hacer la denuncia del secuestro de su esposa. También fue esto observado por el matrimonio Gonzalez Litardo. Permaneció ilegalmente

privado de su libertad, y sometido a vejámenes diversos en el destacamento policial de Arana y en la Comisaría 5.^a de La Plata, donde se enteró de la detención ilegal y aplicación de tormentos a numerosas personas. Fue liberado, igual que su esposa, el 28 de abril de 1977. Todo lo dicho se desprende de lo declarado por los nombrados, más el testimonio de Fernando Adamov, Carlos Alberto De Francesco, Mario Rubén Feliz, Ana María Caracoche De Gatica, Néstor Caffini y Julio César Calvo. Igualmente, acreditan los hechos los recursos de hábeas corpus deducidos oportunamente, en los cuales se registra la negativa mendaz sistemática de los organismos oficiales consultados. [...] Los hechos mencionados constituyen la privación ilegítima de la libertad calificada en ambos casos, y sus imputados son Videla, Massera y Agosti (alegato de J. C. Strassera, el 11 de septiembre de 1985. Reproducido en *El Diario del Juicio*, núm. 20, 8 de octubre de 1985).

Tercero, la estrategia discursiva de la fiscalía (con la que colaboró el autor teatral Carlos Somigliana) generó un dramatismo particular, por su tono, su vocabulario y por las imágenes utilizadas para describir los hechos²⁸:

Hubo demasiado dolor, demasiada atrocidad y demasiada humillación porque aquí, en los centros de cautiverio, ya no caben pretextos, ya no hay guerra que valga, ya han quedado atrás los combates reales o supuestos: ésta es la retaguardia del llamado Proceso de Reorganización Nacional, pero también su sucia y vergonzosa trastienda. Como la represión no practicó jamás el culto de la caballeridad ni aun en sus aspectos más superficiales, es lógico que no haya elaborado su propia heráldica; de haberlo hecho su escudo debía ostentar sobre edificios sombríos una picana y una capucha (Strassera, 12 de septiembre de 1985. Reproducido en *El Diario del Juicio*, núm. 19, 1 de octubre de 1985).

Este proceso ha significado, para quienes hemos tenido el doloroso privilegio de conocerlo íntimamente, una suerte de descenso a zonas tenebrosas del alma humana, donde la miseria, la abyección y el horror

²⁸ Estas imágenes del accionar represivo, ligadas a lo sombrío, lo tenebroso y lo infernal, no sólo sirvieron para crear un mayor dramatismo, sino también para dotar a los autores de estos crímenes de un cierto carácter demoníaco (y por lo tanto, no humano). Por otra parte, estas imágenes ya estaban instaladas en los relatos que circulaban en la sociedad argentina, a partir de la publicación del Informe *Nunca más*, que también las utiliza reiteradamente.

registran profundidades difíciles de comprender (Strassera, 18 de septiembre de 1985. Reproducido en *El Diario del Juicio*, núm. 18, 24 de setiembre de 1985).

En cuarto lugar, la sala de audiencias proveyó el escenario adecuado para el despliegue de este dramatismo, ya que por primera vez asistieron los nueve acusados (véase imagen 3). El alegato de la fiscalía fue la única instancia a la que todos los procesados estuvieron obligados a concurrir (la presencia obligatoria fue también para cada comandante durante el alegato de su defensa, pero no se realizaron en días coincidentes y, cuando no era obligatorio asistir, no se presentaron en la sala de audiencias). Y fue en este marco en el que Strassera y Moreno Ocampo se turnaron en el uso de la palabra a lo largo de seis largas sesiones.

Finalmente, el momento culminante de ese alegato tuvo un gran impacto emocional y generó una de las situaciones de mayor «desborde» de todo el juicio. Después de pedir las condenas para los acusados, Strassera terminó diciendo: «Señores jueces: quiero renunciar expresamente a toda pretensión de originalidad para cerrar esta requisitoria. Quiero utilizar una frase que no me pertenece, porque pertenece ya a todo el pueblo argentino. Señores jueces: ¡Nunca más!».

Estas palabras fueron seguidas de una lluvia de aplausos a la fiscalía y de insultos a los procesados allí presentes²⁹, y se produjo así un momento singular de «desborde» y emoción generalizada:

Fue una explosión, vos lo veás venir, fue una cosa muy impactante. Yo durante el juicio estuve de espaldas al público, por un tratamiento de los testigos y todo eso. Durante los alegatos, hicimos al revés, estuvimos de frente, porque ahí ya no venía nadie al escritorio. Yo me salí de ese lugar, porque los tenía a todos sentaditos, y en las audiencias

²⁹ Esta conducta llevó a los jueces a desalojar la sala y a suspender para las audiencias siguientes —y de acuerdo con la solicitud de los abogados defensores— el ingreso del público en general: «El tema de los incidentes del último día del alegato (la ovación a los fiscales y los insultos cruzados entre público y acusados) provocó una dura reacción de parte de los jueces, que han decidido prohibir hasta que finalice el juicio el ingreso de público. Seguirá habiendo, claro, periodistas e invitados especiales, pero las dos bandejas altas no volverán a ocuparse» (Ciancaglino y Granovsky, 1995: 187).



3. En el mes de septiembre de 1985, durante la lectura del alegato de la fiscalía, los nueve comandantes acusados asistieron por primera vez a la sala de audiencias.

de prueba no venían ellos (los acusados), estaban liberados de venir (Juan Carlos López).

Debo admitir que en el crepúsculo del miércoles 18 de setiembre yo había creído superado el miedo. No me importó la soberbia de Videla ni el insulto de Viola contra el público que aplaudía las palabras finales del fiscal Strassera. Debo admitir que me sentí tentado a aplaudir yo también, pero esa distancia que mi oficio me dio sobre las cosas que suceden me lo impidió, pero vi aplaudir a colegas más jóvenes que yo. Era un imperativo de la razón no aplaudir desde nuestra bandeja de periodistas, pero nada ni nadie, ni siquiera yo, podía impedirme llorar como lo hice, largamente (Zibell, 1986).

Pero ese momento de gran impacto, que, para el público presente en la sala, resultó una especie de liberación de las emociones contenidas durante tantos meses, no llegó al medio de comu-

nicación que mejor podría haberlo transmitido a la sociedad argentina: la televisión.

Acaso por esa razón, la actitud de los periodistas con respecto a la transmisión sin sonido cambió drásticamente en esta segunda fase del juicio.

Durante el alegato del fiscal, algunos medios periodísticos calificaron a la medida como «censura». El tema surgió primero en un comunicado del Círculo de Corresponsales Extranjeros, en donde se decía que periodistas pertenecientes a trece medios de distintos países habían pedido quince minutos de imágenes con audio del alegato de Strassera. Según ellos, ATC había aceptado, pero luego les dio esos quince minutos sin sonido. En las notas periodísticas que relataron ese episodio se acusó al Gobierno de censurar a la prensa (Acuña, 1985: 29).

Algunos periodistas argentinos se hicieron eco de la queja de los corresponsales extranjeros y así lo expresan varios artículos que salieron durante el mes de septiembre, aunque aclaran su conformidad con que la televisión no haya emitido con audio en la primera etapa del juicio:

[...] los radicales acaban de incurrir en otro capricho por el estilo: por aquello de que no existe lo que no nos gusta o no nos conviene, *privaron a la sociedad argentina de escuchar tanto el alegato de acusación como los planteos de las defensas en el juicio a los miembros de las tres primeras juntas militares de la dictadura*. Durante la exposición de los cientos de testigos, el temor radical a una posible manipulación del orden y de la importancia de los testimonios puede resultar comprensible y tolerable. De hecho, hubiera resultado imposible transmitir por radio o televisión todas las audiencias, de punta a punta, y la mera posibilidad de elegir un testimonio entre varios dejaba la puerta abierta para ir a jugar a las escondidas o los retaceos de algunos relatos. Se optó, entonces, por silenciar las cámaras de TV e impedir la transmisión —en directo o en diferido— por los medios orales. Pero ese prurito es inaceptable a la hora de jugar las cartas de la fiscalía y de las defensas: ya se sabe que una parte va a argumentar en contra y la otra a favor de los reos. Sin embargo, otra vez el silencio, la imposibilidad de escuchar las argumentaciones del tándem Julio César Strassera-Luis Moreno Ocampo (Vázquez, 1985: 16. *Cursiva del autor*).

El escamoteo del sonido es, para no dar más vueltas, censura lisa y llana. Se está limitando el derecho de informar sin que medie justi-

ficación procesal alguna, como durante los testimonios; se está evitando que la gente capte la importancia del juicio en su real dimensión (Figueras, 1985: 75).

En ese contexto, otros medios de comunicación como la revista *Humor* expresaron la crítica por la falta de sonido en la transmisión televisiva a través del tono humorístico. En el número 159, de septiembre de 1985, aparecen los acusados ridiculizados en una portada que imita la de la revista *TV Guía* (publicación que informaba sobre la actualidad televisiva y la farándula), con títulos redactados en el lenguaje del periodismo de espectáculos: «Hablamos con Jorge “Rafa” Veydile, protagonista de una serie que hacía falta volver a poner en pantalla chica y celda grande» (véase imagen 4).

En octubre, cuando en la sala de audiencias del juicio se escuchaban las defensas de los comandantes y a los propios acusados pronunciando sus descargos³⁰, trescientos setenta y dos periodistas de medios argentinos entregaron a la Secretaría de Información Pública «un reclamo por la falta de audio en las transmisiones televisivas y radiales del juicio que en la Cámara Federal se instruye a los nueve ex comandantes» (*Diario Popular*, 8 de octubre de 1985). En ese reclamo, los periodistas firmantes

indican que «la televisión siempre fue el medio más castigado por las políticas autoritarias, porque alcanza a toda la población. Un punto de *rating* equivale a 70.000 personas que reciben el mensaje. El diario de más venta tiene menor impacto que cualquier programa de televisión en horarios centrales. Su silencio resta oxígeno al proceso de cambio que la ciudadanía expresó con su voto» (*Diario Popular*, 8 de octubre de 1985).

De pronto, el «impacto» del juicio, que no se había puesto en duda durante la primera etapa, pasaba a ser considerado como escamoteado por su falta de presencia en la televisión.

³⁰ Con excepción de Videla, que se excusó, todos los procesados hicieron uso de la palabra después de sus defensas para presentar sus descargos. El de Massera, pronunciado el 3 de octubre de 1985, fue el más impactante de todos ellos, ya que, según los observadores, «resultó la mejor síntesis del pensamiento de los militares acusados por violaciones a los derechos humanos» (Ciancaglini y Granovsky, 1995: 203).



4. Algunos medios de prensa, como la revista *Humor*, acudieron a la sátira para denunciar la falta de sonido en las transmisiones televisivas.

Esta opinión de los periodistas coincidió con la del propio fiscal Strassera, para quien el temor de que el juicio se transformara en un «circo» era lógico durante la fase testimonial, pero no tenía sentido durante los alegatos:

Creo que eso sí puede haber sido un error, porque que escucharan el alegato del fiscal, o que escucharan los alegatos de las defensas, no creo que pudiera conmover más a la opinión pública, porque ya todo esto estaba instalado a través de la crónica periodística. [...] Yo estaba de acuerdo con que se transmitieran los alegatos, pero también estaba de acuerdo con que no se transmitieran en directo las contingencias del juicio (Julio César Strassera).

Sin embargo, como vimos, el alegato de la fiscalía resultó bastante más impactante de lo que plantea Strassera, ya que retomó los momentos más importantes de los testimonios, los interpretó calificando los delitos y asignó las responsabilidades.

Desde el punto de vista de los jueces, además, se estaba ante la misma dificultad de selección del contenido para su transmisión televisiva que en la primera etapa del juicio.

La decisión de no transmitir con audio los alegatos del fiscal y de los defensores obedeció al mismo propósito que guió a no hacerlo con los testimonios: era imposible transmitirlos enteros y cualquiera que hubiera efectuado la selección a transmitirse sería acusado —especialmente por las defensas— de parcialidad (Andrés D'Alessio).

LA PUESTA EN ESCENA DE LA DECISIÓN INSTITUCIONAL

En la última etapa del juicio —la lectura de la sentencia— la carga dramática pasó por mostrar a la institución judicial sancionando una verdad y dirimiendo así el conflicto entre diferentes versiones sobre el pasado puesto en escena en la etapa anterior. Esta fase fue la de mayor fuerza institucional: aquí no actuaron particulares (como en los testimonios), no actuaron representantes de las partes (como en los alegatos), sino que actuó la Justicia. Y en este acto, el tribunal no sólo se consagró a «hacer justicia»,

sino que —por el tipo de juicio del que se trataba— consideraba que también tenía la misión de «hacer historia».

Del mismo modo en que tanto el Gobierno como los jueces sostuvieron que en la primera etapa debía suprimirse el audio en las transmisiones, en esta última fase la televisión fue percibida como un instrumento de legitimidad para la sentencia que se iría a leer³¹. La decisión estuvo en manos del Poder Ejecutivo:

Finalmente se transmitió esa parte del juicio con audio. Me pareció que la sentencia debía darse completa, la imagen con el audio correspondiente. Ésta era la sensación que yo tenía. Yo sabía que era un tema de alta decisión política. Fui personalmente, lo hablé con el presidente Alfonsín, a él le pareció que sí. Ahí decidí que se iba a transmitir de esta manera (Juan Radonjic).

El Gobierno decidió no sólo emitir la sentencia con sonido, sino además hacer en directo la transmisión por radio y televisión, dotando al acto de una excepcionalidad no sólo dentro del propio juicio, sino también dentro de la actuación normal que en ese momento tenía la justicia en la Argentina:

Por primera vez, no solamente en esta causa sino en lo que respecta a la justicia argentina, una audiencia de este tipo será transmitida en directo por televisión, que difundirá el acto a todo el país. No estarán presentes los citados comandantes, con excepción de uno solo de ellos, el brigadier general (RE) Omar Domingo Rubens Graffigna³² (*Clarín*, lunes 9 de diciembre de 1985).

En un principio, la lectura de la sentencia iba a estar a cargo del secretario de la Cámara, Juan Carlos López, pero finalmente

³¹ Vale recordar que, además, en esta instancia el «público en general» no tenía posibilidad de ingresar a la sala de audiencias. Por lo tanto, en el transcurso del juicio se produjo un viraje fundamental en el modo en que la sociedad pudo acceder al proceso judicial: de un acontecimiento presenciado por el público y vedado a la televisión se pasó a un acontecimiento televisado en directo pero al que el público no pudo asistir.

³² Los demás acusados no estaban obligados a presenciar la lectura de la sentencia por encontrarse detenidos. En el momento del juicio, Graffigna era el único que se encontraba en libertad y por lo tanto tenía la obligación de asistir a ese acto.

se decidió que la leería el propio presidente del tribunal, el juez Arslanian. A último momento, se redactó un texto que permitiría llegar de un modo más enfático a la lectura de las condenas:

A nosotros nos pareció bien [que se televisara la lectura de la sentencia], porque teníamos interés, porque queríamos que nuestra tarea quedara documentada. Por supuesto, no se podían dar a conocer los fundamentos de la sentencia íntegros, porque hubiéramos estado [...] entonces se decidió leer solamente la parte resolutive. Pero en los últimos días, yo creo que fue entre ese sábado y ese domingo, [dijimos] no tiene sentido semejante juicio para después leer una cosa que diga, sin ninguna introducción: primero condenar, segundo condenar, tercero absolver. Entonces escribieron esa mañana, Arslanian y Torlasco, lo que se llama «Introducción al Dispositivo», y se leyó eso más la parte resolutive. Es una síntesis de lo que se había hecho, que estaba escrito (Andrés D'Alessio).

De este modo, la puesta en escena de la lectura de la sentencia estuvo al servicio de la fuerza institucional que se quería transmitir.

El lenguaje utilizado también fue acorde con este objetivo. Así como el alegato de Strassera fue redactado en primera persona del plural, con un «nosotros» que abarcaba a la vez a la fiscalía, al pueblo argentino, a la comunidad universal y a los miles de desaparecidos; la «Introducción al Dispositivo» de los jueces, en la que cada frase comenzaba con un impersonal, transmitía la idea de que quienes dirimían el conflicto conformaban realmente una instancia supra-societal. La abundancia de términos administrativo-jurídicos completaba esa impresión:

Se ha afirmado la responsabilidad de cada uno de los comandantes en la medida de y por las órdenes que impartieron con eficacia para su fuerza. Y se les ha encontrado penalmente responsables por los hechos que subordinados suyos, cumpliendo tales órdenes, llevaron a cabo con relevancia delictual, sobre la base de las disposiciones del propio Código de Justicia Militar y de la legislación común [...].

Se han aprobado por unanimidad la totalidad de las cuestiones de hecho. Se han mensurado las sanciones en los casos que corresponde y con arreglo a los criterios de atribución explicados (Cámara Federal, «Introducción al dispositivo». Reproducido en Ciancaglini y Granovsky, 1995: 295-299).

El 9 de diciembre de 1985, la Cámara Federal condenó a Jorge Rafael Videla a reclusión perpetua, a Emilio Eduardo Massera a prisión perpetua, a Roberto Eduardo Viola a diecisiete años de prisión, a Armando Lambruschini a ocho años de prisión, a Orlando Ramón Agosti a cuatro años y seis meses de prisión, y absolvió al resto de los procesados.

Los diarios de los días siguientes dan cuenta de las críticas que tuvieron estas absoluciones por parte de los organismos de derechos humanos y de diversos sectores de la política argentina. Por otra parte, una de las decisiones de la sentencia desacomodó al Gobierno radical en su estrategia de justicia retroactiva limitada: a diferencia de lo que el Poder Ejecutivo esperaba, la Cámara no circunscribió las responsabilidades solamente a aquellos que habían sido juzgados (cosa que, según los jueces, era imposible de hacer en una sentencia), sino que dejó la puerta abierta al juzgamiento de otros militares de menor rango³³.

Pero, más allá de estas discusiones, el final del juicio fue percibido como un hecho de trascendencia en la historia argentina, como el momento en el que había subido a la superficie *la verdad* sobre el pasado:

Para la sociedad argentina, el lunes último —cuando se conoció el fallo de la justicia federal en el caso de los nueve miembros de las ex juntas militares— fue mucho más que la «jornada histórica» que definió el lugar común de los comentarios. Fue el día en que la historia reciente consolidó su existencia en la superficie de la conciencia colectiva. Hay entre sus muchos efectos uno de características irreversibles: clausura por siempre el debate sobre la existencia de ese horror cercano en que el país se expresó con una violencia tan intensa e ilimitada que es difícil hallar antecedentes (Cardoso, 1985: 4).

³³ El «punto 30» de la sentencia decía: «Disponiendo, en cumplimiento del deber legal de denunciar, se ponga en conocimiento del Consejo Supremo de las FFAA el contenido de esta sentencia, y cuantas piezas de la causa sean pertinentes, a los efectos del enjuiciamiento de los oficiales superiores que ocuparon los comandos de zona y subzona de defensa, durante la lucha contra la subversión, y de todos aquellos que tuvieron responsabilidad operativa en las acciones» (en *El Diario del Juicio*, núm. 36, 28 de enero de 1986).

El juicio a los ex comandantes constituyó, en los primeros momentos de la transición, uno de los espacios más importantes para el despliegue de la evocación de la represión en la Argentina.

Al menos dos características ligam al juicio con los procesos propios del trabajo de la memoria. Por un lado, la voluntad de generar un tránsito entre un pasado que se da por finalizado y un presente que se interpreta como diferente del pasado. Por otro lado, la construcción y legitimación de una verdad sobre lo sucedido.

Estos dos elementos son señalados por Paul Ricoeur (1999) como constitutivos del trabajo de la memoria. Primero, para que haya memoria se necesita distancia temporal, distinción entre el pasado que todavía se confunde con el presente y el pasado que se diferencia de éste con toda claridad:

De este modo, nos encontraríamos con un distanciamiento gradual que iría desde la memoria habitual de Bergson, en la que el pasado aún forma parte del presente, sin distinguirse de él en el plano de la representación, hasta el recuerdo definido por su «carácter pasado», por ser algo que ya se ha cumplido. Al respecto, la prueba de la pérdida es el lugar de paso obligado de la recuperación de la distancia temporal (Ricoeur, 1999: 29).

Segundo, para Ricoeur la memoria tiene, a diferencia de la imaginación, una pretensión «veritativa». Tiene como objeto la exactitud y la fidelidad, más allá de que lo logre o no.

Así, el juicio, en primer lugar, definió una distancia y una ruptura con los hechos del pasado. Los diversos actores de ese momento lo percibieron como una instancia de transformación, de tránsito o de pasaje de un poder de hecho y fundado en

la violencia a un poder de derecho y basado en las instituciones³⁴.

En segundo lugar, produjo una verdad con las siguientes características:

a) Revelación de un secreto

El juicio tuvo la función de revelar lo que hasta entonces había sido secreto, ya que la mentira y el encubrimiento en el ámbito público habían completado la modalidad represiva de la desaparición. Si los militares habían querido borrar las huellas de sus crímenes (a través de la ocultación de cadáveres, la destrucción de pruebas, la información falsa o la falta de información a los familiares de los desaparecidos, la utilización de alias y disfraces en los operativos, etcétera), el juicio logró demostrar —y poner en escena públicamente cada uno de los pasos necesarios para tal demostración— que aquello que los militares negaban y los organismos de derechos humanos denunciaban había efectivamente ocurrido.

b) Establecimiento de una verdad indudable e indeleble

El ámbito jurídico está llamado no sólo a desplegar relatos sobre lo sucedido, sino también a sentenciar, a establecer una verdad que pone fin al litigio y que no deja dudas abiertas sobre los hechos. Si las memorias se construyen, reconstruyen, luchan, se yuxtaponen, será, en adelante, en algún tipo de relación (apoyo, oposición, contradicción, etcétera) con la verdad que ha sido demostrada en el juicio.

³⁴ Para un análisis del modo en que el juicio operó como un ámbito de refundación de las instituciones democráticas, véase Cheresky, 1992. Para un análisis del impacto cultural del juicio, véase VVAA, *Juicios, castigos y memorias*, 1995.

Esta verdad tiene además un carácter indeleble. Aunque en 1990 un indulto presidencial eximió a los condenados de cumplir la pena, la verdad demostrada no se borró. Los que fueron condenados siguen siendo culpables:

A partir del juicio, los defensores dejaron de negar los hechos. Después del juicio, nadie más dijo «acá pasó nada». Cambió el discurso: «bueno, pero era necesario que lo hiciéramos». Por eso me parece que ese juicio era esencial y eso es algo que la amnistía, el indulto, no borraron: el convencimiento irrevocable de la sociedad argentina de que eso había ocurrido (Andrés D'Alessio).

c) Interpretación del pasado en términos jurídicos

El juicio presentó una lectura de la represión en términos de delitos cometidos y leyes quebrantadas. No sólo señaló la existencia y la identidad de los culpables (no fue tan sólo «el Estado» o «las Fuerzas Armadas»; fueron determinadas personas, con nombre y apellido, quienes *decidieron y ejecutaron* una determinada política criminal), sino que también puso en evidencia el hecho de que estas personas habían quebrantado leyes existentes. De este modo, se interpretaba a los crímenes como infracciones, lo que implicaba que los culpables no sólo habían dañado a sus víctimas directas sino también al conjunto de la sociedad: «la infracción no es un daño cometido por un individuo contra otro, es una ofensa o lesión de un individuo al orden, al Estado, a la ley, a la sociedad, a la soberanía, al soberano» (Foucault, 1986: 76).

La interpretación del pasado en términos jurídicos también implicó ciertos límites para el tipo de verdad que se produjo en esa instancia. Por ejemplo, la desaparición forzada de personas —principal modalidad represiva instaurada por los militares argentinos— no pudo juzgarse en tanto tal, ya que no existía como delito, y debió fragmentarse en otros crímenes que pudieron finalmente ser juzgados: homicidio, privación ilegítima de la libertad seguida de homicidio, privación ilegítima de la libertad simple, tormentos, violaciones y robo. Además, la interpretación de lo sucedido en términos jurídicos implicó excluir interpre-

taciones de otro tipo, como, por ejemplo, las lecturas del pasado en claves políticas: interpretar a las víctimas como portadores de un proyecto político, al sistema de exterminación como un plan con objetivos y consecuencias políticas, a los militares como representantes de un modelo político.

La lectura del pasado en términos jurídicos marca, desde el comienzo de la transición democrática, la memoria de la represión y va a impregnar por mucho tiempo los relatos que se harán al respecto. Pero es importante aclarar que, a pesar de que la interpretación jurídica de los hechos excluye lecturas del pasado en claves políticas, esta misma interpretación surge de una forma política de producción de la verdad, como lo es la forma jurídica:

La indagación es precisamente una forma política, de gestión, de ejercicio del poder, que por medio de la institución judicial pasó a ser, en la cultura occidental, una manera de autentificar la verdad, de adquirir cosas que habrán de ser consideradas como verdaderas y de transmitir las (Foucault, 1986: 87-88).

Las tres características descritas del tipo de verdad que produce y legitima el juicio (revelación de un secreto, establecimiento de una verdad indudable e indeleble, e interpretación de los hechos en términos jurídicos) son las de una *verdad jurídica*, distinta de la *verdad histórica*, cada cual con sus propios mecanismos de pesquisa y legitimación³⁵.

Agregaremos otro elemento para decir que este juicio constituyó no sólo un lugar o un espacio de la memoria, sino también, y sobre todo, *un escenario de la memoria*. El juicio desplegó los dos principios del trabajo de la memoria (distancia temporal y

³⁵ Según Paul Ricoeur, la principal diferencia entre la verdad jurídica y la verdad histórica es el dictado de una sentencia: «La sentencia marca por su carácter definitivo la diferencia más evidente entre el enfoque jurídico y el enfoque historiográfico de los mismos hechos» (Ricoeur, 2000: 55). En tanto la verdad jurídica es indudable e indeleble, la verdad histórica pone en duda, reabre, reescribe, y es ilimitada. «Esta apertura a la reescritura marca la diferencia entre un juicio histórico provisorio y un juicio judicial definitivo [...]. El círculo potencialmente ilimitado de la explicación se vuelve a cerrar inexorablemente sobre el juzgamiento que no puede ser *in fine* más que de condena o absolución» (Ricoeur, 2000: 56-57).

construcción de una verdad) en un dispositivo escénico, en el que diversos actores cumplían roles predeterminados, se apelaba a un público siempre presente (que simbolizaba a toda la sociedad) y, como ya se dijo, la puesta en escena creó sentidos con respecto al relato sobre el pasado y al lugar de la Justicia en el presente.

En sus tres etapas —la puesta en escena del dolor, la puesta en escena de la disputa por la verdad, la puesta en escena de la decisión institucional— el juicio desplegó escénicamente la memoria de la represión. Primero, en tanto testimonio de las víctimas. Segundo, en tanto interpretaciones diversas sobre lo ocurrido. Tercero, en tanto transformación de la realidad a través del valor performativo (Austin, 1982) de la palabra de los jueces.

Lo que se intentó poner en escena —lo que se trataba de *hacer ver y oír* al público presente en la sala de audiencias— no era solamente el relato de hechos que habían ocurrido en el pasado, sino también la condena a ese pasado y la noción de que un nuevo orden de cosas debía ser erigido para el futuro.

En ese sentido, el documento más importante que dejó el juicio fue el registro audiovisual, donde se puede *ver y oír* lo que sucedió en 1985 dentro de esa sala. Habían quedado grabadas quinientas treinta horas de imágenes y sonidos, que mantendrían —como un magnífico «testigo ocular»— la memoria del propio juicio. Sin embargo, estas imágenes tuvieron, a partir de 1985, un destino poco conocido, y debieron esperar trece años para acceder a la televisión y llegar a un público masivo.

En sus tres etapas — la puesta en escena del dolor, la puesta en escena de la disputa por la verdad, la puesta en escena de la decisión institucional — el juicio despliega escénicamente la función de la repetición, en tanto testimonio de las vicisitudes, segundo, en tanto inscripciones diversas sobre lo ocurrido. Tercero, en tanto transcripción de la realidad a través del valor performativo (Austin, 1982) de las palabras de los jueces. Lo que se intenta poner en escena — lo que se narra de nuevo — es el público presente en la sala de audiencias, no solamente el relato de hechos que habían ocurrido en el pasado, sino también la condena a ese pasado y la decisión de que un nuevo orden de cosas debía ser erigido para el futuro.

En ese sentido, el documento más importante que dejó el juicio fue el registro audiovisual, donde se puede ver y oír lo que sucedió en 1982 dentro de esa sala. El video quedó grabado en cintas de veinte horas de imágenes y sonidos que muestran — como un manifiesto estético — la memoria del propio juicio. Sin embargo, estas imágenes tuvieron a partir de 1982, un destino poco conocido y debieron esperar, trece años para acceder a la televisión y llegar a un público masivo. Los géneros de la memoria, un odioso, un escenario de la memoria. El juicio desplegó sus principios del trabajo de la memoria (Ricoeur, 2000) y

* Según Paul Ricoeur, la principal diferencia entre la verdad jurídica y la verdad histórica es el dictado de una sentencia: «La sentencia marca por su carácter definitivo la diferencia más evidente entre el enfoque jurídico y el enfoque historiográfico de los mismos hechos» (Ricoeur, 2000: 55). En tanto la verdad jurídica es indudable e indeleble, la verdad histórica pone en duda, recorre, rescree, y es dejada. «Esta apertura a la reinscripción marca la diferencia entre un juicio histórico provisorio y un juicio judicial definitivo [...]. El círculo potencialmente infinito de la explicación se vuelve a cerrar inexorablemente sobre el juzgamiento que no puede ser la *fin* más que de condena o absolución» (Ricoeur, 2000: 56-57).

SEGUNDA PARTE

CIRCULACIÓN SUBTERRÁNEA Y POLÍTICAS DE RESGUARDO (1986-1994)

urgidos de la voluntad política del Gobierno radical de dar cuenta de uno de los hechos más importantes de su gestión que convalidaba su política. En 1986, se intentó hacer un video totalmente contrario: un video que mostrara un caso una huella de la política, terminaron subordinados las coyunturas que amenazaban la incipiente transición democrática y propagaban el olvido.

Tachado en su marca de origen, circulando en copias piratas, expropiado, el primer documental sobre el juicio a las Juntas sufrió también la desgraciada suerte de los desaparecidos.

(Selser, 1998: 17)

El juicio a los ex comandantes fue una instancia que aparentemente contrató muchas de las promesas sobre la «nueva democracia» que Alfonsín había hecho antes de asumir el gobierno: «El establecimiento del imperio de la ley y del debido proceso se habían convertido en el programa político de la nueva democracia. En consecuencia, cuando la Cámara Federal decidió hacerse cargo de los juicios que hasta ese momento estaban en manos del Consejo Supremo de las Fuerzas Armadas, la Cámara Federal y por extensión el poder judicial parecieron transformarse en el escenario donde se realizaría la promesa sobre la cual se había construido la legitimidad y utopía de la democracia» (Stamlovski, 1995).

«[Los jueces] no decidieron, pudieron haberlo aconsejado. Que yo lo recuerdo, ninguna duda [...] Puede haber sido el Maravero, pudo haber hablado también con el Chino Martínez Emborain, que en ese momento era director de ATC, no recuerdo. A alguien le dije: "hazle que haga un video". Y el que lo podía hacer, dada su vinculación con el teatro y su sentido de la escena, era Carlos Somigliana (Julio César Strusieri).

1. LOS VÍDEOS «FANTASMA» (1986-1987)

Surgidos de la voluntad política del Gobierno radical de dar cuenta de uno de los hechos ocurridos durante su gestión que consideraba más importantes¹, los seis vídeos en los que, en 1986, se sintetizaron las imágenes del juicio corrieron una suerte totalmente contraria. Imaginados para trascender y ser conservados como una huella de la acción de la Justicia, terminaron subordinados a las coyunturas que amenazaban la incipiente transición democrática y propugnaban el olvido.

A principios de 1986, el periodista Mario Monteverde —entonces presidente de Télam, la agencia de noticias oficial— recibió, probablemente a sugerencia de la fiscalía², y con el aval y los medios procurados por el Gobierno de Alfonsín, el encargo de realizar una síntesis para la televisión del registro audiovisual del juicio a los ex comandantes.

¹ El juicio a los ex comandantes fue una instancia que aparentemente concretó muchas de las promesas sobre la «nueva democracia» que Alfonsín había hecho antes de asumir el gobierno: «El establecimiento del imperio de la ley y del debido proceso se habían convertido en el programa político de la nueva democracia. En consecuencia, cuando la Cámara Federal decidió hacerse cargo de los juicios que hasta ese momento estaban en manos del Consejo Supremo de las Fuerzas Armadas, la Cámara Federal y por extensión el poder judicial parecieron transformarse en el escenario donde se realizaría la promesa sobre la cual se había construido la legitimidad y utopía de la democracia» (Smulovitz, 1995).

² «[Los jueces] no decidieron, pudieron haberlo aconsejado. Que yo lo aconsejé, ninguna duda. [...] Puede haber sido a Monteverde, pude haber hablado también con el Chino Martínez Emborain, que en ese momento era director de ATC, no recuerdo. A alguien le dije: “habría que hacer un vídeo”. Y el que lo podía hacer, dada su vinculación con el teatro y su sentido de la escena, era Carlos Somigliana» (Julio César Strassera).

El objetivo del resumen audiovisual era que «el país y el mundo conocieran lo que había pasado en ese juicio». Según algunos testigos, Alfonsín había expresado su voluntad de que esas imágenes se hicieran públicas, y en conversaciones con Monteverde había surgido la palabra «miniserie» para darle un formato a la síntesis audiovisual³. La idea era emitirla a fines de 1986 por ATC en seis entregas de dos horas por día, y hacer una presentación con la prensa extranjera ofreciendo la transmisión a canales televisivos de otros países.

Tal vez porque ya no había temor a desbordes que trabaran el desarrollo de las audiencias y porque el juicio había tenido una importante aceptación en la opinión pública, el Gobierno había cambiado su actitud respecto de la difusión televisiva. De desactivar el directo televisivo, había pasado a querer servirse de la televisión y de su llegada a un público masivo para mostrar al país un resumen de las audiencias.

El 5 de abril de 1986 se reunió por primera vez el equipo de producción en la presidencia de Télam⁴. En esa oficina se realizó la visualización de todo el material y el armado del guión. El trabajo, según Claudia Selser, productora periodística del audiovisual, se hacía «en secreto»:

Cuando surge la posibilidad de hacer este programa, Mario me llama, fundamentalmente, por ser una persona de confianza. Él tenía mucho

³ «Se decidió eso porque Alfonsín dijo si se podía lograr un resumen de las quinientas treinta y dos horas para que todo el país y el mundo conocieran el juzgamiento a las juntas» (Néstor Rodríguez Cross).

«Antes de que empezase la visualización, lo voy a ver a Alfonsín, le digo: “mirá, estamos por comenzar [...] y yo no sé cuántos programas durará, pero son quinientas treinta horas. A mí me parece que lo que hay que hacer es algo, por ejemplo, para transmitir por ATC de lunes a viernes, de 22 a 24”. Entonces, Raúl dice: “una miniserie”. Él pone la palabra. Yo voy y les digo a las chicas y a Somigliana: “Raúl dice una miniserie”. Claro, una miniserie» (Mario Monteverde).

⁴ Monteverde formó su equipo con Mariana Taboada en la edición, Claudia Selser en la producción periodística, el abogado especializado en derechos humanos Juan Antonio Travieso como asesor jurídico, y Carlos Somigliana en el guión. Estas informaciones y los detalles de la forma en que se realizaron estos videos están en Selser, 1998.

miedo. Esto tenía que ser un proyecto del cual no se hablara. Nosotros trabajamos prácticamente [...] o sea, «clandestinidad» tiene un sentido muy fuerte, pero digamos, que en secreto. Trabajábamos en el séptimo piso de Télam, en presidencia, pagados por ATC (Claudia Selser).

La visualización y la edición de las cintas de video guardados en la Cámara Federal llevó tanto tiempo como había llevado el juicio: casi nueve meses. El trabajo, titulado «Señores, ide pie!», estuvo terminado el 24 de diciembre de 1986. El entonces director de ATC, Néstor Rodríguez Cross, decidió no pasarlo en ese momento: según él, entre las fiestas navideñas y las vacaciones de verano se perdería la oportunidad de llegar al gran público que ese trabajo merecía, por lo cual se pautó la emisión para marzo de 1987.

Y terminó el trabajo, se fue demorando, creo que el contrato marcaba un tiempo y se demoraron como treinta días. Por eso, cuando recibimos el material era prácticamente fin de año y a mí me interesaba que todo el país lo viera, el mundo. Quería programarlo en un horario y una época en que la gente estuviera mirando televisión y que pudiera estar atenta a lo sucedido, y no en la época de verano que la gente está más... Entonces lo dejamos para principios de año, que sucedió lo que sucedió y lo postergamos, y llegó lo de Semana Santa (Néstor Rodríguez Cross).

Mientras tanto, se habían producido transformaciones en la política gubernamental respecto de los juzgamientos a militares por violaciones a los derechos humanos.

Después de la sentencia del 9 de diciembre de 1985 quedaba allanado el camino para que se juzgara a los demás responsables del terrorismo de Estado. El 4 de abril de 1986, ante un panorama de tribunales militares empantanados y Cámaras del interior del país que «eran bastante dubitativas respecto de la decisión de hacerse cargo de los juicios, dado que las presiones militares eran más fuertes en las pequeñas ciudades de provincia» (Nino, 1997: 144), la misma Cámara Federal que había juzgado a los comandantes se avocó en la causa contra Ramón Camps, ex jefe de la policía de la provincia de Buenos Aires. Pocos días después, el Gobierno radical dio instrucciones a los fiscales militares para

que absolvieran a los oficiales sin capacidad de decisión, intentando aplicar, de este modo, el principio propugnado por Alfonsín de diferenciar niveles de responsabilidad en los juicios a militares. Estas instrucciones fueron duramente criticadas desde el movimiento de derechos humanos, desde muchos medios de prensa y desde algunos sectores del Poder Judicial: en ese momento, el juez Torlasco renunció a la Cámara Federal.

El conflicto se agudizó con la sanción de la llamada ley de «Punto Final», el 23 de diciembre de 1986, que creaba un plazo de sesenta días para procesar a todos los militares que fueran acusados por violaciones a los derechos humanos. Sin embargo, esta ley tuvo un efecto contrario al que el Gobierno radical esperaba, ya que, inmediatamente después de sancionada, los tribunales de todo el país empezaron a trabajar más rápidamente en los procesamientos.

Así, cuando venció el plazo estipulado por la ley, el 23 de febrero de 1987, había alrededor de cuatrocientos militares imputados. En ese contexto, las Fuerzas Armadas reaccionaron con dureza, y en abril de 1987, durante la Semana Santa, se produjo la primera sublevación militar del período democrático⁵. En una negociación que nunca quedó clara para la opinión pública, Alfonsín acordó con los sublevados que depusieran las armas. Inmediatamente después se dio un nuevo paso atrás en la política de juzgamientos: se sancionó la ley de «Obediencia Debida» en junio de 1987. En virtud de esta ley, muchos acusados fueron desprocesados, ya que se creaba una presunción inmediata de que habían cumplido órdenes y por eso no podían ser juzgados⁶.

Éste fue el contexto en el que, en marzo de 1987, el canal de televisión oficial ATC decidió posponer un mes la emisión de la miniserie y, después de la rebelión de Semana Santa, detener definitivamente su difusión. De este modo, los vídeos que debían

⁵ Después de Semana Santa de 1987, se produjeron otras tres sublevaciones militares: en Monte Caseros (enero de 1988), en Villa Martelli (diciembre de 1988), en el Regimiento I de Patricios (diciembre de 1990).

⁶ «Esta presunción no se aplicaba a los delitos de violación, secuestro y apropiación de niños y robo» (Nino, 1997: 159). Tal excepción permitió que, a partir de 1998, algunos militares volvieran a ser procesados y encarcelados por causas ligadas a la apropiación de niños.

mostrar a toda la sociedad ese juicio visto por poca gente se transformaron en el documental que «el país no pudo ver»:

No hay ninguna sugerencia de Alfonsín. Decidimos nosotros no pasarlo. [...] Desde ATC, con el Ministro de Defensa, por supuesto. Alfonsín no llamó para que no lo pasemos, no tuvo intervención. Alfonsín la única intervención que tuvo fue asegurarle los medios del Estado, que fue Radio Nacional y ATC, para tomar el juicio y este compendio que hizo Monteverde. Él ponía mucho énfasis en que había que hacer este programa y mostrárselo al país, y llevó mucho tiempo hacerlo y ése fue el tiempo que perdimos, que el país no lo pudo ver (Néstor Rodríguez Cross).

Según Mario Monteverde, el formato del trabajo dificultó, a su vez, la difusión televisiva fuera de la Argentina, ya que no preveía espacios para publicidad:

Si hubiésemos respetado la ortodoxia televisiva, tendríamos que haber hecho cinco programas de dos horas, pero con cortes publicitarios. No porque ATC necesitase la publicidad: si queríamos después difusión mundial, que era lo que queríamos, teníamos que adaptarnos a las pautas mundiales. La CBS, la NBC, la BBC no te van a pasar dos horas sin publicidad. Entonces le tenés que poner cinco bloques, vale decir, cuatro cortes, un corte cada quince minutos. Y además de eso, tenés que poner un horario exacto. Entonces, empezamos, ya no en la selección, sino en la edición, a que bueno, no había ninguno de menos de dos horas, pero de dos horas netas, y llegaban algunos a dos horas y doce minutos; y que no eran cinco, sino seis programas. Entonces, aunque parezca mentira eso fue un obstáculo para organizar lo que en un principio había sido el propósito de [...] lo largamos en Buenos Aires hoy, a la semana siguiente lo tenemos en la televisión francesa, la televisión norteamericana [...] (Mario Monteverde).

«Señores, ¡de pie!» está considerado hoy por muchos de los que presenciaron las audiencias como el trabajo audiovisual que mejor muestra el juicio a los ex comandantes. Esos seis vídeos, de dos horas de duración cada uno, están divididos en «casos» con diversos títulos, y se nota en el producto una preocupación de los realizadores por ser fieles a la puesta en escena judicial. Aunque el objetivo del trabajo fue mostrar tanto el juicio como

la represión, el documental no presenta una *explicación* del sistema represivo sino una *demonstración* de los crímenes, de donde puede deducirse el funcionamiento de ese sistema.

Los únicos elementos externos al juicio que se incluyeron en la edición fueron los títulos y subtítulos, la música de la presentación y algunas fotos que se ofrecen como «prueba documental» al telespectador. Somigliana pensaba que el juicio «podría contarse por sí mismo, y sólo se agregaron algunas fotografías, que habían sido pruebas para la CONADEP. Así fue como se descartó la idea de un relator y no hubo voces en *off*» (Selser, 1998: 16).

La gran contribución de Somigliana, con su experiencia teatral⁷, es que inventa un sistema que se explica por sí mismo, no hace falta ningún texto, salvo los títulos de cada capítulo, que además no eran títulos que fuesen ilustrativos. No fue: «Cómo se torturaba en la ESMA». No. Se llamaba: «Capuchas y pañales». [...] Yo pensé que Somigliana iba a escribir un libreto y que iba a haber un locutor en *off*. [...] Me pareció un invento genial, que las imágenes hablaran por sí solas y que el audio hablara por sí solo. Lo que dicen los jueces, lo que dice el fiscal, lo que dice el abogado, lo que dicen los testigos (Mario Monteverde).

Los capítulos fueron armados para mostrar, en sus diferentes aspectos, el modo de actuar de la represión. En cada vídeo se incluyen varios «casos», cuyos títulos a veces coinciden con los presentados en el juicio y otras veces fueron creados por los realizadores para subrayar algún elemento del sistema represivo:

⁷ Carlos Somigliana era un dramaturgo reconocido, que durante la dictadura había participado en Teatro Abierto, el primer movimiento cultural contestatario que se realizó contra el gobierno dictatorial. A su vez, trabajó como funcionario de carrera del Poder Judicial y colaboró con la fiscalía durante el juicio: «Carlos Somigliana alternó su vida entre dos oficios, el de funcionario de la Justicia y el de dramaturgo. Los tribunales fueron su medio de vida; los escenarios, el espacio para expresarse. [...] Colaboró con la fiscalía que juzgó a los militares y, quizá por primera vez, unió sus dos oficios, el de escritor y el de empleado de los tribunales. Los párrafos más sorprendentes del alegato final, aquellos que rompen con el agrisado lenguaje de los abogados, llevan la marca de su estilo» (Cossa, 1998: 17).

A lo largo de los seis *cassettes*, vos tenés la historia del juicio, y además a lo largo de los seis *cassettes* están recortadas distintas maneras de ver la represión, o sea, están seleccionados los casos (Claudia Selser).

En «Capuchas y pañales», a través del testimonio de Adriana Calvo de Laborde —que tuvo a su hija en un patrullero en la ruta—, se aborda el nacimiento de niños en cautiverio, la desaparición de sus madres y las adopciones ilegales. «La Perla» y la modalidad de la represión en Córdoba, donde murieron decenas de chicos de un secundario. «La música del Mundial», donde el médico secuestrado Norberto Liwsky relata cómo sus colegas aconsejaban seguir o parar con la picana en las sesiones de tortura mientras los gritos se tapaban con la música del Mundial que se realizaba por entonces. «Viaje al Olimpo», con la historia del físico Mario Villani, que pasó por cinco centros de detención, desde el Club Atlético hasta la ESMA (Selser, 1998: 16-17).

Entre uno y otro caso, se intercalan fragmentos de testimonios que a los realizadores les parecieron interesantes⁸. Por ejemplo, se muestra una parte del testimonio de Ricardo Ovando, que estuvo preso dos años y medio porque las fuerzas de seguridad pensaban que era «profesor del ERP» (Ejército Revolucionario del Pueblo, una de las organizaciones guerrilleras que actuó a comienzos de los años setenta), cuando él en realidad se desempeñaba como docente de una materia de la universidad llamada ERSA («Estudio de la Realidad Social Argentina»).

Las imágenes de estos vídeos no evitan ningún paso del ritual jurídico: se ve cómo se llama a un testigo al estrado, se le toma juramento, el testigo se sienta, el juez hace una primera pregunta («¿Fue usted privado de su libertad?»), el testigo asiente, el juez vuelve a preguntar («¿De qué modo?»), y entonces se desencadena el relato. Al mostrar todos estos pasos, se hace ver tanto lo formal como el contenido del juicio. Es como si en el producto se sostuviera la convicción de que aquello que fue dicho en las audiencias no puede ser separado del ritual propio de la Justicia. De ahí que el título del trabajo evoque el momento fundacional

⁸ «Hay como “pastillitas”: quedaron seleccionados algunos testimonios que no pertenecían a ninguno de los grandes casos, pero por lo fuertes, o por lo particulares o por algo, quedaban marcados como que eran imperdibles» (Claudia Selser).

de ese ritual: la entrada de los jueces al recinto y la obligación de todos (incluso de los acusados, cuando estuvieron presentes) de recibirlos de pie.

Por otra parte, se respeta el sistema de *probar* los hechos. Para uno de los casos, «Las Palomitas», en el que varios detenidos fueron «trasladados» desde el penal de Villa Las Rosas, en Salta, el vídeo muestra todos los testimonios que reconstruyeron el hecho. Declaran militares, periodistas, vecinos del lugar, internos del penal, y las imágenes muestran al juez haciendo siempre la misma pregunta (si tiene conocimiento de «un traslado de detenidos que se efectuó el 6 de julio de 1976»), hasta probar que lo que sucedió fue una matanza concretada en un paraje denominado «Las Palomitas». Así, los vídeos no escatiman reiteraciones ni precisiones, ni se preocupan por acortar el tiempo o aligerar el ritmo.

Hay testimonios que se muestran casi íntegros, incluyendo silencios, detalles, llantos y digresiones. Declaraciones que después se conocieron condensadas en una o dos frases aquí ocupan mucho más tiempo: por ejemplo, el testimonio de Adriana Calvo de Laborde —que describe su parto clandestino en un auto en el medio de la ruta— dura en esta producción más de cuarenta minutos, y solamente se llega al relato del parto hacia la mitad de la declaración. En esos primeros veinte minutos, que no se incluirán en otras producciones, la testigo cuenta cómo fue secuestrada y llevada al centro clandestino de detención, describe las torturas que sufrió, da nombres de otros detenidos y detenidas que vio, y narra una serie de hechos, en los que el relato de su parto es un tormento que se agrega a toda esa terrible experiencia.

De ese modo, se va construyendo, con un ritmo muy lento, con tomas largas, con reiteraciones, con imágenes estéticamente pobres (ya que los testigos se ven siempre de espaldas o de perfil), algo que aparenta ser lo más cercano posible al juicio mismo. Para alguien que mira ahora esos vídeos resultaría difícil imaginarlos emitidos por televisión: presentan casi el valor contrario al de las imágenes televisivas de hoy. En lugar de velocidad y síntesis, hay lentitud y reiteración, en función de mostrar algo que acaso no sea visible sino en esas condiciones.

Si bien el trabajo de selección es uno de los pilares de estos vídeos y fue lo que llevó meses al equipo de producción, el pro-

ducto da una primera impresión de imágenes «en bruto», ya que se inscribe dentro de la modalidad documental de observación:

La modalidad de observación hace hincapié en la no intervención del realizador. Este tipo de películas ceden el «control», más que cualquier otra modalidad, a los sucesos que se desarrollan delante de la cámara. En vez de construir un marco temporal, o ritmo, a partir del proceso de montaje [...], las películas de observación se basan en el montaje para potenciar la impresión de temporalidad auténtica. En su variante más genuina, el comentario en *voice-over*, la música ajena a la escena observada, los intertítulos, las reconstrucciones e incluso las entrevistas quedan completamente descartados (Nichols, 1997: 72).

A pesar de esa aparente falta de intervención por parte de los realizadores, el producto da cuenta de una toma de posición con respecto a lo sucedido. No sólo intenta denunciar los crímenes, sino también transmitir lo que fue la Argentina durante esos años: una realidad enloquecida en la que los mensajes eran contradictorios y las experiencias más diversas podían suceder, en una suerte de mezcla aberrante, en el mismo momento y en el mismo lugar. Esto se evidencia en la forma en que se titulan los casos. Por ejemplo, el sintagma «Capuchas y pañales» une dos elementos que parecería imposible juntar: lo más horroroso de la tortura y lo más vital del nacimiento de un niño; y «La música del Mundial», que hace referencia al relato de un testigo que había sido torturado mientras sonaba esa música a todo volumen para tapar sus gritos, reúne la euforia del festejo popular con el dolor insoportable del tormento.

Un mes después de terminado el documental, Carlos Somigliana murió de un infarto. El resto del equipo ya se daba cuenta de que el trabajo no iba a poder ser emitido por televisión. Después de Semana Santa «quedó claro que el documental no se vería. Es más, había razones para preocuparse por su posible desaparición» (Selser, 1998: 17).

Uno de los integrantes del equipo hizo, de forma secreta, una copia de los seis vídeos, la única que quedó finalmente, ya que los originales se perdieron⁹. Esa copia fue entregada a Graciela

⁹ Según Néstor Rodríguez Cross, recibió el máster en ATC y lo entregó en Presidencia de la Nación. Después, no sabe qué ocurrió.

Fernández Meijide, entonces representante de la Asamblea Permanente por los Derechos Humanos (APDH), en una reunión en la que estuvo presente la familia de Somigliana.

Allí se les entregó el material para que se realizara una copia para los Somigliana y otra para la APDH, que se comprometió a sacarlo del país y a hacerlo circular, en mejores circunstancias (Selser, 1998: 17).

A partir de ese momento, los vídeos empezaron a circular en copias que la familia de Somigliana y algunos miembros de la APDH hicieron para amigos y allegados. A su vez, los hijos de Somigliana entregaron una reproducción a una persona que tenía los elementos técnicos como para hacer nuevas copias y distribuir las a pedido¹⁰, y que reeditó los seis vídeos en cuatro *cassettes* de tres horas cada uno, para copiar y vender tantas versiones como le solicitaran: «Calcula que realizó alrededor de mil reproducciones. Detalla que les dio copias a “muchos periodistas locales, a Emilio Mignone, a las Madres de Plaza de Mayo y a algunas fundaciones”. También envió el testimonio a Francia, Suecia, Alemania, Italia y España. Y le llegaron pedidos, que complació, desde Brasil, México y Venezuela» (Kantor, 1999: 12).

A medida que fue más fácil el acceso a la tecnología para reproducirlos, otra gente empezó a hacer copias por su cuenta. Así, durante años, los vídeos circularon enteros o fragmentariamente en esas copias «pirata». El origen de la producción se fue borrando: muchos de los que hoy tienen las copias no saben que fue un trabajo hecho por el equipo de Somigliana y Monteverde, algunos creen que es una selección que hicieron los jueces, otros suponen que son reproducciones del material en bruto, y pocos saben cuántas horas duraba en total ese documental.

Muchos años después, en 1997, una copia completa de los seis vídeos fue donada por la APDH a la Biblioteca del Congreso de la Nación. Si bien el trabajo está completo y se halla disponible

¹⁰ El nombre de esa persona es Atilio Spatafora. Su relato sobre este hecho es el siguiente: «Me vienen a ver Marcela y Mako, los dos hijos de Carlos Somigliana, y Nicolás Corradini, un miembro del cuerpo de fiscales en el juicio a las Juntas. Me entregan los seis vídeos y me dicen que los difunda por donde pueda» (citado en Kantor, 1999: 12).

para la consulta del público, es bastante difícil encontrar los vídeos siguiendo los catálogos de la biblioteca. En el catálogo general, estos vídeos aparecen con el título cambiado: «Juicio a los integrantes de las tres primeras juntas militares (videograbación)». Un título, según la ficha, «suministrado por el catalogador», como se hace cuando alguna obra llega intitulado a la biblioteca. La autoría también está modificada; en la ficha aparece como autor la «Comisión Permanente de los Derechos Humanos». La fecha de producción es desconocida, sólo se sabe que pertenece a la década de los ochenta: «(198-?)».

En un segundo catálogo, elaborado en enero de 2001 por el departamento audiovisual de la misma biblioteca para facilitar la consulta de este tipo de documentos¹¹, el título es el mismo que en el catálogo general y el autor que figura es sorprendente: la CONADEP, que para 1985 —en el momento en que se realizó el juicio— ya había dejado de funcionar.

¹¹ Según una de las encargadas del departamento audiovisual de la Biblioteca del Congreso de la Nación, se elaboró este catálogo especial porque en el catálogo general no están separados los distintos tipos de documentos (libros, diarios, revistas y material audiovisual), y mucha gente se quejaba de la dificultad para encontrar, en esas condiciones, el material de consulta audiovisual.

2. CONTRA EL INDULTO (1989-1990)

En julio de 1989, con un panorama nacional convulsionado por la hiperinflación y después de tres levantamientos militares, asumió su cargo el nuevo presidente electo, el justicialista Carlos Menem¹². Su primer anuncio con respecto a la política castrense fue el de un futuro «indulto o amnistía para militares y guerrilleros» (Acuña y Smulovitz, 1995: 80). Como respuesta, los organismos de derechos humanos organizaron en el mes de septiembre una marcha contra el indulto que reunió a más de doscientas mil personas.

A pesar de ello, un mes después, Menem firmaba un primer indulto:

Entre sus 277 beneficiarios había militares comprometidos en violaciones a los derechos humanos, militares condenados por su intervención en la guerra de Malvinas, militares condenados por su participación en las sublevaciones militares ocurridas durante el Gobierno radical, así como civiles sancionados por actividades guerrilleras. Fueron excluidos del decreto los ex comandantes Videla, Viola, Massera y Lambruschini; los generales Camps, Richieri y Suárez Mason, así como el jefe montonero Mario Firmenich. Al agrupar el masivo indulto a condenados y procesados por causas de origen tan diverso consiguió opacar y esconder el debate sobre las consecuencias que el mismo tenía para la cuestión de los derechos humanos en particular (Acuña y Smulovitz, 1995: 81).

¹² Si el desafío del Gobierno de Alfonsín en 1983 fue crear una institucionalidad democrática, el principal propósito del Gobierno de Menem en 1989 fue generar una estabilidad económica para crear las bases de un modelo neoliberal. En el momento de la asunción de Menem las discusiones públicas estaban centradas en las medidas económicas que se irían a tomar. En cuanto a la política militar, Menem había hablado en su campaña electoral de promover una «pacificación» y una «reconciliación nacional».

En diciembre de 1990, y después de otra sublevación militar, Menem firmó el segundo indulto, «que comprendía a los integrantes de las dos primeras juntas militares y a los generales Camps, Suárez Mason y Richieri, así como a Mario Firmenich y a otros civiles» (Acuña y Smulovitz, 1995: 89).

La creación de la CONADEP en 1984 había marcado el momento en que el Estado tomaba un papel activo en la gestión de la memoria de la represión, entendida como un pedido de verdad y de justicia. Los indultos, por su parte, señalaban el punto en que el Estado se desentendía del asunto. Nuevamente, los organismos de derechos humanos debieron constituirse en garantes principales de la memoria de la represión.

El movimiento de derechos humanos actúa como «empresario» de la memoria, frente a dos corrientes políticas con proyectos ideológicos alternativos: los que pretenden glorificar la actuación de las fuerzas armadas como héroes en una guerra que tuvo algunos «excesos», y los que pretenden cerrar las heridas y conflictos de la sociedad a través de la «reconciliación» y el olvido, señalando las urgencias (económicas, políticas) del presente y pretendiendo mirar hacia el futuro (o hacer borrón y cuenta nueva). Frente a estas interpretaciones contrapuestas, el movimiento de derechos humanos se dedica militantemente a activar la memoria, a promover el recuerdo, a señalar qué acontecimientos (afrentas y violaciones) es preciso retener y transmitir (Jelin, 1995: 137).

En este momento, una reivindicación que había conseguido adhesión masiva en la etapa de la realización del juicio a los ex comandantes se volvía un interés «sectorial», en el que participaban sólo los «afectados», que luchaban para que el resto de la sociedad volviera a interesarse por lo que había sucedido. Uno de los instrumentos de esa lucha fueron las imágenes del juicio.

La APDH había recibido en 1987 la copia de los seis *cassettes* del documental de Monteverde y Somigliana. En 1989, entre el primero y el segundo indulto, decidió recompaginar esas imágenes para hacerlas circular entre un público lo más amplio posible:

Entre nosotros lo que queríamos era un material que fuese flexible, corto, que pudiera manejarse rápidamente. Por ejemplo, en las Ferias del Libro posteriores al juicio, en el *stand* nuestro pasábamos el vídeo. La gente se acercaba, se interesaba, aunque sea parada, lo miraba, preguntaba, después se llevaba los materiales. Es decir, era una herramienta para difundir todo lo que había ocurrido (Bella Friszman).

Con ese objetivo contrató a dos realizadores, Jorge Laferla y Martín Groisman, quienes habían realizado un vídeo en las marchas contra los indultos y se lo habían presentado a la APDH. Después de visualizar las doce horas del trabajo hecho en 1986 y elaborar un guión de montaje, Laferla y Groisman armaron un documental de cuarenta minutos.

El vídeo, que se titula simplemente «El Juicio», toma del inicio de «Señores, ¡ide pie!» la imagen de la sala de audiencias vacía y la presentación de los distintos personajes del juicio. Lo hace con otra música y con otro entramado de voces. Aunque el concepto estético del inicio es el mismo, el contenido difiere. En tanto el guión de Somigliana incluía, con las primeras imágenes de la sala de audiencias, voces en *off* de testigos que hablaban sobre la importancia del juicio y sobre el ser escuchados, en el vídeo de la APDH, con las mismas imágenes de la sala vacía, un entramado de voces repite palabras dichas por los testigos pero extraídas de la jerga de los represores: «chupar» (secuestrar), «tabicar» (encapuchar, etcétera). Así, condensa en la primera secuencia las dos cosas que se propone relatar: el juicio y el sistema represivo.

A partir de ahí, los elementos estéticos, como música, ritmo de edición, hilo narrativo y subtítulos, se trabajan en función de llegar a un público más amplio. Se retoma la idea de no mostrar nada externo al juicio: no se agregan otras imágenes ni un locutor en *off*. El juicio se sigue «contando por sí mismo».

Eso lo decidimos nosotros, no apelar a ninguna imagen ni de tortura, ni de campo de concentración, ni de fuera de la sala. Todo eso estaba contenido en el relato (Martín Groisman).

En este vídeo, la edición de los testimonios no pone en escena la *demonstración* de los crímenes, tal como había hecho el juicio

—y como hacía el documental anterior—, sino que genera una puesta en escena que *muestra* cada uno de los hechos que el juicio probó a través de unos pocos testimonios representativos. El alegato de Strassera y Moreno Ocampo se utiliza como hilo conductor de la narración. Los realizadores fragmentaron ese largo discurso y lo fueron editando de tal manera que, a cada crimen imputado por la fiscalía, siguen tres o cuatro testimonios que lo ejemplifican. De este modo, en su conjunto, el documental puede interpretarse como una extensa acusación.

En el trabajo estético con la imagen y el sonido se produce una condensación. Si en «Señores, ¡de pie!» las tomas eran largas, aquí se busca un ritmo más veloz y se intenta comprimir la información. La edición logra una permanente rotación de imágenes, en las que no siempre se ve al testigo que declara, sino que por momentos se escucha su voz en *off* mientras se muestran tomas de alguno de los jueces, de los fiscales, o de los defensores. Con este recurso se produce una nueva dinámica y se recrea la sala de audiencias, ya que la imagen está mostrando permanentemente a todos los actores presentes en el juicio: no sólo a quienes hablan, sino también a quienes están escuchando. Esta presentación subraya el hecho de que, además de haber sido un lugar para *contar* lo ocurrido, las audiencias representaron una instancia fundamental de *escucha* a los testigos.

En esta síntesis se muestran menos testigos y las declaraciones se acortan (el ya mencionado testimonio de Adriana Calvo de Laborde, por ejemplo, dura aquí unos pocos minutos y narra solamente el parto). Pero también se hace una nueva lectura de lo que resulta significativo dentro del juicio: en la selección de los testimonios, el acento está puesto en las vejaciones sufridas por los secuestrados (abundan los relatos de torturas por parte de sobrevivientes) y en el sufrimiento que ocasionó la represión a los familiares de los desaparecidos. Se recortaron los relatos de las búsquedas interminables que hicieron los parientes de los desaparecidos y se optó por los momentos en los que esos testigos se quiebran, lloran o describen atrocidades.

En cuanto a la palabra de los militares que declararon en el juicio, aparece poco y cuando se la escucha es para denostarla.

El alegato de Massera se reproduce superpuesto con un entramado de voces de testigos que hablan de los padecimientos sufridos en los centros de detención de la Armada. La declaración de uno de los militares que participaba en los operativos de secuestro (Jorge Carlos Radice) aparece como un claro ejemplo de mentira y «desmemoria»¹³.

La lectura de la sentencia es el único momento en que el documental no muestra la sala. Mientras se escucha una música de fondo, se ven imágenes fijas de cada uno de los acusados junto con un texto escrito en la pantalla que describe las respectivas condenas y absoluciones (véase imagen 5). Al no aparecer el registro audiovisual de lectura de la sentencia, se refuerza el efecto de sentido de que la fiscalía protagoniza el juicio, mientras se atenúa el papel que tuvieron los jueces. Y este debilitamiento de la palabra de los jueces —que es acompañado, en el momento de realización de ese audiovisual, por el borramiento institucional de las condenas a través de los indultos— se percibe también en el final del vídeo,

¹³ La transcripción de la secuencia (que se repite en todas las producciones audiovisuales aquí estudiadas) es la siguiente:

Dr. Gil Lavedra: ¿Cómo era el procedimiento por el cual Ud. iba a cumplir estos operativos...?

Radice: Reitero, a mí la superioridad me fijaba un blanco y yo ejecutaba la orden impartida por la superioridad, ése es el procedimiento, soy un militar o fui un militar, me determinaban un blanco y yo accionaba las armas.

Dr. Gil Lavedra: ¿Qué es fijar un blanco?

Radice: Determinarme un blanco...

Dr. Gil Lavedra: Dé un ejemplo práctico y concreto.

Radice: Es decir, a su frente hay una ventana, «bata esa ventana con fuego», tiraba a la ventana...

Dr. Gil Lavedra: ¿Cuál es el ejemplo concreto del blanco en estos operativos de lucha contra la subversión?

Radice: El que le di, por ejemplo una ventana...

Dr. Moreno Ocampo: Señor presidente, que pregunte a la persona que declara si alguna vez le fijaron como blanco a una... a un ser humano.

Radice: No recuerdo.

(Testimonio del 9 de agosto de 1985. Reproducido en *El Diario del Juicio*, núm. 31, 24 de diciembre de 1985.)



5. En el vídeo «El Juicio» no se incluye el registro audiovisual de la lectura de la sentencia. Se ven imágenes fijas de cada acusado junto con un texto que describe las respectivas condenas y absoluciones.

cuando pasan por la pantalla, en una suerte de epílogo, las frases que indican la situación posterior al juicio:

«Punto Final 1986».
 «Obediencia Debida 1987».
 «Indulto I 1989».
 «¿1990?».

Los créditos señalan que se trata de «una realización de APDH Vídeo», y el trabajo está firmado por siete organismos de derechos humanos¹⁴ y fechado en diciembre de 1989. El hecho de que no se haya hecho ninguna mención a la producción de la cual

¹⁴ El texto que se ve en la pantalla es el siguiente: «Este vídeo ha sido producido por: Abuelas de Plaza de Mayo, Asamblea Permanente por los Derechos Humanos, Centro de Estudios Legales y Sociales, Familiares de Desaparecidos

esas imágenes fueron extraídas causó molestias en algunos miembros del equipo que produjo «Señores ide piel!»:

Hasta que un tiempo después me enteré de que andaban circulando unos vídeos de la APDH. Habían dejado la música que nosotros pusimos al principio, pero les habían borrado todos los créditos, los repartían, los vendían como propios. [...] No hay el más mínimo reconocimiento, si querés en función de la historia. Yo no pretendía créditos, ninguno de nosotros; pero era birlar una parte de la historia, el trabajo de mucha gente (Claudia Selser).

¿A qué se puede atribuir, si se mira desde el presente, la falta de reconocimiento del origen de esas imágenes? Es posible que haya obedecido a dos razones: primero, que en muchos casos se creyó que esos vídeos eran, por sus características estéticas, imágenes «en bruto», sin tratamiento, con una compaginación rápida.

La APDH tenía lo de Somigliana. [...] Es que era prácticamente el material en bruto [...]. Había edición, creo, en la selección del material, pero no había un tratamiento plástico ni nada. Era material de la televisión, organizado de alguna forma. [...] O sea, el objetivo era producir un material de menos de una hora que sintetizara estas doce horas de material que había disponibles (Martín Groisman).

Y segundo, que los organismos de derechos humanos, de algún modo, se habían «apropiado» de la tarea de mostrar lo que había sucedido, y acaso no consideraban que el material debiera ser firmado por alguien más que por ellos. De hecho, en el documental de la APDH tampoco aparecen los nombres de Laferla y Groisman.

En ese momento, las organizaciones de derechos humanos se ocuparon de hacer circular esta nueva versión de las imágenes del juicio mediante sus lógicas institucionales, de una manera artesanal (es decir, copiando el vídeo cuando tenían fondos para hacerlo, y en cantidades pequeñas), acudiendo a públicos diversos,

y Detenidos por Razones Políticas, Madres de Plaza de Mayo Línea Fundadora, Movimiento Ecuménico por los Derechos Humanos, Servicio de Paz y Justicia».

en todos los espacios que podían¹⁵, sin llegar nunca a un público masivo como el que la televisión u otros circuitos comerciales podían brindar.

¹⁵ «La Asamblea tiene filiales en distintas provincias, ciudades del interior, así que ellas también hicieron su difusión en los respectivos territorios, así que tratamos de que llegara a todo el país. Y no sé si alguna vez se propagandizó en alguno de los periódicos, que se haya puesto un aviso que se pudiera conseguir. La Feria del Libro era otra de las vías, y cada vez que había algún acto —hubo bastantes muestras— de Derechos Humanos se trataba de pasar el vídeo. Inclusive en las escuelas, toda vez que había una jornada. [...] Se pasaba porque, en general, llevábamos el vídeo a las actividades a las que asistíamos invitados por los Centros de Estudiantes, a veces por la dirección, o por algún profesor de alguna escuela, en las universidades, o alguna jornada sobre Derechos Humanos» (Bella Friszman).

3. LOS ORIGINALES (1988-1995)

A todo esto, ¿qué había pasado con las quinientas treinta horas de registro audiovisual del juicio que había grabado ATC?

La preocupación por la conservación de esos vídeos originales surgió en algunos medios de prensa en septiembre de 1985, cuando se discutía sobre la negativa a televisar con sonido los alegatos:

[...] ¿qué ocurrirá con el material grabado de todo el juicio? Se supone que irá a parar al Archivo General de la Nación. Sin embargo, técnicos y camarógrafos de ATC son escépticos al respecto. «Ya se sabe, a veces los rollos se pierden o se arruinan en el camino.» Las imágenes extraviadas pueden alterar el curso de la historia, como Mitre —viejo incinerador de documentos— sabía muy bien (Figueras, 1985: 74).

Esta idea de que los vídeos originales podían ser destruidos —muy anclada en una larga tradición argentina de destrucción de documentos por razones políticas— marcó la historia de estos documentos. En cada momento, las decisiones que se tomaron al respecto tuvieron que ver más con resguardar el material (guardarlo, conservarlo, incluso esconderlo) que con ponerlo en algún archivo de fácil acceso al público¹⁶.

¹⁶ La cuestión de cómo conservar y dar a conocer los documentos sobre la represión se mantuvo como un tema de disputa entre diversos actores durante muchos años. Los documentos disponibles se hallan guardados en distintos lugares (Subsecretaría de Derechos Humanos, Cámara Federal y otras sedes judiciales, archivos de las diferentes organizaciones de derechos humanos, etcétera) y es difícil poner en práctica una política de catalogar, unificar el material y permitir el acceso al público. Por otra parte, la tarea se ve dificultada por una tradición de desconfianza en las instituciones encargadas de conservar y dar acceso al material histórico (desde el Archivo General de la Nación hasta las diferentes bibliotecas públicas); una desconfianza justificada por la gran cantidad

Este temor se acentuó con el retroceso en las políticas de juzgamiento a los militares. Después de Semana Santa de 1987, los camaristas empezaron a buscar la manera de enviar al exterior del país una copia completa de los vídeos que ATC había depositado en Tribunales.

Creíamos que lo que había pasado en esa audiencia era el respaldo de la sentencia que dictamos. Yo viajé en febrero de 1986 a Estados Unidos e hice gestiones en el Congreso para ver si les interesaba reproducir el material, y nunca conseguí que nadie destinara [...] alguien me dijo que iba a costar 50.000 pesos pasarlo de U-Matic a VHS. Y un abogado, que vino un día a la Cámara [...] nos dijo: «Yo me ofrezco a hacer una copia. Ustedes díganme dónde y en qué condiciones, yo la pago y después busquemos dónde depositarla» (Andrés D'Alessio).

Así fue como los jueces consiguieron la financiación para hacer las reproducciones. Después surgió la posibilidad de depositarlas en el Parlamento noruego. El 25 de abril de 1988, los seis jueces viajaron a Oslo y llevaron las copias de los vídeos en su equipaje¹⁷:

Entonces viajamos todos a Noruega y los llevamos en las valijas. Hicimos un pequeño seminario en Noruega como para justificar nuestro viaje, y quedó depositada en la Fundación Penal y Penitenciaria, que como no tiene una sede propia, no tiene un edificio, la depositó en el Parlamento noruego (Andrés D'Alessio).

Así, en una coyuntura en la que el Estado argentino estaba desactivando sus dispositivos de búsqueda de verdad y justicia y, por lo tanto, se desvinculaba de la función de participar en la gestión de la memoria de la represión, la huella más importante

de materiales que en el pasado fueron destruidos o desaparecieron de dichas instituciones.

¹⁷ «Los ex camaristas fueron a Oslo acompañados por algunas de sus mujeres y con el abogado Bernardo Beiderman, quien se ocupó de realizar la copia de las grabaciones del juicio. Los miembros de la comitiva se repartieron los 147 cassettes en sus valijas» («La memoria que se guarda muy lejos», en *Página/12*, 25 de enero de 2000).

del juicio fue resguardada de las inestabilidades propias de la Argentina, fuera de la Argentina.

Mientras tanto, los originales se habían depositado en la Cámara Federal de Buenos Aires. No se habían llevado al Archivo General de la Nación, ni al Archivo Central de Tribunales, por miedo a que se destruyeran intencionalmente o por descuido. Strassera asegura que en ese momento tenían «casi la seguridad» de que los vídeos serían destruidos en el archivo de Tribunales:

Porque no es la primera vez que pasa. Hace un par de años, o tres años, no le puedo precisar ahora, hubo un incendio en la Cámara Federal donde se destruyeron varios expedientes. No sé cuáles, porque ya nadie se acuerda, ni creo que haya una lista completa (Julio César Strassera)¹⁸.

Hoy la totalidad de los vídeos se encuentra en una sala del segundo piso del edificio de Comodoro Py, donde funciona la Cámara Federal. Están junto con todo el expediente de las causas a militares. No tienen ningún tipo de medida de seguridad especial ni de acondicionamiento para su conservación.

El material audiovisual estuvo allí durante años, sin que casi nadie lo pidiera. Si alguien lo hacía, era para reproducir y mostrar fuera de la Argentina; o eran testigos del juicio que querían tener copiada su declaración. Generalmente, las organizaciones de derechos humanos, como «garantes de la memoria», avalaban estos pedidos ante la Cámara:

Sí, del exterior sí, me costaría mucho reproducir todos los que han hecho una película sobre la represión en la Argentina. Me acuerdo de la película de un francés sobre desaparecidos, todos querían alguna imagen. Pero eso era mucho más fácil, porque eran directores que los presentaba la APDH, Madres o Abuelas, y ya estaban en un laboratorio que lo retiraban hoy y mañana [...] Imágenes que ellos se acordaban que eran particularmente dramáticas [...]. Pero sí, muchas películas, todas las películas que vos hayas visto sobre desaparecidos, donde salieran imágenes

¹⁸ Según Horacio Cattani, con el incendio «se destruyó una parte [de los expedientes] que la fuimos reconstruyendo pacientemente. Y ahora ya con chicos jóvenes, y con las técnicas de computación, entonces ya muchos han armado fuentes de datos cruzados».

del juicio, son de acá. Porque en definitiva, en ningún otro lugar quedó un archivo (Horacio Cattani).

Para el juez Horacio Cattani¹⁹, el miedo a que los vídeos se perdieran o se destruyeran siempre fue una traba para que el material fuera prestado.

El mayor problema nuestro era qué pasa si algo se pierde. Una vez se lo habíamos dado a una de las víctimas, un sobreviviente que quería tener su declaración, y bueno, vino a verme, le dije que sí, que no había ningún problema, pero le pedí: «por favor, copialo y traelo». Vino demacrado, que se lo había olvidado en un taxi. Y bueno, está bien. Vino asustado, pasó. Decí que el taxista [...] estaba todo tan membretado, que lo vio, lo trajo acá a la mesa de entradas y seguimos teniendo la colección completa. O sea, lo que hacemos es: hablamos con el que lo pide, que sepa lo que se lleva. En general todo el mundo sabe. Hace una reproducción en un laboratorio y lo trae en seguida (Horacio Cattani).

Así, en la Cámara Federal hubo un cuidado especial en mantener esos archivos del juicio (tanto audiovisuales como en papel), ya que se sabía que era un modo de «mantener la memoria». Pero esa memoria había quedado como congelada, sin ninguna política clara de difusión ni de tratamiento del material en función de constituir archivos especiales.

La situación respecto de los documentos en papel cambió en 1995, cuando se advirtió que esos expedientes podían servir para llevar a cabo juicios por la verdad²⁰.

¹⁹ La Sala II de la Cámara Federal en la que entiende Horacio Cattani se distingue, dentro del Poder Judicial, como un espacio que en los años que siguieron a las leyes de Punto Final y Obediencia Debida buscó estrategias para llevar adelante las causas por violaciones a los derechos humanos ocurridas durante la dictadura. Por esa razón, la figura del juez Cattani fue central tanto en la conservación de la documentación del juicio a los ex comandantes como en la tarea de impulsar los juicios por la verdad.

²⁰ Los juicios por la verdad se basan en el derecho de los familiares de las víctimas del terrorismo de Estado a saber qué ocurrió con los desaparecidos. A partir de 1995, diferentes tribunales de la Argentina abrieron estos procesos, en los que no se busca castigar a los culpables, sino que se intenta reunir, a

Nuestra contribución al mantenimiento de la memoria, que por lo menos de mi parte ha sido muy explícito, es el mantenimiento de todos estos registros y, en su momento, la publicidad, y ahora por decisión del tribunal —pero fue una decisión que también costó— la búsqueda de la verdad. O sea, seguir la investigación no para el castigo —eso está clausurado de momento—, sino seguir explorando la documentación, que hay mucha documentación, y hay cabos y datos sueltos que los familiares no conocen. [...] Digamos que se cambia la visión, nuestra tradicional visión de castigo final está ahora cambiada por decir «cómo podemos hacer registros, cómo podemos lograr más información de esto» (Horacio Cattani).

Ese mismo año, la Cámara Federal cambió su política en la difusión de los vídeos, permitiendo su uso para algunas producciones comerciales.

través de la declaración de testigos, la mayor información posible sobre las personas desaparecidas, a fin de reconstruir cada uno de los casos.

4. LAS IMÁGENES AMENAZADAS

¿Qué pasa cuando las imágenes que pretenden relatar un sistema represivo basado en la desaparición de personas pasan a estar ellas mismas amenazadas de desaparición? ¿Qué ocurre cuando se borra el origen, se pierden las huellas de su producción, se teme por la supervivencia de los documentos que, en un principio, estaban destinados a ser vehículos de la memoria?

En relación con las imágenes del juicio, el período que acabamos de describir está plagado de capitulaciones. Aquello que debía televisarse a todo el país por el canal oficial durante una semana termina circulando fragmentariamente en videos «pirata» copiados y distribuidos por particulares. Lo que fue el resultado de una política gubernamental explícita para difundir las contingencias del juicio se transformó en un producto desconocido, considerado como «imágenes en bruto», y no fechado ni firmado ni siquiera quince años después en un espacio de legitimidad como es la Biblioteca del Congreso de la Nación. Las imágenes que registraron y debían mostrar un acontecimiento considerado «histórico» en la Argentina se guardaron en un refugio a prueba de bombas atómicas, a miles de kilómetros de Buenos Aires.

En cierto sentido, durante esta etapa el recorrido de las imágenes no hace más que acompañar el proceso, también plagado de capitulaciones, que se da en el contexto jurídico-institucional, y que lleva de los juicios a los indultos y del castigo a la impunidad.

De hecho, entre 1986 y 1990, con respecto a la gestión del pasado, se observa una transformación de las posibilidades y las expectativas en el nivel institucional, al mismo tiempo que se ve un desplazamiento en las posiciones de los actores que intervienen.

En cuanto a las posibilidades, se advierte una paulatina restricción: la capacidad de juzgar al grueso de los responsables por violaciones a los derechos humanos²¹ sufre una primera limitación mediante la prescripción de ese tipo de causas (Punto Final), y una segunda restricción cuando se impide que los militares de rangos medios e inferiores sean juzgados (Obediencia Debida). Y, finalmente, se llega a una situación de cabal impunidad después de los indultos y el desprocesamiento de los inculpados.

Las expectativas se restringieron: si en un primer momento gran parte de la sociedad esperaba que la mayoría de los responsables por violaciones a los derechos humanos fueran enjuiciados y castigados, en el final de esta etapa las expectativas que se mantienen con cierta posibilidad de concretarse son las de que «la verdad no se borre» y que el recuerdo de lo ocurrido se mantenga²², en un contexto en el que incluso la supervivencia del orden constitucional se percibe como amenazada.

En esta misma etapa, se observa un desplazamiento en la posición de los actores: del Estado (la Justicia, especialmente) en tanto garante principal de la gestión del pasado se vuelve, como en tiempos de dictadura, al protagonismo casi solitario de los organismos de derechos humanos.

El paralelismo entre este proceso y el recorrido de las imágenes del juicio, tal como vimos, se ve en el borramiento paulatino de las formalidades propias del juicio en los audiovisuales, en el acento puesto en la acusación más que en la sentencia, y en el papel de actor decisivo que empiezan a ocupar los organismos de Derechos Humanos en cuanto a la selección y circulación de estas imágenes.

Todo este recorrido revela, asimismo, otras cuestiones en relación con el rol particular que tienen las imágenes del juicio

²¹ Posibilidad que, según Acuña y Smulovitz (1995), surgió como resultado de las disputas entre Gobierno, Fuerzas Armadas y movimiento de derechos humanos, aunque no respondió a la estrategia de máxima de ninguno de esos actores.

²² «Si para las víctimas el daño es irreparable, frente al deterioro del lugar de la justicia, a la sociedad en su conjunto sólo le queda el espacio de construcción de la memoria colectiva para elaborar social y culturalmente las cuentas con el pasado. En el plano cultural, *justicia* y *recuerdo* quedan identificados» (Jelin, 1995: 140. Cursiva de la autora).

en tanto escenario de la memoria de la represión. Como se señaló más arriba, los escenarios de la memoria presentan tres aspectos a analizar: una dimensión veritativa, una narrativa y una espectacular. ¿Con qué lógicas operan estos tres elementos en este contexto de capitulación?

En cuanto a su *dimensión veritativa*, las imágenes adquieren un valor simbólico de «testigo ocular», de certificación de que lo que muestran (el juicio, pero también la represión) realmente ocurrió. Primero, porque las imágenes de vídeo son, como las fotográficas, huellas innegables de que algo ha sido, son las pruebas de la existencia de su referente²³. Segundo, por el tipo de representación elegido en los dos documentales producidos en esta etapa («Señores, ¡de pie!» y «El juicio»), la modalidad de observación: estos documentales refuerzan su valor testimonial al hacer que el juicio «se cuente por sí mismo», al no agregar imágenes exteriores a las audiencias ni incluir una voz en off que lleve adelante el relato.

A su vez, en su *dimensión narrativa* (es decir, qué historia cuentan) le dan un lugar de prioridad al juicio. Al reproducir las formalidades de las audiencias (en el primer documental) y al mostrar todos los actores presentes en la sala (en el vídeo de la APDH), los documentales se preocupan tanto por describir el juicio mismo como por relatar en qué consistió el sistema represivo.

En su *dimensión espectacular*, las imágenes sirven como vehículo para las emociones. Según las personas entrevistadas, se trata de testimonios «fuertes», «duros», que transmiten «sentimiento» y «emoción» y que, a diferencia de otros documentos jurídicos que son difíciles de comprender, pueden llegar a cualquiera, porque son fácilmente decodificables.

Porque son escenarios de la memoria que tienen fuerza veritativa, porque cuentan la historia del juicio y de la represión y porque transmiten emociones, las imágenes del juicio pueden

²³ Roland Barthes llama «referente fotográfico» «no a la cosa *facultativamente* real a que remite una imagen o un signo, sino a la cosa *necesariamente* real que ha sido colocada ante el objetivo y sin la cual no habría fotografía». Para Barthes, el referente de la fotografía se diferencia del de otros sistemas de representación en que «nunca puedo negar en la fotografía que *la cosa haya estado allí*. Hay una doble posición: de realidad y de pasado» (Barthes, 1990: 135-136. Cursiva del autor).

cumplir varios roles. En primer lugar, pueden transformarse en vehículos para intentar «mantener» la memoria, tal como lo plantean las organizaciones de derechos humanos. Las imágenes son disparadoras del recuerdo y vehículos para la transmisión de lo sucedido a las siguientes generaciones, y por eso mismo se perciben como armas poderosas en la lucha de estas organizaciones (tal como afirma Bella Frizman, de la APDH, se consideran como «una herramienta para difundir todo lo que había ocurrido»).

En segundo término, las imágenes pueden convertirse en objeto de disputa: a través de ellas (y por ellas) se despliegan algunas de las disputas en la construcción de sentidos sobre el juicio y sobre la represión, pero también sobre la memoria misma²⁴ (manejar las imágenes es, en cierto modo, manejar la memoria). Por eso mismo, hay una lucha por quién gestiona (edita, difunde, guarda y conserva) esas imágenes. Y lo que comienza como un «monopolio de las imágenes», con el Gobierno como poseedor de la totalidad del material grabado, termina siendo un estallido en el que las imágenes circulan por múltiples circuitos pero convertidas en fragmentos.

En tercer lugar, las imágenes pueden ser blanco de las amenazas: por las mismas razones que algunos actores las percibirán como poderosas en la lucha por «mantener» la memoria, otros actores (las Fuerzas Armadas especialmente, pero también parte del Gobierno, de la Justicia y de la sociedad) las considerarán como potencialmente peligrosas, en un contexto de sublevaciones militares y en el que muchos creen que se debe silenciar el tema para «no irritar aun más» a las Fuerzas Armadas.

Las amenazas (reales o imaginarias²⁵) que pesan sobre las imágenes son, a su vez, un símbolo de las diversas amenazas que, de algún modo, se levantan sobre la sociedad después de las su-

²⁴ «Lo que hay es una lucha política activa acerca del sentido de lo ocurrido, pero también acerca del sentido de la memoria misma. El espacio de la memoria es entonces un espacio de lucha política, y no pocas veces esta lucha es concebida en términos de la lucha “contra el olvido”: recordar para no repetir. Las consignas pueden en este punto ser algo tramposas. La “memoria contra el olvido” o “contra el silencio” esconde lo que en realidad es una oposición entre distintas memorias rivales, cada una de ellas incorporando sus propios olvidos. Es, en verdad, “memoria contra memoria”» (Jelin, 2000: 7-8).

²⁵ Más allá de que las amenazas sean reales o imaginarias, en este punto

blevaciones militares. Por lo tanto, a partir de Semana Santa —momento que se revela como un claro punto de ruptura en la historia tanto de las imágenes del juicio como de la memoria de la represión— el recorrido de este registro audiovisual estará enmarcado (y *marcado*, o sea decidido) por diversos *miedos*: miedo a un posible golpe de Estado, pero también a que se olviden los crímenes de la dictadura; miedo a que los documentos audiovisuales se destruyan o se pierdan, pero asimismo a emitir el documental por televisión en un contexto de presiones militares; miedo a un nuevo quiebre del orden constitucional, y también a que los represores sean indultados (tal como se enuncia en la interrogación final del vídeo de la APDH).

Los distintos actores que estamos considerando (la Cámara Federal, el Gobierno de Alfonsín, las organizaciones de derechos humanos) se habían movido más o menos en la misma dirección en el momento del juicio. Después de Semana Santa, y con respecto a las imágenes, sus estrategias de respuesta a las «amenazas» empiezan a diversificarse. Pero a su vez, reaccionan ante miedos diferentes. ¿Cuáles son esas estrategias y esos miedos?

Las organizaciones de derechos humanos responden a un miedo al olvido, mediante un compromiso por *hacer circular* las imágenes: la gente que trabajó con Somigliana recurre a la APDH para que difunda el documental «en mejores circunstancias», y la APDH (junto con las otras seis organizaciones que firman el vídeo) procura, en un contexto de desmovilización, que esas imágenes se exhiban en todos los lugares a los que tiene acceso.

La Cámara Federal responde al miedo a la destrucción de las imágenes, procurando todos los medios posibles para *conservarlas*. Obedecen a esta lógica tanto los jueces que toman la iniciativa de llevar las copias a Oslo como la Cámara que guarda esas imágenes y se las presta a unas pocas personas cuidadosamente seleccionadas.

Finalmente, el Gobierno reacciona ante el miedo a la desestabilización y al quiebre del orden constitucional haciendo todo lo posible para *mantener en secreto* esas imágenes. No busca des-

lo que cuenta es la manera en que las perciben los actores encargados de tomar decisiones sobre las imágenes.

truir las (aunque tampoco se preocupa especialmente por su conservación), sino que trata de evitar su circulación por canales masivos. Esta apuesta por el secreto se observa tanto en la decisión de no emitir el documental por parte de las autoridades de ATC como en las dificultades para rastrear qué ocurrió finalmente con los originales de esos vídeos editados. En cierto modo, este secreto se prolonga hasta hoy en el borramiento del origen del documental «Señores, ide pie!» (de sus autores y de la fecha en que se produjo, pero también del tipo de proyecto en función del cual se quería realizar y hacer público ese trabajo). Pero este «olvido» tal vez evoca otro borramiento: el de la primera fase del Gobierno de Alfonsín (previo al Punto Final y a la Obediencia Debida), con un Estado comprometido en la gestión de las memorias de la represión y en el enjuiciamiento a los responsables.

Por otra parte, en la etapa que estamos estudiando, la televisión casi no tuvo iniciativas propias con relación a las imágenes del juicio. Si las hubo, se produjeron antes de Semana Santa²⁶. En este período, sin embargo, se dieron otras iniciativas con respecto a la memoria de la represión, que fueron «censuradas». Un episodio conocido fue el del programa «El galpón de la memoria» —dirigido por Luis María Hermida y conducido por Martín Caparrós y Jorge Dorio—, dedicado a narrar los acontecimientos de la última dictadura militar. Su primera parte había mostrado un recorrido histórico de los golpes de Estado en el país desde 1930. Cuando Canal 13²⁷ estaba por emitir la segunda parte, en abril de 1989, el programa fue levantado:

²⁶ Por ejemplo, en el ciclo del periodista José Ricardo Eliashev, «Cable a tierra» (emitido por ATC), en la emisión de la segunda semana de mayo de 1986. En el marco de un programa dedicado a celebrar el primer aniversario del ciclo, Eliashev invitó al fiscal adjunto Luis Moreno Ocampo, quien llevó un fragmento de la acusación para ser transmitido en el programa. Así, se emitió «por primera vez en un horario central la parte final del alegato que el fiscal Julio Strassera leyó ante la Cámara Federal. Por primera vez, también, se oyeron claramente las palabras que hablaban de cadenas y la entonación exacta de ese “nunca más” que culminó como uno de los momentos más impresionantes y emocionantes de un presente histórico» (Acuña, 1986: 40).

²⁷ El Canal 13, fundado en 1960, fue el tercer canal argentino de televisión abierta. Apuntó desde un principio a la clase media, y se caracterizó por «alentar

El especial, producido por la Fundación Plural para la Participación Democrática, resumía la historia de los golpes de Estado en la Argentina. Tras la primera emisión, los altos mandos del Ejército hicieron trascender «su profundo malestar y desagrado», y el Ministerio de Defensa hizo saber que «la temática resultó lesiva» para esa fuerza. Recién en 1997, Mir reveló que una llamada del entonces secretario de Cultura, Carlos Bastianes, había influido para que la Fundación Plural y Canal 13 levantaran la última parte de *El galpón de la memoria* (Camps y Pazos, 1999: 35).

En la siguiente etapa, estas imágenes perderán su carga de conflictividad, a la vez que los medios de comunicación tomarán iniciativas propias de intervención en la evocación de la represión. Ése será el contexto en que las imágenes del juicio llegarán a un público masivo.

a la producción de ficción (humorística y dramática) mediante el entrenamiento de autores, directores, actores y técnicos; impulsar el desarrollo de un departamento informativo; abrir el juego televisivo abordando todo tipo de géneros (programas de servicio, entretenimiento, *shows* espectaculares)» (Iribarren, 2000). Como los demás canales de aire, fue controlado por los militares durante la última dictadura, y después reprivatizado. «En 1990 el entonces secretario de Prensa y Difusión, Jorge Rachid, adjudica Canal 13 al consorcio ARTEAR, integrado, entre otros, por el diario *Clarín* [...]. Durante la década del 90, además, el canal abrió las puertas a la producción independiente» (Iribarren, 2000).

TERCERA PARTE

**EL JUICIO COMO ESPECTÁCULO MASIVO
(1995-1998)**

En marzo de 1995, un ex capitán de la Marina, Adolfo Francisco Scilingo, se presentó en el programa 'Hoy en Clase' y declaró que, en el campo de concentración de Esquel, había arrojado al mar a treinta personas vivas. Esta impactante declaración constituyó un acontecimiento de primera importancia, cuyas repercusiones se prolongaron...

Más allá de ser la primera vez que la televisión muestra imagen y audio del juicio juntos, el documental no suma más información a la ya sabida. Ni falta que hace. Todo lo que allí se dice está escrito. Todo se sabe. Sólo resta, y el trabajo apunta a ello, ser capaces de no olvidarlo.

(Hermida, 1998)

Cada una de estas manifestaciones fue seguida y desarrollada, a lo largo de varios días, por los diferentes medios de comunicación. Aunque las declaraciones de Scilingo habían sido previamente publicadas en un libro, *El Vuelo* (Verbitsky, 1995), fue su presentación en televisión la que generó una verdadera ola de repercusiones en diversos ámbitos. Después de varios años...

¹ *Hoy en Clase*, conducido por el periodista Mariano Grundoux, emitido por Canal 9 el 9 de marzo de 1995.

² Si bien algunos de estos ex represores mostraron cierta «buena conciencia» por sus crímenes (Adolfo Francisco Scilingo, de la Armada; Víctor Ibáñez, del Ejército), otros justificaron y defendieron las violaciones a los derechos humanos cometidas durante la dictadura militar (por ejemplo, el capitán retirado Héctor Verges, que dirigió el campo de concentración «La Perla», en Córdoba, en su aparición televisiva del 6 de abril de 1995, en el programa *Hoy en Clase*).

³ En *Tiempo Niño*, programa conducido por Beatriz Neustadt, emitido por Teleñ 25 el 25 de abril de 1995.

El especial producido por la Fundación Blnal para la Participación Democrática, reunió a historiadores de los golpes de Estado en la Argentina. Tras la primera emisión, los altos mandos del Ejército hicieron un comentario: «un profundo misterio y desagrado», y el Ministerio de Defensa hizo saber que «la tenencia resultó lesiva para las Fuerzas Armadas». En 1997, un artículo que apareció en el periódico *Clarín* titulado «Canal 13: un hecho que nos muestra del entonces secretario de Cultura Carlos Barón», había informado que la Fundación Blnal y Canal 13 habían iniciado la difusión de la grabación de una cinta de video de 1997, fechada el 24 y 25 de octubre de 1982, en la que se veían a los militares en un momento de los días siguientes a la caída de Bordaberry. En la siguiente etapa, estas imágenes pasarían a ser de propiedad de la televisión pública, a la vez que los medios de comunicación tomarían iniciativas propias de intervención en la exposición de la represión. En esta etapa, el concepto en que las imágenes del juicio llegarán a un público masivo, en el momento en que estamos estudiando, la televisión casi no tuvo iniciativas propias con relación a las imágenes del juicio. Si las hubo, se produjeron antes de Semana Santa. En este período, sin embargo, se dieron otras iniciativas con respecto a la memoria de la represión, que fueron «recuperadas». Un episodio conocido fue el del programa «El galpón de la memoria» —dirigido por Luis María Hernada y conducido por Martín Carreras y Jorge Dorio—, dedicado a narrar los acontecimientos de la última dictadura militar. Su primera parte había mostrado un recorrido histórico de los golpes de Estado en el país desde 1930. Cuando Canal 13 estaba por emitir la segunda parte, en abril de 1989, el programa fue levantado.

⁴ Por ejemplo, en el ciclo del periodista José Ricardo Elíashev, «Cabe a tierra» (emitido por ATC), en la emisión de la segunda semana de mayo de 1985. En el marco de un programa dedicado a celebrar el primer aniversario de la producción de ficción (literaria y dramática) mediante el intercambio de actores, directores y técnicos, impulsó el desarrollo de un debate público informativo sobre el juego televisivo planteado como tipo de género (programas de servicio, entretenimiento, «gran espectáculo»). (Informe 2000). Como los demás canales de que fue controlado por las militares durante la última dictadura y después reprivatizado. En 1990 el canal fue vendido a la División Jorge Riquelme, Canal 13, el consorcio ARTEL de Prensa y Difusión Jorge Riquelme, Canal 13, el consorcio ARTEL, controlado por otros por el diario *Clarín*. (Informe 2000). Durante la década del 90, además, el canal pasó las pautas a la producción independiente (Informe 2000).

1. DIEZ AÑOS DESPUÉS

En marzo de 1995, un ex capitán de la Marina, Adolfo Francisco Scilingo, se presentó en un programa televisivo¹ y declaró que, en el marco de los operativos de eliminación de detenidos-desaparecidos ejecutados por la Armada durante la dictadura militar, había arrojado al mar, desde un avión en vuelo, a treinta personas vivas. Esta impactante declaración constituyó un acontecimiento de primera importancia, cuyas repercusiones se prolongaron durante todo ese año. En los meses siguientes, otros ex militares recurrieron a programas de televisión para hablar —con diversas intenciones y distintos tipos de discursos— sobre su participación en la represión². Ante estas expresiones, el entonces jefe del Ejército, teniente general Martín Balza, leyó en otra emisión televisiva un «mensaje al país» que fue interpretado como la primera «autocrítica militar» sobre la represión dictatorial³.

Cada una de estas manifestaciones fue seguida y desarrollada, a lo largo de varios días, por los diferentes medios de comunicación. Aunque las declaraciones de Scilingo habían sido previamente publicadas en un libro, *El Vuelo* (Verbitsky, 1995), fue su presentación en televisión la que generó una verdadera ola de repercusiones en diversos ámbitos. Después de varios años

¹ *Hora Clave*, conducido por el periodista Mariano Grondona, emitido por Canal 9 el 9 de marzo de 1995.

² Si bien algunos de estos ex represores mostraron cierta «mala conciencia» por sus crímenes (Adolfo Francisco Scilingo, de la Armada; Víctor Ibáñez, del Ejército), otros justificaron y defendieron las violaciones a los derechos humanos cometidas durante la dictadura militar (por ejemplo, el capitán retirado Héctor Vergez, que dirigió el campo de concentración «La Perla», en Córdoba, en su aparición televisiva del 6 de abril de 1995, en el programa *Hora Clave*).

³ En *Tiempo Nuevo*, programa conducido por Bernardo Neustadt, emitido por Telefé el 25 de abril de 1995.

de relativo silencio sobre la represión dictatorial, la evocación de este tema volvía inesperadamente al espacio público, y el lugar desde el cual se desencadenaba este resurgimiento era, precisamente, la escena televisiva.

Más allá de las interpretaciones que los medios de comunicación dieron a las declaraciones de Scilingo⁴ y de que el ex marino no dio información desconocida hasta el momento⁵, esta aparición televisiva resultó novedosa, por varias razones.

Por primera vez un relato público de los crímenes de la dictadura (que no negaba los hechos ni los justificaba como «errores» o «excesos de subordinados») estaba a cargo de un victimario. Scilingo quebraba el «pacto de silencio» sostenido por los militares desde el fin de la dictadura y contribuía a renovar en la sociedad argentina una expectativa de que «la verdad sea dicha», que en ninguna oportunidad había sido completamente satisfecha.

Por otra parte, su aparición televisiva quebraba la lógica de ocultación e invisibilidad que había instaurado en su momento el sistema represivo. Si la represión ocultaba a las víctimas, a los victimarios y a la violencia ejercida⁶, la aparición televisiva de

⁴ En otro lugar analizamos el modo en que el discurso de Scilingo fue presentado en los medios de comunicación como un «arrepentimiento» que, sin embargo, no se concretó (Feld, 2001).

⁵ Tanto ante la CONADEP (1984) como ante los jueces de la Cámara Federal (1985), numerosos testigos se habían referido a «los vuelos de la muerte» y se había demostrado que ésa era la manera de eliminar prisioneros que muchos centros clandestinos de detención empleaban sistemáticamente. Por otra parte, Scilingo no reveló en sus declaraciones la información que se esperaba que diera: los nombres de detenidos-desaparecidos que había visto, la identidad y las funciones de otros represores desconocidos públicamente, el modo de acceder a documentación elaborada por las Fuerzas Armadas que él mismo había mencionado.

⁶ Mediante un sistema de campos de detención secretos extendido por todo el territorio argentino, los militares lograron que tanto las víctimas como la violencia ejercida permanecieran ocultas. Por su parte, los victimarios también mantenían encubierta su identidad: en general, usaban nombres falsos y asistían a los operativos de secuestro con autos sin identificación y vestidos de civil o disfrazados (CONADEP, 1984: 18-19). Este ocultamiento intentaba evitar tanto la oposición de la población como el descrédito internacional, buscaba impedir un posible castigo para los culpables una vez que la dictadura finalizara, y fue, en gran medida, la base sobre la que se erigió el terror dictatorial.

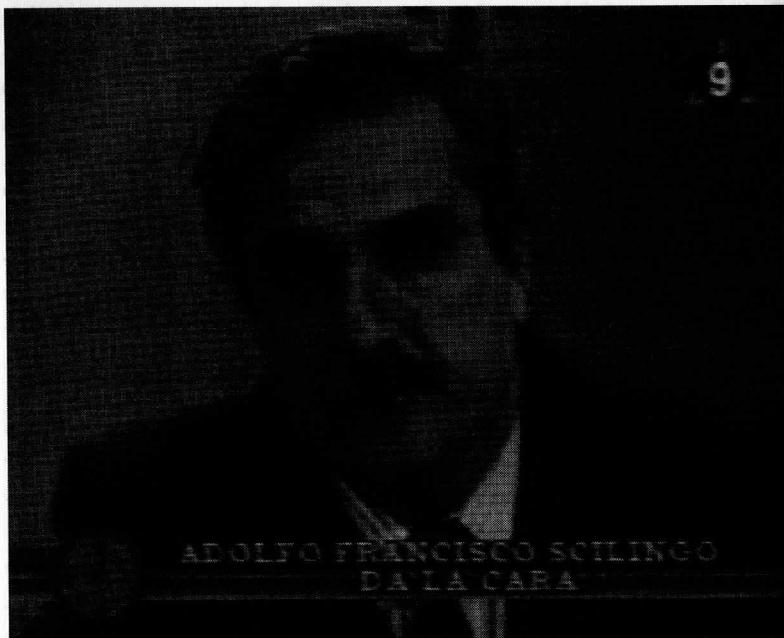
Scilingo se proponía como una revelación, ya no de lo que había sucedido, sino de que represores hasta entonces desconocidos públicamente tenían un nombre y un rostro para mostrar. «Adolfo Francisco Scilingo da la cara», fue el título que acompañó a la primera aparición televisiva de Scilingo. Esa cara, ahora visible, parecía corroborar la existencia del crimen dentro de un nuevo sistema de producción de verdades —el sistema televisivo—, en el que las imágenes, más que las palabras, funcionan como certificación de lo real. La gran repercusión de la declaración de Scilingo se debió, en parte, a este efecto de visibilidad, a su repentino pasaje de la invisibilidad propia del sistema represivo a la visibilidad generalizada de la pantalla chica (véase imagen 6).

Hubo, además, una tercera novedad relacionada con el dispositivo utilizado por Scilingo para hacerse visible y dar a conocer su testimonio. Por primera vez, una declaración de este tipo se hacía directamente en un estudio televisivo. La televisión no se manifestó como acompañante y difusora de algo que sucedía en otro lado (la calle, los Tribunales, por ejemplo), sino que se mostraba a sí misma como el lugar en donde los hechos ocurrían. Esta vez era la televisión la que generaba el acontecimiento. Más aún, puede decirse que la declaración de Scilingo constituyó fundamentalmente un *acontecimiento televisivo*.

Scilingo se mostró singularmente hábil en el uso del lenguaje de la televisión, en especial de aquellos aspectos que permiten crear un contacto fuerte con los telespectadores, como la mirada a cámara, con la que subrayó los pasajes más importantes de su alocución (trozos que luego se reprodujeron en diversos noticieros durante varios días)⁷. Y este efecto de inmediatez se reforzó a través del directo televisivo⁸.

⁷ En el lenguaje de la televisión, la mirada hacia la cámara es un índice de «desficcionalización», crea el efecto de sentido de que el enunciador se refiere efectivamente a la «realidad», otorga «una especie de “prueba” del anclaje del discurso en lo real de la actualidad» (Verón, 1983: 105). Además, mediante la mirada a cámara, quien habla parece «mirar a los ojos» al espectador y, así, genera un contacto privilegiado con el público, un vínculo basado en la confianza (Verón, 1983).

⁸ Si bien el discurso de Scilingo fue grabado previamente, se encuadró



6. En marzo de 1995, el ex capitán Scilingo declaró frente a las cámaras de televisión haber arrojado al mar a treinta detenidos-desaparecidos vivos.

Como estas declaraciones fueron —al menos inicialmente— acontecimientos televisivos, con ellas se evidencia un nuevo lugar para la televisión en tanto enunciador reconocido y legitimado para referirse al pasado reciente y para interpretarlo. La diferencia es notoria con respecto a lo que ocurría en 1985, durante el juicio a los ex comandantes, cuando aún era cercano el recuerdo del «show del horror» y se pensaba que la televisión generaría un «circo».

De hecho, en los diez años que separan al juicio de las declaraciones de Scilingo, el espacio público se había transformado y la legitimidad del enunciador televisión se había construido

en el dispositivo del directo televisivo. Para una consideración sobre la construcción del directo, véase *supra*, p. 16.

frente a otros ámbitos y otros enunciadores, cuya legitimidad se había ido erosionando. En efecto, en los años noventa comenzaron a evidenciarse los primeros desencantos con las instituciones democráticas. Con una clase política envuelta en graves escándalos de corrupción —que llegaron a tocar a importantes funcionarios del Gobierno menemista— y un aparato judicial que había sufrido serios «reveses institucionales»⁹, se generó un sentimiento de «descreimiento y desilusión, cuando no cierto cinismo sobre el poder» (Jelin, 1996: 131). Al mismo tiempo, se establecieron lazos más estrechos y complejos entre televisión y justicia, a través de lo que se llamó «justicia mediática»¹⁰.

En 1995, las declaraciones de Scilingo y otros ex represores tuvieron el efecto de reinstalar en el espacio público masivo el tema de la represión dictatorial, que estaba casi ausente desde 1990¹¹. En realidad, el acontecimiento televisivo no sólo desen-

⁹ «Después vinieron los reveses institucionales más visibles: leyes limitando la autonomía del Poder Judicial, los indultos, la injerencia del Poder Ejecutivo [...]. La corrupción es alta; la selección política de los jueces resta posibilidades de actuación autónoma; la dependencia financiera del presupuesto nacional crea dificultades en el funcionamiento del aparato judicial» (Jelin, 1996: 131).

¹⁰ «Los medios descubrieron a la justicia y los ciudadanos descubrieron el poder de los medios para mediatizar sus reclamos de derecho y para acelerar decisiones y/o condenar a presuntos o reales transgresores. De esta forma, cuando los medios se revelaron como un efectivo mecanismo para controlar y acelerar las decisiones de los poderes públicos, la sociedad recuperó este descubrimiento para acceder, por otra vía, a la justicia y a la atención de los poderes públicos o para alcanzar sentencias informales de comportamientos presuntamente ilegales» (Smulovitz, 1995). Para una descripción de los «casos» a través de los cuales se constituyó en la Argentina esta «justicia mediática», véanse Camps y Pazos, 1999.

¹¹ Es importante aclarar que esta reapertura generada por las declaraciones de Scilingo no se dio en el vacío. Coincidió con acciones que desde hacía tiempo estaban llevando a cabo los organismos de derechos humanos (véase Valdez, 2001), con una distancia temporal de casi veinte años respecto del golpe de Estado, con una nueva generación que empezó a actuar en las cuestiones relativas a la memoria y los derechos humanos, y con acciones internacionales, como por ejemplo los juicios por españoles desaparecidos en la Argentina que se habían iniciado en 1994 en España (Anguita, 2001).

cadeno un momento de fuerte presencia del tema en el espacio público, sino que dio comienzo a algo verdaderamente nuevo.

En primer lugar, los relatos televisivos impulsaron la reapertura de otros espacios tradicionalmente vinculados a la lucha por los derechos humanos, como las organizaciones de afectados y la justicia, y así generaron nuevas instancias de recordación y de búsqueda de la verdad.

Un ejemplo, en cuanto a las organizaciones de afectados, es la creación en 1995 de la asociación «Hijos por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio» (H.I.J.O.S.), un movimiento de derechos humanos que agrupa a los hijos de «secuestrados, torturados, asesinados, desaparecidos, sobrevivientes de cárceles o que tuvieron que escapar al exilio, y a aquellas personas que se sienten afectadas directamente por la represión política en la Argentina» (H.I.J.O.S., <http://www.hijos.org.ar>). Según la organización, su crecimiento fue impulsado por las declaraciones televisivas de Scilingo:

En abril de 1995 aparece Scilingo, militar que confesó públicamente lo que ya las víctimas de la dictadura habían dicho años atrás. Esto produjo una gran conmoción en Argentina, H.I.J.O.S. comenzó a aparecer en la prensa y en la televisión para presentar su posición. La gente nos vio en la televisión, otros hijos nos vieron en la televisión. Comenzaron a llegar más y más integrantes, de ocho que se reunían al principio en Capital Federal, en una semana ya eran treinta. Cuando se realizó el segundo campamento, H.I.J.O.S. ya contaba con más de 350 integrantes, de 14 regionales en toda la Argentina (H.I.J.O.S., <http://www.hijos.org.ar>).

Los tribunales fueron otro espacio en el que las declaraciones de Scilingo sirvieron para promover nuevas posibilidades. En este caso, para la realización en diferentes cámaras federales de juicios por la verdad.

Prácticamente lo detonó Scilingo. Scilingo detonó esto y es interesante, porque, en definitiva, todo el mecanismo de los vuelos había salido en el juicio a las juntas, no era nada novedoso. Pero el hecho de que hubiera un participante que lo confesara le daba un dramatismo muy especial. Y a partir de ahí se empezó a decir: «bueno, en realidad, aparezcan o no Scilingos, hay mucha información que podemos ir encon-

trando, de detalles, etcétera». [...] Siguió Rosario, siguió Córdoba y siguió La Plata (Horacio Cattani).

Esta *circulación* de uno a otro escenario de la memoria diferencia a este momento de etapas anteriores en que el juicio a los ex comandantes y su transmisión silenciosa por televisión dan una idea de lo difícil que era entonces ese pasaje.

En segundo lugar, en 1995 las declaraciones de Scilingo fueron el punto de partida para una nueva etapa en la *configuración* de la memoria de la represión. Es un período muy rico, que incluye renovadas posibilidades de castigo a los culpables (a través de los juicios por apropiación de menores¹²), nuevos actores como H.I.J.O.S., ámbitos novedosos para impulsar el recuerdo y referirse al pasado (el campo cultural y el espacio académico, por ejemplo), otras modalidades de intervenir en el espacio público y demandar justicia (como los «escraches»¹³), nuevos lugares simbólicos (en esta etapa se establece la costanera del Río de la Plata

¹² El sistema represivo instaurado por la dictadura puso en práctica el robo de bebés secuestrados con sus padres o nacidos en centros clandestinos de detención. Estos niños fueron presumiblemente apropiados por familias de militares. De los aproximadamente quinientos casos de niños desaparecidos que estiman las Abuelas de Plaza de Mayo han sido localizados cerca de setenta, la mayoría de los cuales fueron restituidos a sus familias de origen. El delito de apropiación de menores quedó excluido de las leyes de impunidad, por lo cual los represores todavía pueden ser procesados en la Argentina por ese crimen. En 1998, la reapertura de causas judiciales por menores apropiados durante la dictadura llevó a prisión a Videla, a Massera y a otros diez altos ex jefes militares.

¹³ El «escrache» es la modalidad creada por H.I.J.O.S. para denunciar a los represores. Estos actos se organizan en la puerta del domicilio de algún represor: H.I.J.O.S. llega allí con cantos, pancartas, pinta *graffitis* y así «marca» el lugar en el que hasta el momento vivía anónimamente el represor. La idea es «hacer pública la identidad de estos sujetos: que los compañeros de trabajo conozcan cuál era su oficio en la dictadura, que los vecinos sepan que al lado de su casa vive un torturador, que los reconozcan en la panadería, en el bar, en el almacén. Ya que no hay justicia, por lo menos que no tengan paz, que se los señale por la calle como lo que son: criminales» (H.I.J.O.S., <http://www.hijos.org.ar>). Vale subrayar que el «escrache» revierte, de algún modo, el principio de visibilidad generado por la aparición televisiva de Scilingo: si el represor se hizo visible en televisión con la intención de «limpiar» su imagen, el «escrache» visibiliza

en la ciudad de Buenos Aires como un lugar de recordación), e iniciativas para marcar el espacio urbano a través de monumentos, museos, placas y parques de la memoria¹⁴. Además, en estos años cobró importancia lo conmemorativo (es decir, recordar algo, mediante un acto público, en una fecha precisa) en la evocación de la represión. Después de las declaraciones de Scilingo, la principal conmemoración relacionada con la dictadura militar (en la fecha del aniversario del golpe de Estado) ganó un nuevo impulso. En la manifestación del 24 de marzo de 1995, «nuevos actores sociales comienzan a participar de las conmemoraciones, mediante multitud de pequeños actos e iniciativas, algunas particulares pero otras provenientes de instituciones públicas» (Lorenz, 2001: 21). La voluntad conmemorativa alcanzó su punto más alto para el vigésimo aniversario del golpe de Estado, en 1996.

Se logró una gran repercusión: del grupo inicial se pasó a setenta organizaciones convocantes al II Encuentro Nacional para planificar las actividades, realizado en la CTA en marzo de 1996, llegando a ser más de doscientas en el momento del acto central. [...] El resultado de este

y marca a los represores para avergonzarlos ante la sociedad. Para un estudio sobre la modalidad del «escrache», véase Da Silva Catela, 2001.

¹⁴ «A nivel municipal, el Gobierno Autónomo de la ciudad de Buenos Aires promulgó en 1998 una ley a iniciativa de las organizaciones de Derechos Humanos asignando un predio en la costa del Río de la Plata para el emplazamiento de un monumento y un grupo de esculturas en homenaje a los detenidos-desaparecidos y asesinados por el terrorismo de Estado durante los años '70 e inicios de los '80, hasta la recuperación del Estado de Derecho. [...] También en el plano municipal, se creó en 1996 el Museo de la Memoria bajo la órbita de la Dirección General de Museos, dependiente de la Secretaría de Cultura. [...] El 1.º de junio de 2000, la Legislatura de la ciudad de Buenos Aires aprobó la Ley N.º 392 revocando la cesión de los predios donde funcionó la Escuela de Mecánica de la Armada para ser destinados a la instalación del “denominado Museo de la Memoria”. En el mes de julio de 1999 se creó también en el ámbito de la Cámara de Diputados de la Provincia de Buenos Aires la “Comisión Provincial por la Memoria” cuya función es discutir los alcances de una ley para poner en funcionamiento un “Sitio de la Memoria” que “contribuya a mantener viva la historia reciente en la memoria de los bonaerenses” (Valdez, 2001: 77-78).

esfuerzo inédito de conmemoración fue la presencia permanente y visible de actividades conmemorativas durante todo el mes de marzo de 1996, en algunos casos a razón de hasta diez eventos simultáneos por día, en la semana anterior al 24, sólo en Capital Federal (Lorenz, 2001, 21-22).

En tercer lugar, a partir de las declaraciones de Scilingo los medios de comunicación empezaron a hacerse cargo del «deber de memoria». Tal como aparece en la lógica de los medios, el «deber de memoria» se concibe como «un mandato imperioso y permanente, que forma parte de un nuevo sistema de referencias morales» (Rousso, 1998: 15), que concierne a todos por igual (no solamente a las víctimas o a los afectados), y cuyo objetivo es «la perpetuación del recuerdo contra toda forma de olvido, que en esta perspectiva se considera como un nuevo crimen» (Rousso, 2000: 36)¹⁵.

Finalmente, las declaraciones de ex represores ayudaron a erigir a las emisiones televisivas como *escenarios de la memoria*, lo cual significó, a su vez, la entrada en juego de una lógica particular, la lógica televisiva —con sus reglas, sus intereses y sus lenguajes—, que empezó a impulsar y a dar forma a la evocación del pasado.

En este contexto se reeditaron las imágenes del juicio para colocarlas en canales de circulación masiva y, por primera vez, algunos testimonios llegaron con sonido a la televisión abierta.

¹⁵ En la bibliografía citada, la noción de «deber de memoria» hace referencia a la relación que las sociedades europeas empezaron a tener con su propio pasado conflictivo (en particular, con los crímenes cometidos por el nazismo durante la Segunda Guerra Mundial) a partir de los años setenta. En este capítulo utilizo la noción para referirme al papel que desde 1995 se dieron a sí mismos los medios de comunicación argentinos, con respecto al pasado dictatorial. No haré aquí una crítica detallada del concepto de deber de memoria, que merecería ser examinado en profundidad; pero es preciso hacer notar que esta idea de luchar «contra el olvido» no permite dar cuenta del proceso de «oposición entre distintas memorias rivales» (véase Jelin, 2000: 7-8).

2. EL DIARIO DEL JUICIO EN IMÁGENES (1995)

A través de ocho largos meses hemos acercado a nuestros lectores un pedazo de la historia contemporánea argentina. Una historia trágica, es cierto, pero, por eso mismo, ineludible. EL DIARIO DEL JUICIO también pone fin a su corta vida. [...] Ahora sí, terminado el juicio legal, el juicio a los ex comandantes pertenece, en parte, a la Historia. EL DIARIO DEL JUICIO puede, serenamente, ingresar en los archivos (*El Diario del Juicio*, núm. 36, 28 de enero de 1986).

De la actualidad a la historia, de la calle a los estantes, el último número de *El Diario del Juicio* parece dar, definitivamente, ese paso. Lejos de las luchas y los dilemas del presente, *El Diario del Juicio* se recluye «serenamente» en ese vago terreno al que denomina «los archivos», un lugar fuera de los avatares de lo cotidiano, pero en el cual las huellas del pasado se conservan y permanecen disponibles para ser actualizadas (es decir, reingresadas en el flujo de lo actual) en el momento en que los acontecimientos lo requieran.

Y eso fue precisamente lo que sucedió en 1995, cuando, con motivo del décimo aniversario del juicio, y en el marco de reapertura del tema de la represión dictatorial en el espacio público, la Editorial Perfil lanzó, entre octubre y diciembre, una reedición abreviada de *El Diario del Juicio*. Se tituló *El juicio que cambió al país* y apareció en seis fascículos quincenales, acompañados cada uno con una cinta de vídeo de aproximadamente treinta minutos de duración.

Las imágenes de esos vídeos se extrajeron de los originales guardados en la Cámara Federal, que, por primera vez, se propuso «hacer conocer» ese material:

El primer momento de difusión fue el que hizo la revista *Noticias* [de Editorial Perfil]. La revista *Noticias* nos pidió cassettes y nosotros au-

torizamos. Es decir, a nosotros se nos empezó a dar el dilema *de mantener la memoria, pero al mismo tiempo, hacerla conocer*. En un momento sentí que el tema ya no interesaba, le interesó a la revista *Noticias*, creo que cuando se cumplieron los diez años del juicio, entonces ellos hicieron una versión (Horacio Cattani. *Cursiva mía*).

De esta manera, Perfil lograba sintetizar dos estrategias que en la etapa anterior se habían mantenido separadas: conservar las imágenes (tal como se había planteado la Cámara Federal) y ponerlas en circulación (lo que habían tratado de hacer las organizaciones de derechos humanos).

En 1995 se presentaba una coyuntura adecuada para resolver este dilema entre «mantener la memoria» o hacerla circular, entre proteger el material o difundirlo. No sólo porque la temática de la represión resurgía en el espacio público y las imágenes no se percibían como «peligrosas» en el nuevo contexto político, sino también porque la relación entre espacio audiovisual y memoria se concebía de otra manera.

Los vídeos de Perfil fueron el resultado de la primera política explícita de «sacar de los archivos» las imágenes del juicio y llevarlas a circuitos comerciales. A la vez, empezaron a tener una función conmemorativa y se propusieron cumplir con el deber de memoria¹⁶. Este paso de los «archivos» a los circuitos comerciales no se dio sin tensiones y puntos oscuros. Por ejemplo, llama la atención que el origen de las imágenes —es decir, el hecho de que fueron extraídas de la Cámara Federal— se esconda en el vídeo mismo. En un texto que pasa por la pantalla al comienzo del primer vídeo puede leerse:

[...] esas cámaras grabaron más de 500 horas de imágenes y sonidos estremecedores. Esos sonidos eran voces humanas reconstruyendo el horror. Durante los diez años transcurridos desde entonces, muy pocas personas tuvieron acceso a ese desgarrador documento. Hoy, *gracias a*

¹⁶ Esto se anuncia al principio del primer fascículo de *El juicio que cambió al país*: «A diez años del juicio a los integrantes de las juntas militares que gobernaron al país desde 1976 hasta 1983, esta obra —*El juicio que cambió al país*— constituye un documento ineludible para toda persona que quiera recordar, que no quiera olvidar ese período dramático de la Historia argentina» (*El juicio que cambió al país*, Volumen 1, página 1. *Cursiva mía*).

la colaboración de quienes conservaron los pasajes más significativos de esa filmación, es posible ponerlos al alcance de todos (*El juicio que cambió al país*. Anexo en vídeo. Capítulo 1: «La ESMA». *Cursiva mía*).

De acuerdo con el departamento comercial de Editorial Perfil, «la nueva puesta en venta tuvo una incidencia baja»: en total, las seis entregas vendieron 47.000 ejemplares. Pero habría que preguntarse hasta qué punto la editorial hizo el esfuerzo necesario para promoverla¹⁷.

No es nuestro propósito aclarar aquí estos puntos oscuros¹⁸, sino simplemente hacer notar que en el primer intento por que las imágenes del juicio tomaran la forma de un espectáculo audiovisual «atractivo» para un público masivo se evidenciaron una serie de tensiones. Muchas de ellas se reflejan en el producto mismo, es decir, en sus características estéticas y su formato. En los vídeos producidos por Editorial Perfil se puede ver una tensión entre la lógica comercial y la documental, y un desplazamiento desde la puesta en escena del juicio a la del espectáculo audiovisual.

De acuerdo con la lógica comercial, el producto sigue una serie de estrategias narrativas y escénicas que apuntan a llegar a un público amplio. Pero, a la vez, intenta mostrarse como un documento valioso desde el punto de vista histórico. Por ejemplo, el *packaging* de los vídeos hace una presentación sensacionalista de su contenido, a partir de fotos de testigos famosos en las cajas y fórmulas como «imágenes inéditas de los secuestrados» o «el dramático caso de los chicos nacidos en cautiverio»; pero al mismo tiempo quiere realzar el valor documental del producto: en las cajas de los vídeos se lee: «El material que contiene este vídeo tiene valor histórico».

La misma tensión entre «conservar intacta la pureza documental» de las imágenes y atraer a un público que no está necesariamente informado de lo que sucedió se observa en un texto que recorre la pantalla al comienzo del primer vídeo:

¹⁷ «Hay uno que es importante, que es el que sacó a los diez años del juicio Perfil, que no sé qué pasó, que no tuvo ninguna difusión. Perfil lo tiró abajo. Debe haber alguna presión del gobierno o de alguien, que Perfil no lo difundió, nadie sabía» (Andrés D'Alessio).

¹⁸ Las políticas de la Editorial Perfil y las decisiones que pudieron haber existido por detrás de esta producción escapan a los objetivos de este trabajo.

A los fines de *conservar intacta la pureza documental de esta obra*, se aclara que a la misma sólo se le agregaron fotografías, recortes periodísticos e imágenes filmicas de archivo, *para facilitar el reconocimiento* de personas o lugares aludidos en la filmación original (*El juicio que cambió al país*. Anexo en vídeo. Capítulo 1: «La ESMA». *Cursiva mía*).

Han pasado diez años desde el juicio, y los editores de estos vídeos ven la necesidad de contextualizar lo que están relatando. Acaso por esa razón, esta producción abandona la estrategia que habían seguido los documentales anteriores de que el juicio «se contara por sí mismo», e incluyen imágenes exteriores a la sala de audiencias.

¿Qué tipo de material se agrega? La falta de imágenes filmicas o fotográficas de los centros clandestinos de detención (en funcionamiento o inmediatamente después) genera un desafío singular para los productos audiovisuales de géneros no ficcionales que tratan de representar la represión dictatorial. El accionar represivo se *ilustra* con otros elementos. En especial, se utilizan dos tipos de imágenes. Por un lado, las imágenes *de archivo*, extraídas de material filmico de la época, en general usado fuera de contexto pero siempre con la función de ilustrar lo que ocurrió. En Argentina, por ejemplo, casi todas las producciones audiovisuales sobre la represión utilizan la imagen en blanco y negro de unos soldados con uniforme y armas largas entrando en una casa de barrio (véase imagen 7). Aunque no se sabe de qué acontecimiento particular fueron extraídas esas imágenes, suelen sintetizar la referencia a los operativos de secuestro que se hacían durante la dictadura¹⁹. Estas imágenes son utilizadas como «iconos emblemáticos», es decir, de una forma «menos informativa que emocional» (Mattard-Bonnucci, 1995: 83)²⁰.

¹⁹ En realidad, en su mayoría, los operativos de secuestro no eran ejecutados por soldados uniformados. Aquí encontramos una tensión entre la verdad histórica y la verdad construida por los medios, que analizaremos más adelante.

²⁰ Con estas categorías, Marie-Anne Mattard-Bonnucci se refiere a las primeras fotografías de los campos de concentración nazis, que aparecieron en la prensa francesa a partir de 1945: «publicadas a veces a contra-uso o sin leyenda, consideradas con frecuencia como iconos emblemáticos de la barbarie nazi y no como documentos susceptibles de ayudar al conocimiento del sistema con-



7. *Para ilustrar los operativos de secuestro de personas, muchas producciones audiovisuales utilizan la imagen en blanco y negro de soldados con uniforme y armas largas entrando en una casa de barrio.*

El segundo tipo de ilustraciones al que suelen recurrir los productos audiovisuales son las *recreaciones*, por las cuales la imagen o el sonido presentan algún elemento de lo que ocurrió, pero reproducido *a posteriori*, es decir, no sacado de archivos de la época (por ejemplo, cuando se habla de los «vuelos de la muerte» se utiliza una imagen filmada en la actualidad de un avión militar que vuela sobre el mar).

Los vídeos de Perfil utilizan ambos tipos de ilustraciones, pero las ponen «por afuera» de lo que ocurre en la sala de audiencias: las imágenes de archivo se utilizan en la secuencia de presentación de cada vídeo para enmarcar recuadros en los que aparecen las imágenes del juicio (véase imagen 8), y las recreaciones no se incluyen en los vídeos mismos sino en sus cajas

centracionario en su complejidad y en su doble realidad: concentración/exterminación» (Mattard-Bonnucci, 1995: 87).



8. Los vídeos de Perfil sitúan las imágenes de archivo como «marco» de las imágenes del juicio.

(aparecen, por ejemplo, fotos en las que se ven manos de presos saliendo de una celda y la imagen de un bebé recién nacido) (véase imagen 9).

Al construir este «fuera de escena» y separar los elementos sensacionalistas de los que tienen mayor fuerza documental, estos vídeos resuelven la tensión entre lo documental y lo comercial. De algún modo se produce algo parecido a lo que sucedía en *El Diario del Juicio* de 1985, en donde las transcripciones de los testimonios se presentaban con un formato austero, enmarcadas por el cuerpo del diario, cuyos códigos eran más sensacionalistas. Esta doble identidad de los vídeos de Perfil fue la estrategia elegida para hacer que las imágenes del juicio ingresaran a circuitos comerciales. Pero acaso por esa doble identidad estos vídeos no lograron ser totalmente exitosos en sus ventas.

DOCUMENTO FILMICO ESTREMECEDOR

CAPITULO
2 LOS HIJOS DE LAS SOMBRAS

El dramático caso de los chicos nacidos en cautiverio. Cuál era su destino. Cómo trataban a las secuestradas que iban a dar a luz.

Declaran entre otros:
ALEJANDRO LANUSSE
ARTURO PRONDISI
RAUL MATERA
ALFARO HARGUINDEGUY

EL MATERIAL QUE CONTIENE ESTE VIDEO TIENE VALOR HISTORICO

DOCUMENTO FILMICO ESTREMECEDOR

CAPITULO
3 LAS ANTESALAS DE LA NADA

Los testimonios que recrean los horrores de los oscuros centros clandestinos de detención: El Vesubio, El Olimpo, El Banco, Mansión Seré...

EN ESTE VIDEO Declaran entre otros:
JORGE TRIACCA
MARIANO GRONDONA
FRANCISCO MANRIQUE
JACOBO TIMMERMAN

EL MATERIAL QUE CONTIENE ESTE VIDEO TIENE VALOR HISTORICO

9. En la producción de Editorial Perfil, las imágenes recreadas no se incluyen en los vídeos, sino en sus cajas.

Por otra parte, en estos vídeos se produce un primer desplazamiento desde la puesta en escena de la justicia hacia la del espectáculo audiovisual.

Un primer aspecto en el que se observa este desplazamiento es el modo en que se construye el relato sobre lo ocurrido. En esta producción no hay una demostración que permita deducir la verdad sobre los hechos (como en el documental «Señores,

ide pie!»), ni una acusación (como en el vídeo de la APDH), sino una combinación de diversos elementos yuxtapuestos.

Se han fragmentado mucho más los testimonios que en las otras producciones en función de lograr un ritmo más ágil y, por lo tanto, más apropiado a los códigos que maneja el público masivo. Se editan porciones de diferentes declaraciones sobre un mismo tema, y en ocasiones el mismo testimonio aparece en trozos muy cortos (a veces, una sola frase) metido entre otros. Sin embargo, en esta edición se hace difícil entender la historia de cada testigo y reconstruir el funcionamiento general del sistema represivo. Como se ha optado por no incluir un locutor en *off*, es decir, una voz ordenadora por afuera de los actores del juicio, la coherencia del relato queda librada a la relación entre estos fragmentos y los subtítulos que se superimprimen en la pantalla. Sólo en pocos momentos este *collage* es capaz de adquirir una fuerza explicativa.

En segundo lugar, en esta puesta en escena las emociones no son un obstáculo sino un vehículo para la narración. Ya no se recurre a un sistema argumentativo similar al utilizado para constituir la prueba jurídica, sino al efecto emocional inmediato que generan los testimonios.

Este efecto emocional se acentúa con un tercer tipo de imágenes externas a la sala de audiencias. No son imágenes fílmicas, sino fotos o recortes periodísticos. Por su tamaño y por la rapidez con la que pasan por la pantalla, sólo se pueden leer los títulos y no la información que contienen los recortes (véase imagen 10). Por esa razón, estas imágenes no tienen una función informativa, sino emblemático-emocional (Mattard-Bonnucci, 1995).

Por ejemplo, mientras un testigo se refiere a su paso por el centro clandestino de detención que funcionó en la Escuela de Mecánica de la Armada²¹, la imagen de un recorte de diario aparece en un ángulo de la pantalla. En ella se lee: «ESMA: Condiciones inhumanas». Esto cumple, en principio, la función de *comentar* lo que el testigo está diciendo. Pero a veces los recortes no se

²¹ La ESMA fue un centro clandestino de detención ubicado en la ciudad de Buenos Aires, que funcionó bajo el mando de la Armada. Es uno de los más conocidos de los aproximadamente trescientos cuarenta centros clandestinos que erigió la dictadura en toda la Argentina.



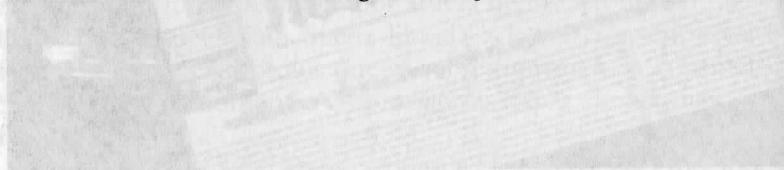
10. En los vídeos de Editorial Perfil, el efecto emocional se acentúa con fotos y recortes periodísticos que pasan rápidamente por la pantalla.

relacionan directamente con el relato del testigo. Por ejemplo, en el cuarto capítulo de estos vídeos, mientras Iris Avellaneda relata la manera en que fue torturada en la comisaría de Villa Martelli, aparece un recorte de diario con el título: «En Arana violaban a los varones». Crudo relato de un testigo en el juicio al general Camps». Este texto habla de otro juicio, de otro centro de detención y de otro testigo, y cumple claramente la tarea de *subrayar lo horroroso*. La música y los efectos de sonido que se agregan (llantos de bebés, latidos, disparos) tienen la misma función.

En tercer lugar, a diferencia de las producciones anteriores, los vídeos de Perfil no se preocupan principalmente por reconstruir lo que sucedió en el juicio —mostrando a todos sus actores, su puesta en escena y sus rituales—, sino por reconstruir «el horror». Así, en la caja del primer vídeo se anuncia el objetivo que tendrá toda la producción: «La reconstrucción realizada durante el juicio a las Juntas por quienes sufrieron allí torturas y

vejámenes permite delinear los alcances del horror». Por primera vez en el uso de estas imágenes «el horror» se independiza de los marcos escénicos propios del juicio. En esta reconstrucción no se escatiman relatos terribles, por momentos insoportables, de los tormentos sufridos por los testigos. Relatos que en las producciones anteriores no se incluían o estaban dentro de un testimonio más largo, lo cual atenuaba ese efecto horroroso.

En síntesis, los vídeos de Editorial Perfil se enmarcan en un momento de resurgimiento en el espacio público de la evocación del pasado dictatorial, y reflejan algunas de las tensiones y desplazamientos que produce la entrada en juego de lógicas comerciales en la edición de las imágenes del juicio.



3. EL DÍA DE LA TELEVISIÓN (1998)

El 24 de agosto de 1998, las imágenes del juicio llegaron con sonido a la televisión, a través del documental «ESMA: el día del juicio». El programa fue emitido por Canal 13 en el horario central de las 23 horas, y alcanzó a una audiencia considerable para la televisión argentina: lo vieron casi tres millones de personas.

Fue visto en alrededor de 720.000 hogares por cerca de 2.900.000 personas. Esto sucedió trece años después del histórico juicio. Estas cifras resultan todavía más significativas si se tiene en cuenta que «ESMA: El día del juicio» tuvo que competir contra uno de los pesos pesados del *rating*, el «Show de Videomatch». Y —punto más, punto menos— le arañó un empate (Leyba, 1998).

Este récord de audiencia llevó al canal a programar una segunda emisión del documental, tres días después a la misma hora²².

La realización del programa estuvo a cargo de una productora independiente, encabezada por Magdalena Ruiz Guiñazú²³. La idea de la emisión se gestó en una conversación entre los pe-

²² Además de ser emitido dos veces en la misma semana en un horario central por Canal 13, el documental tuvo una circulación más amplia. Los realizadores hicieron copias para repartir gratuitamente en las escuelas, y tres años después, el 26 de marzo de 2001, con motivo de la conmemoración del 25 aniversario del golpe de Estado, el documental volvió a emitirse por televisión abierta, esta vez por Canal 7. Los mismos realizadores hicieron un segundo programa con las imágenes del juicio, «El día después», que fue emitido por Canal 13 el 15 de diciembre de 1999. De algún modo, este programa se propuso como una continuación del primero. Nuestro análisis se limita a la primera emisión de «ESMA: el día del juicio», que representa el ingreso de las imágenes del juicio, con sonido, a la televisión abierta.

²³ Magdalena Ruiz Guiñazú es una periodista de radio y televisión con una trayectoria en los medios argentinos que comenzó en la década de los sesen-

riodistas Walter Goobar (encargado del guión y la realización), Rolando Graña y Magdalena Ruiz Guiñazú (producción general y conducción). Según Goobar, el equipo de producción se planteó los siguientes objetivos: ingresar a la discusión sobre el tema de la represión dictatorial que estaba instalada en los medios de comunicación desde 1995, mostrar algo que nunca antes había aparecido en televisión y llegar a un público lo más amplio posible. Los realizadores consideraban que era el momento apropiado para que esas imágenes alcanzaran a un público masivo, porque había pasado suficiente tiempo desde los acontecimientos como para que la audiencia tolerara escuchar hablar de ello.

Unos años antes, cuando yo vi el material de Somigliana, creo que no estaban maduras las cosas para tirar esto en televisión. Cuando la CONADEP pasó su informe final por televisión creo que tuvo tres, cuatro puntos de *rating*. Es decir, hay un tema, que es lo que yo suelo denominar la tolerancia para el horror. Y esa tolerancia requiere de una cierta distancia (Walter Goobar).

Nuevamente se emprendió la tarea de sacar el material de «los archivos» para mostrarlo al público. El equipo de producción debió conseguir esas imágenes, que habían transitado en secreto y por circuitos restringidos durante muchos años.

Empezamos el rastreo con la creencia que podíamos llegar a la triste conclusión de que ya estuviera borrado, porque no teníamos ningún dato de dónde estaba, hasta que llegamos a la Cámara Federal y lo conseguimos vía la Cámara Federal, con una sensación bastante extraña. Porque ahora yo estoy acostumbrado a moverme por la calle con esto, pero en aquel momento, realmente fue una sensación muy fuerte, porque era una suerte de descubrimiento arqueológico que esto estaba. [...] La sensación de este material es que siempre estuvo medio desaparecido. Entonces fue una cosa bastante emocionante encontrarlo y encontrarse con gente que no puso demasiadas trabas burocráticas para que lo hiciéramos. Creo que ahí pesó mucho el prestigio de Magdalena (Walter Goobar).

Una vez obtenidas las imágenes, el trabajo del equipo de producción se centró en *hacer televisable* ese material, es decir, en darle

ta. De reconocido compromiso con la defensa de los derechos humanos, integró la CONADEP en 1984 y declaró en el juicio a los ex comandantes en 1985.

la duración y el ritmo propios del soporte, e incluirlo dentro de un género que empezaba a ser muy frecuentado en ese momento en la televisión argentina: el documental televisivo²⁴. El producto, por lo tanto, será breve —durará una hora—, tendrá un ritmo ágil y apuntará a «todos»: los que saben y los que no saben qué ocurrió durante la dictadura; los que vivieron ese período y los que nacieron después, los más jóvenes.

En la óptica de los realizadores, la idea de llegar a «todos» no sólo tenía que ver con las lógicas comerciales de un producto televisivo, sino también con un *deber de memoria* que los medios se proponían cumplir en esta etapa.

Hubo un momento, cuando ya estábamos trabajando, en que dijimos: nosotros lo hacemos además por obligación cívica. [...] Yo creo que no es un tema comercial, el tema era hacer esto para que llegue a la mayor cantidad de gente posible, pero si encima de eso es comercial, mejor (Walter Goobar).

El proceso de hacer televisables las imágenes del juicio implicó, a su vez, tomar una serie de decisiones acerca de qué debía mostrarse y cómo. Fue necesario hacer frente a una cantidad de dilemas y obstáculos, conflictos y tensiones, relacionados con el desafío de relatar lo sucedido de tal modo que el audiovisual llegara a un público amplio y, sobre todo, fuera tolerado «hasta el final»²⁵. Este producto da cuenta de *una manera de resolver dichos dilemas*. Aunque no es la única posible, representa una primera

²⁴ En 1998, el documental televisivo empieza a desplazar al género periodístico de opinión, como lugar de «reflexión» sobre los temas de actualidad. La apreciación de Magdalena Ruiz Guiñazú acerca de la elección del género documental es la siguiente: «Ya pasó la moda de las mesas y los debates. Ahora, la tendencia americana es salir a investigar y realizar documentales. Es el modelo periodístico del futuro. Hay que inventar cosas nuevas con la imagen» (en Urfeig, 1998).

²⁵ «En ese momento ellos (los responsables de Canal 13) querían que extendiéramos media hora, y nosotros nos plantamos y dijimos “no”. Hay un punto en que inconscientemente no te la bancás y cambiás de canal, la reacción de mucha gente ha sido bastante cruzada. La gente joven quería más —en general, para mí es el mejor elogio—: ver otro programa, comprar un libro. La gente de mi generación dijo: “es suficiente”. Como que una hora y media la gente

utilización de los recursos expresivos propios de la televisión comercial en el tratamiento de las imágenes del juicio.

¿Cuáles son las estrategias que pone en juego este documental para hacer televisables las imágenes del juicio y configurar un nuevo escenario de la memoria? ¿Qué caracteriza —en sus dimensiones narrativa, espectacular y veritativa— a este nuevo escenario?

En cuanto a la *dimensión narrativa*, la primera estrategia consistió en erigir el relato sobre un solo eje temático para acotar la inmensa cantidad de material que ofrecían los archivos del juicio. A diferencia de lo que se proponían las realizaciones anteriores, que era contar todo el juicio, este documental tomó como tema central lo que sucedió en la Escuela de Mecánica de la Armada. Una segunda estrategia complementaria fue «traer» el relato a la actualidad a fin de que resultara «familiar» para el espectador medio.

Sólo en la secuencia inicial, que muestra a un hijo de desaparecidos caminando frente al edificio de la ESMA, se hace alusión a tres elementos de la actualidad de 1998: los juicios a militares por apropiación de menores, el protagonismo que los hijos de desaparecidos habían adquirido a través de la asociación H.I.J.O.S., y la evidencia de que el edificio de la ESMA seguía en pie en la ciudad de Buenos Aires.

En sus primeros minutos, el documental intercala al juicio el testimonio novedoso de Emiliano Hueravillo, un chico que hace 21 años, el 11 de agosto de 1977, nació en la ESMA. Emiliano ahora camina frente al edificio, mira la ventana de «capuchita», la maternidad clandestina donde lo parió su madre, Mirta Alonso, encadenada y con los ojos vendados. «Yo fui nacido en cautiverio», dice él, con esa extraña sintaxis que memora un parto violento (Young, 1998).

Al elegir la ESMA, los realizadores aprovecharon un tema que había emergido a la actualidad poco tiempo antes: en enero de 1998, el entonces presidente Carlos Menem había firmado un decreto (el núm. 8/98) que mandaba demoler la ESMA, con el fin de convertir ese predio «en un espacio verde de uso público y en un lugar de emplazamiento de un símbolo de la unión na-

se hubiera ido, y queríamos que la gente llegara al final, se bancara llegar al final» (Walter Goobar).

cional». La iniciativa fue rechazada por las organizaciones de derechos humanos, que recurrieron a la Justicia y, finalmente, impidieron que se concretara. Esta polémica tuvo una amplia cobertura en los medios de comunicación (ver *La Nación*, 24 de febrero de 2001. «No se podrá demoler la ESMA»).

Por otra parte —y esto fue lo que dio sustento a esa fuerte presencia mediática—, para entonces la ESMA se había transformado en un símbolo de la represión. En los quince años que habían transcurrido desde el final de la dictadura, ciertas imágenes, lugares y personajes habían adquirido un carácter emblemático, y era coherente, desde la lógica televisiva, explotarlos.

¿Por qué la ESMA? Porque la ESMA era el único lugar que, si vos preguntás a la gente, así, en la calle..., un campo de concentración, la gente te dice «la ESMA». ¿Por qué? Porque es un edificio conocido, está en un lugar conocido, todo el mundo ha pasado alguna vez por la ESMA. Es un edificio emblemático, porque además en la ESMA es donde hubo la mayor cantidad de sobrevivientes. Porque pasaron las cosas más atroces, pero también las cosas más incomprensibles, porque hubo un proyecto político [...]. Magdalena quería hacer todo, por ejemplo. La tesis mía era que si nosotros logramos explicar qué pasó adentro de la ESMA, el resto se entiende por extensión (Walter Goobar).

De este modo, en su aspecto narrativo, cuando las imágenes del juicio llegan finalmente a la televisión no se editan como un relato de lo que sucedió en el juicio sino que se las pone al servicio de otro relato: el de lo ocurrido en la ESMA.

En su *dimensión espectacular*, este documental presenta un borramiento de la puesta en escena jurídica: rompe con la unidad de espacio y tiempo propia de tal puesta en escena, y utiliza las emociones como vehículo para el relato.

En los primeros momentos del audiovisual se ve un montaje en paralelo entre una «encuesta callejera» —testimonios de jóvenes que dicen ante la cámara lo que saben sobre la represión («de los campos no sé nada», «mucho en el colegio no enseñan», etcétera)— y el descargo del ex almirante Massera en el juicio. La imagen pasa repetidamente de la calle en 1998, a la sala de audiencias en 1985. De la ignorancia de los jóvenes acerca del pasado, a la encendida defensa que Massera hizo de la «guerra contra la subversión».

Mediante el contrapunto entre el pasado y el presente, el documental instala una distancia temporal, y una oposición entre un pasado que debe ser narrado y un presente en el que ese pasado no se conoce. El documental se postula como un relato destinado a llenar esos huecos de información dejados por el paso del tiempo. Pero a la vez, esta secuencia genera la idea de que se llega al juicio *desde afuera*: desde un fuera de tiempo (el presente, alejado del pasado), un fuera de espacio (la calle *versus* la sala de audiencias) y un fuera de personajes (los jóvenes que contestan la encuesta).

Si en «Señores, ¡ide pie!» se representaba con la mayor fidelidad posible la puesta en escena del juicio, y en los otros audiovisuales todo ocurría dentro de la sala de audiencias, este documental se desliga de tal puesta en escena al hacer estallar la unidad de tiempo y lugar²⁶.

De este modo, el documental ya no intenta poner en escena la actuación de la justicia (con sus ritos, sus fórmulas y sus oficiantes), sino sólo rescatar la dimensión narrativa del juicio. En la emisión, Magdalena Ruiz Guíñazú lo manifiesta así: «Es en ese juicio *donde mejor está contado* lo que pasó en la ESMA».

Por otra parte, en esta puesta en escena, las emociones funcionan como vehículo para el relato. Muchas de las ilustraciones (recreaciones e imágenes de archivo) que se editan junto con las imágenes del juicio cumplen una función emocional.

A diferencia de las producciones anteriores, aquí los testigos casi no aparecen en la pantalla cuando dan sus declaraciones. Sus relatos se escuchan en off mientras se ven ilustraciones. Por ejemplo, cuando un testigo declara que, al emprender la búsqueda de su hija desaparecida, Inés Ollero, fue citado en la ESMA por el contralmirante Rubén Jacinto Chamorro (jefe de ese centro clandestino) una noche, a la una de la mañana, ese relato se ilustra con una visión nocturna del edificio desde una cámara que se desplaza:

²⁶ «Un proceso es un dispositivo muy complejo y sofisticado, *tributario de un espacio —físico y procedimental— homogéneo*, que permite combinar en una unidad de tiempo, de lugar y de acción, un lenguaje, un sentido y una escenografía. Es esta unidad de tiempo, lugar y acción precisamente lo que la prensa quiere hacer que vuele por los aires» (Garapon, 1997: 84. *Cursiva del autor*).

Entonces era una forma de, digamos, salvar este material, mostrarlo pedagógicamente, *hacerle sentir a la gente qué podía significar para un padre ir caminando a la una de la mañana para entrar en la ESMA*. En el testimonio original, Ollero cuenta todo esto de manera larguísima, si vos ponés eso, la gente se duerme directamente. Para nosotros era casi obvio recrear eso con una cámara caminando delante de la ESMA una noche. Tiene que ver con un lenguaje televisivo actual (Walter Goobar. *Cursiva mía*).

Estas recreaciones, por lo tanto, sirven para aligerar el ritmo y hacer más atractivo el producto, pero también para *hacer sentir* al espectador las emociones de las personas que hablan. Este efecto se refuerza con la banda sonora, en donde se agrega música y efectos de sonido que realzan el valor emotivo de los testimonios.

Tanto por la temática elegida como por los personajes seleccionados para contar la historia, podemos observar que el relato está construido sobre una serie de emblemas.

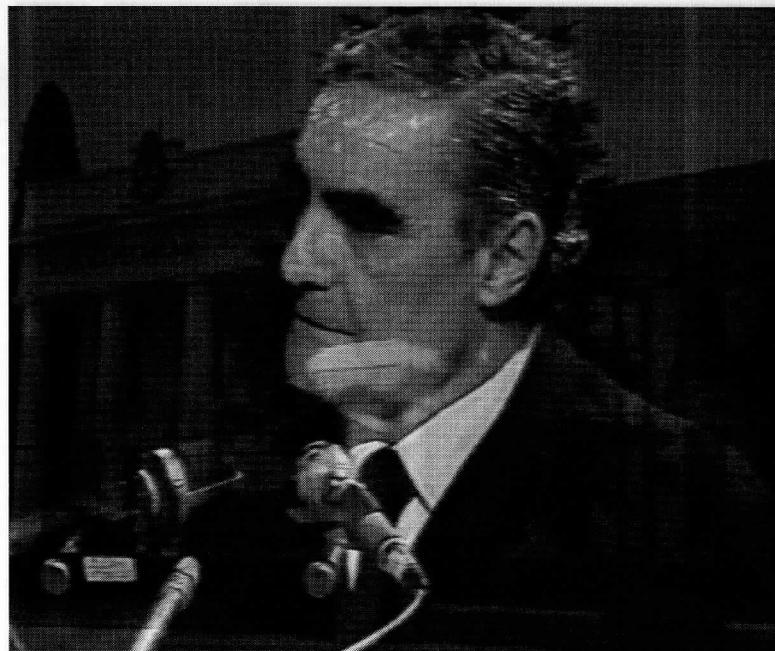
En las producciones audiovisuales, los emblemas son imágenes de hechos, lugares o personajes que se reconocen rápidamente, ya que han transitado en muchas ocasiones por la escena mediática y han quedado fijadas a un determinado sentido. Por eso mismo, estos emblemas suelen generar un efecto emocional inmediato. En este documental, los emblemas fundamentales son la imagen del edificio de la ESMA y la cara del ex almirante Masera²⁷ (véase imagen 11).

Además, se introduce una nueva figura emblemática, que se está construyendo en ese momento: la de los hijos de desaparecidos²⁸. La imagen de las madres de desaparecidos con sus pa-

²⁷ El ex almirante condenado a prisión perpetua y luego indultado es uno de los militares conocidos públicamente, cuya imagen ha circulado en muchas ocasiones en los medios de comunicación. Su imagen se ha convertido en un símbolo de la represión, al igual que las imágenes de otros ex militares, como Jorge Rafael Videla y Alfredo Astiz principalmente.

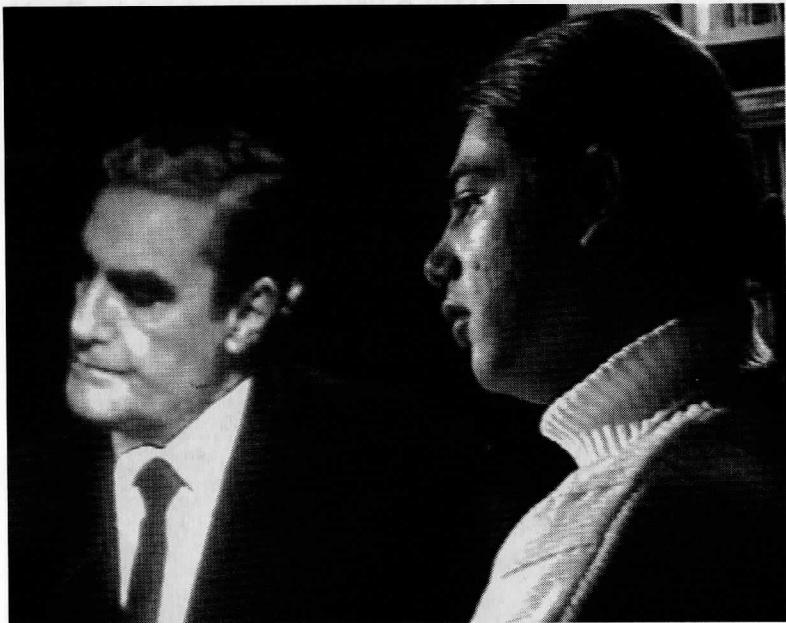
²⁸ Desde fines de 1997, con el comienzo de los escraches efectuados por H.I.J.O.S., la imagen de los hijos surgió fuertemente como un símbolo de los afectados por la represión. En general, los hijos ya no aparecen como niños buscados por sus abuelas (la imagen que instaló fuertemente la película *La historia oficial*, en 1985), sino como jóvenes que tratan de encontrar su identidad, reclaman justicia y cuentan su historia.

11. En el documental que emitió Canal 13, los emblemas fundamentales son la cara del ex almirante Massera y la imagen del edificio de la ESMA.



ñuelos blancos, usada como símbolo fundamental de los afectados por la represión en muchos audiovisuales anteriores, casi no aparece en el documental que analizamos.

Estos emblemas adquieren una especial carga emotiva en una secuencia en la que Magdalena Ruiz Guiñazú está entrevistando a Emiliano Hueravillo delante de una pantalla de televisión (véase imagen 12). Cuando la cara de Massera se ve en primer plano, la conductora pregunta: «Cuando mirás a este señor, a Massera, ¿qué sentimiento tenés?». Al oponer al victimario y a la víctima a través de un antagonismo fácilmente identificable, y al utilizar a estos dos personajes como emblemas, la imagen logra construir una clara tensión dramática. El hecho de privilegiar el aspecto emotivo (*hacer sentir* a la audiencia) caracteriza a este escenario de la memoria. Como se puede observar, sus objetivos están lejos de los del juicio, en donde las emociones eran una especie de obstáculo para la tarea de hacer justicia.



12. En «ESMA: el día del juicio», el «victimario» (Massera) y la «víctima» (Hueravillo) se muestran a través de un antagonismo fácilmente identificable.

Sin embargo, aquí no se desatan los sentimientos en forma descontrolada: los códigos que el documental maneja introducen la acción y las emociones en marcos preestablecidos y bien conocidos por los telespectadores, como los del melodrama y otros géneros televisivos²⁹.

²⁹ «La hipercodificación y la fuerte estructuración según las pautas de los géneros televisivos definidos por la serialidad que evita los imprevistos estilísticos y estructurales. Caracterizados por el maniqueísmo en la presentación de conflictos y alternativas, la dramatización de las contradicciones encuentra casi siempre una matriz binaria que tributa a una retórica de amigos y enemigos donde la deliberación política es imposible. La estética del *show-business* exige un sistema sémico sencillo cuya condición básica es la iteración y el borrado de los matices. [...] El binarismo valorativo, a su vez, baja el nivel de problematización y asegura contra la desestructuración formal e ideológica» (Sarlo, 1992: 56-57).

En cuanto a la *dimensión veritativa*, en este escenario se dejan de lado los mecanismos demostrativos en la construcción de la verdad. El documental produce una verdad que se manifiesta como evidente solamente por su visibilidad. Los mecanismos de demostración propios del juicio quedan desplazados por la verdad «exhibitiva» de la televisión, que llega a todos y ejerce una persuasión inmediata. Hay hechos que se presentan al espectador con fuerza de verdad, siempre y cuando existan imágenes para mostrarlos. No existe un lento trabajo de reconstrucción, de cotejar fuentes, y verificar los hechos, como hacen —cada cual con mecanismos específicos— el juez y el historiador (Ginzburg, 1993). La inmediatez de la prueba sustituye al examen crítico de los testimonios y a la construcción de la evidencia.

La autenticidad de los sonidos y las imágenes grabados en el mundo histórico (o reconstruidos de acuerdo con criterios específicos) constituye una prueba acerca del mundo. Esta prueba es la base material para la argumentación y tiene una relación similar con ésta del mismo modo que la trama la tiene con la historia que construimos en la ficción. La prueba y el comentario sobre ella es lo que vemos y oímos físicamente en un documental (Nichols, 1997: 162).

Estas «pruebas» a veces están construidas por los propios realizadores, como en el caso de las recreaciones. En este documental hay recreaciones a las que se les da la apariencia de material de archivo (virando las imágenes al blanco y negro) para que se genere una ilusión de que lo que se ve en la pantalla realmente ocurrió: por ejemplo, cuando un militar que declaró en el juicio, J. F. Busico, cuenta cómo se ingresaba a los detenidos en el centro clandestino, se muestra un automóvil Ford Falcon que cruza el portón abierto de la ESMA (véase imagen 13)³⁰.

Pero ¿qué pasa cuando las imágenes no corresponden con los hechos demostrados y probados?

En el documental se plantea este problema en relación con la secuencia de lectura de la sentencia. Mientras se muestra la

³⁰ «No es material de época, es material actual, lo que pasa es que está virado a blanco y negro. [...] No lo hicimos nosotros, conseguimos material fílmico del noticiero. Era reconstruir o recrear el relato de Busico» (Walter Goobar).



13. Hay recreaciones a las que se les da la apariencia de material de archivo (virando las imágenes al blanco y negro) para que se genere una ilusión de que lo que se ve en la pantalla realmente ocurrió.

escena en la que Arslanian dicta las condenas, se incluyen imágenes con las caras de Videla y de Massera como si estuvieran presentes en ese momento (véase imagen 14). Es una imagen recreada (ni Massera ni Videla estuvieron ese día en la sala de audiencias), pero es emotivamente mucho más poderosa de lo que en realidad sucedió. Esto da pie a un uso posterior de esas imágenes, que ya quedan asentadas como «verdaderas» y forman parte del repertorio de representaciones que sirven para evocar el juicio.

El mismo problema se plantea con las imágenes de archivo que son utilizadas con una función emblemática y no informativa, como la ya mencionada de soldados entrando a una casa,



14. Mientras se muestra la escena en la que Arslanian dicta las condenas se incluyen inserts con las caras de Videla y de Massera, como si estuvieran presentes en ese momento.

que simboliza los operativos de secuestro de personas. Aunque los testigos del juicio concuerdan en que, por lo general, esos operativos no eran realizados por soldados de uniforme, esa imagen es la que suelen utilizar los medios para ilustrar esas acciones. Es una imagen de algo que ocurrió efectivamente (no es una recreación), pero está ahí para designar un hecho distinto al de su referente.

En sus tres dimensiones, este escenario de la memoria deja de lado el acontecimiento del juicio: por el borramiento de su puesta en escena, por el desplazamiento de sus mecanismos para la demostración de la verdad y por el eje temático que estructura la narración.

Fragmentadas, reordenadas, editadas, estas imágenes ofrecen un relato sobre un pasado que es anterior a ellas mismas. Convertidas en espectáculo masivo, las imágenes del juicio no son usadas para relatar el juicio sino para mostrar el horror.



4. DE LA PANTALLA CHICA AL ARCHIVO GENERAL

El documental emitido por Canal 13 tuvo efectos inesperados. Más allá de su enorme audiencia y de los sentidos que construyó con respecto a la represión, hizo visible un filón por donde la memoria de la represión tal vez podrá seguir trabajando. Gracias al documental, muchos supieron que las imágenes del juicio existen y que tienen un enorme potencial para relatar diferentes aspectos de esa etapa del pasado. Por esa razón, el efecto más curioso que tuvo esta producción televisiva fue llegar a un ámbito en apariencia completamente alejado de la televisión: el Archivo General de la Nación. Su director de entonces, Miguel Unamuno (quien inició el trámite para que una copia de estos vídeos se guardara en el Archivo), relata que tuvo la primera noticia de la existencia de esos vídeos en la víspera de la emisión del programa «ESMA: el día del juicio», cuando en agosto de 1998 leyó en el diario *La Nación* un artículo que lo presentaba³¹. A partir de ese momento, surgió su preocupación por dotar al Archivo de ese material.

El antecedente de eso fue una gestión que dos años antes había hecho Unamuno para que la documentación de la CONADEP que guarda la Subsecretaría de Derechos Humanos pasara a formar parte del acervo del Archivo. Después de una serie de gestiones y del acuerdo dado por el Gobierno, se trabó esa posibilidad por presiones de los organismos defensores de los derechos humanos que «plantearon que el pase de ese material hacia el Archivo iba a constituir una suerte de llamado a la amnesia, al olvido» (Miguel Unamuno).

En agosto de 1998, el Archivo gestionó ante la Cámara Federal el permiso para realizar una copia del material y consiguió el presupuesto necesario para reproducirlo en el sistema BETACAM

³¹ «El horror argentino sigue perdiendo el juicio», *La Nación*, domingo 23 de agosto de 1998. Sección 4: 4.

SP. En ese momento comenzó a copiarlos, a razón de diez horas por semana. Este proceso debió interrumpirse, a mediados del 2000, por la rotura de los equipos. Hasta entonces se habían copiado ciento ochenta y cinco horas. La interrupción duró once meses y se retomó en marzo de 2001. Se calcula que se necesitará un año más para terminar el trabajo³².

Hasta entonces no será posible averiguar el «tiempo de guarda» necesario para librar al público el material³³. Más allá de que tal vez deban pasar varios años hasta que ese material sea accesible al público, la posibilidad de que lo tenga el Archivo General significa un cambio radical con relación a las medidas que se tomaron hasta ahora respecto de los vídeos originales: no solamente importa resguardar las imágenes (evitar que se destruyan), sino también presentarlas a la consulta pública. Por otra parte, si bien las producciones audiovisuales que analizamos han editado el material como modo de difundirlo entre un público cada vez más grande, la posibilidad de acceder a la totalidad de las imágenes tal vez permita generar otro tipo de lecturas e interrogantes sobre el juicio. Como si en el larguísimo tránsito que tuvieron estas imágenes hubiera surgido un nuevo uso, hasta ahora insospechado —el de servir para investigar algunos aspectos de la represión, del juicio o de la memoria en la Argentina—, y un nuevo actor en la gestión de memorias colectivas sobre la represión: los investigadores.

Pero a su vez, las imágenes del Archivo abonarán nuevas producciones audiovisuales que podrán acceder a los medios de comunicación. Queda abierto el interrogante sobre los nuevos usos que se le darán a esas imágenes a partir de ahora: qué contarán, cómo, para quiénes y dónde serán difundidas.

³² Agradezco a Enrique Tandeter, actual director del Archivo General de la Nación, por haberme suministrado estas informaciones.

³³ En general, el tiempo de guarda de los documentos que acceden al Archivo General de la Nación es de treinta años, pero no se sabe cuál será en el caso de este material. Según Tandeter, la jurisprudencia al respecto es compleja. El Archivo está copiando el material «por razones de seguridad», pero solicitó a la Cámara Federal que, en tanto propietario de origen del documento, decida cuál será el tiempo de guarda necesario.

A MODO DE CONCLUSIÓN: PARA REPRESENTAR LO IRREPRESENTABLE

«¿Cómo contar lo sucedido? ¿Cómo traducir a palabras, imágenes y sonidos lo que vivieron los afectados por el terrorismo de Estado? ¿Qué lenguaje puede expresar la magnitud del crimen de la desaparición de personas?»

«Aunque estos interrogantes exceden los alcances del trabajo que acabamos de presentar, es necesario hacer notar que tanto el juicio como las sucesivas ediciones de sus imágenes pusieron en juego diversas estrategias para representar el horror. Podríamos sintetizar el recorrido de las imágenes del juicio preguntándonos qué estrategias se generaban en cada momento para servir lo ocurrido.»

«En la primera etapa, el juicio fundó un relato de lo sucedido a través de su lenguaje y su puesta en escena. Se intentó construir un marco que sirviera para legitimar a la Justicia y volar la ley como instancia mediadora en el juego de los conflictos sociales. El relato se aplicó a revelar un secreto, a establecer una verdad indudable e indeleble, y a interpretar lo ocurrido en términos jurídicos. Las violaciones a los derechos humanos fueron designadas como crímenes y sus responsables como criminales.»

«Esta estrategia presentó sus limitaciones. Al silenciar las identidades políticas de aquellos que el poder dictatorial había hecho desaparecer, el relato jurídico borró la dimensión política, tanto de la represión como de su memoria. Los desaparecidos se transformaban en víctimas de todos, no adscritos a ideas, a sectores, a luchas concretas.»

«La palabra «desaparecidos» se ha vuelto auto-referencial: no más dice nada sobre los individuos que fueron hechos desaparecer, sino que fueron efectivamente víctimas de un conjunto de procedimientos utilizados por los militares para ocultar los cuerpos, suprimir los procesos de los crímenes cometidos y sustraerse a toda responsabilidad penal. [...] Este es un mundo donde se teje la desmemoria más que el recuerdo: nada evol-

cación de los desaparecidos —no solamente víctimas de un crimen pasado sino actores políticos de un «antepasado»— es también evocación de un problema político presente (García Castro, 2001: 206).

El relato jurídico también excluyó las preguntas que necesitaban un trabajo de reflexión por parte de la sociedad: ¿por qué se instauró el terrorismo de Estado?, ¿qué proyectos políticos estaban en lucha en 1976?, ¿cómo colaboró la sociedad civil para que esto ocurriera?, ¿qué consecuencias tuvo este crimen para la sociedad argentina?, entre otras cuestiones¹.

En la segunda etapa, los vídeos «Señores, ¡de pie!» y «El juicio» se preocuparon por mantener lo más «pura» posible la forma en que el juicio se había llevado a cabo. Sus realizadores creyeron que el juicio podía «contarse por sí mismo» y evitaron incluir imágenes exteriores a las de la sala de audiencias y relatores en *off*. Los vídeos muestran el juicio: sus ritos y sus fórmulas, sus espacios y sus oficiantes. A la vez, intentan relatar el modo en que los crímenes fueron probados.

Las limitaciones de esta estrategia se relacionan con la dificultad para llegar a un público no informado y acaso, en ese sentido, el principal obstáculo en relación al trabajo de la memoria tenga que ver con la transmisión de lo sucedido a las nuevas generaciones.

En la tercera etapa puede verse en las producciones audiovisuales un borramiento progresivo de la puesta en escena de la justicia, al tiempo que las imágenes del juicio se pusieron al servicio del relato del horror.

En ese momento, las imágenes pudieron cumplir tal función porque aquella verdad demostrada en el juicio se había trans-

¹ Esto es lo que señala Hannah Arendt con respecto al juicio a Adolf Eichmann: «La justicia exige que el acusado sea perseguido, defendido y juzgado; y que se dejen en suspenso todas las otras preguntas, aunque parezcan más importantes, como las de este tipo: “¿cómo pudo ocurrir aquello?”, “¿por qué?”, “¿por qué los judíos?”, “¿por qué los alemanes?”, “¿cuál fue el papel de los otros países?”, “¿en qué medida los aliados eran co-responsables?”, “¿cómo los judíos pudieron contribuir, por intermedio de sus jefes, a su propio aniquilamiento?”, “¿por qué fueron a la muerte como ovejas al matadero?” [Arendt, 1999 (1966)].

formado en algo generalmente aceptado: lo que se contaba ya había sido *demostrado* y bastaba con *mostrarlo* para construir un escenario de la memoria.

En esta etapa se intentó crear un producto «atractivo» para el público masivo y se utilizaron los recursos expresivos propios del espectáculo massmediático que, entre otras cosas, generaron un relato altamente emotivo.

Pero este lenguaje presentó un límite claro: la pérdida del contacto con lo excesivo. Si el juicio tenía algo de excesivo, desde lo insoportable de escuchar los testimonios sobre torturas y vejaciones hasta la cantidad de horas que fueron necesarias para realizarlo², en el formato massmediático se tratará de frenar ese desborde a través de diversos mecanismos de amortiguación: el recorte del tiempo (sólo una hora de programa, sólo unos pocos segundos para cada imagen), la selección de testimonios (los que resulten «significativos» para cada producción), la vinculación de la memoria con las emociones, pero sólo con aquellas que puedan ingresar en un formato preestablecido y reconocido por los televidentes (el melodrama, el relato épico, el relato policial, por ejemplo).

Estos mecanismos de amortiguación permiten captar a un público muy amplio, pero en ese paso se incurre en un relato de los hechos en que el crimen se presenta como «abarcable»:

Quando el crimen es inabarcable ninguna justicia puede sancionarlo. El castigo puede generar la ilusión de que las cosas han recuperado el orden. Auschwitz —pero también Hiroshima, también los desaparecidos de la Argentina que han perdido su tumba para siempre, también la idolatría de la técnica que prescinde del misterio constitutivo de los hombres— es el desorden irrecuperable (Schmucler, 1997: 243).

De este modo, podríamos preguntarnos si el relato sobre la represión no pierde algo de esencial o de imprescindible cuando se intenta volver soportable lo insoportable del horror.

² Lo «excesivo» del juicio nos habla también de lo «excesivo» de la represión misma: no sólo por su masividad, sino también por el «exceso» de horror que produjo.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Acuña, Carlos, y Smulovitz, C. (1995), «Militares en la transición argentina. Del Gobierno a la subordinación constitucional», en AAVV, *Juicios, castigos y memorias. Derechos humanos y justicia en la política argentina*, Buenos Aires: Nueva Visión.
- Acuña, Claudia (1985), «El miedo al *show* o la historia muda», *La Razón*, 13 de septiembre.
- (1986), «Un ciclo periodístico con muchos atractivos y poca originalidad», *La Razón*, 17 de mayo.
- Anguita, E. (2001), *Sano juicio*, Buenos Aires: Sudamericana.
- Arendt, H. (1999 [1966]), *Eichmann en Jerusalén: un estudio sobre la banalidad del mal*, Barcelona: Lumen.
- Arfuch, L. (1989), «El primer relato público del horror», *La Ciudad Futura*, núm. 19, octubre-noviembre.
- Austin, J. L. (1982), *Cómo hacer cosas con palabras*, Barcelona: Paidós.
- Bal, M. (1999), «Introduction», en Bal, M.; Crewe, J., y Spitzer, L., *Acts of memory. Cultural recall in the present*, Londres: Dartmouth College.
- Barthes, R. (1990), *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Barcelona: Paidós.
- Bourdon, J. (1997), «Le direct: une politique de la voix ou la télévision comme promesse inaccomplie», *Reseaux*, núm. 81, enero-febrero.
- Camps, S., y Pazos, L. (1999), *Justicia y televisión. La sociedad dicta sentencia*, Buenos Aires: Libros Perfil.
- Cardoso, O. R. (1985), «El pasado subió a la superficie», *Clarín*, 11 de diciembre.
- Ciancaglini, S., y Granovsky, M. (1995), *Nada más que la verdad*, Buenos Aires: Planeta.
- Cheresky, I. (1992), «Argentina, una democracia a la búsqueda de su institución», *European Review of Latin American and Caribbean Studies*, núm. 53, diciembre.
- CONADEP (1984), *Nunca más. Informe de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de personas*, Buenos Aires: EUDEBA.
- Cossa, R. (1998), «Una filosa ironía, que jamás se convirtió en cinismo», *Clarín*, suplemento «Zona», 6 de septiembre.
- Da Silva Catela, L. (2001), *No habrá flores en la tumba del pasado. La experiencia de reconstrucción del mundo de familiares de desaparecidos*, La Plata: Ediciones Al Margen.

- Feinmann, J. P. (1985), «El país de la memoria», *Humor*, núm. 151, mayo.
- Feld, C. (2001), «La construcción del “arrepentimiento”», *Cadernos de Antropología e Imagem*, Río de Janeiro, EDUERJ, v. 13, núm. 2.
- Felman, S. (1990), «A l'âge du témoignage: Shoah de Claude Lanzmann», en AAVV, *Au sujet de Shoah. Le film de Claude Lanzmann*, París: Belin.
- Figueras, M. (1985), «Ver, no oír y callar», *Humor*, núm. 159, septiembre.
- Foucault, M. (1979), *Microfísica del poder*, Madrid: La Piqueta.
- (1986), *La verdad y las formas jurídicas*, Barcelona: Gedisa.
- Garapon, A. (1997), *Juez y democracia. Una reflexión muy actual*, Madrid: Flor del Viento Ediciones.
- García Castro, A. (2001), «¿Quiénes son? Los desaparecidos en la trama política chilena (1973-2000)», en Groppo, B., y Flier, P. (comps.), *La imposibilidad del olvido. Recorridos de la memoria en Argentina, Chile y Uruguay*, La Plata: Ediciones Al Margen.
- González Bombal, I. (1995), «“Nunca más”: el juicio más allá de los estrados», en AAVV, *Juicios, castigos y memorias. Derechos humanos y justicia en la política argentina*, Buenos Aires: Nueva Visión.
- Halbwachs, M. (1997 [1950]), *La mémoire collective*, París: Albin Michel.
- Hermida, L. M. (1998), «Aproximación al infierno», *Clarín*, 25 de agosto.
- Iribarren, M. (2000), «Toda una historia en pantalla», *Clarín*, 1 de octubre.
- Jelin, E. (1995), «La política de la memoria: el movimiento de derechos humanos y la construcción democrática de la Argentina», en AAVV, *Juicios, castigos y memorias. Derechos humanos y justicia en la política argentina*, Buenos Aires: Nueva Visión.
- (1996), «Imágenes sociales de la justicia. Algunas evidencias», en AAVV, *Vida cotidiana y control institucional en la Argentina de los noventa*, Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano.
- (2000), «Memorias en conflicto», *Puentes*, núm. 1, agosto.
- (2002), *Los trabajos de la memoria*, Buenos Aires y Madrid: Siglo XXI.
- Jelin, E., y Kaufman, S. (2000), «Layers of memories. Twenty years after in Argentina», en Ashplant, T. G.; Dawson, Graham, y Roper, Michael (eds.), *The politics of war memory and commemoration*, Londres: Routledge.
- Kantor, D. (1999), «Un vídeo para la historia», *Clarín*, 4 de enero.
- Kaufman, E. (1990), «El ritual jurídico en el juicio a los ex comandantes. La desnaturalización de lo cotidiano», en Guber, R., *El salvaje Metropolitano*, Buenos Aires: Legasa.
- Lavabre, M. C. (1991), «Du poids et du choix du passé. Lecture critique du “Syndrome de Vichy”», en Peschansky, D.; Pollak, M., y Rousso, H. (comps.), *Histoire politique et sciences sociales*, París: Complexe.
- Le Goff, J. (1977), *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario*, Barcelona: Paidós.
- Lorenz, F. (2001), «Memorias de aquel veinticuatro», *Todo es Historia*, núm. 404, marzo.

- Mattard-Bonnuci, M. A. (1995), «Le difficile témoignage par l'image», en Mattard-Bonnuci, M. A., y Lynch, E., *La libération des camps et le retour des déportés*, París: Complexe.
- Moncalvillo, M. (1985), «Fiscal adjunto en el juicio a los ex comandantes. Luis Moreno Ocampo», *Humor*, núm. 163, noviembre.
- Namer, G. (1987), *Mémoire et société*, París: Méridiens Klincksieck.
- Nichols, B. (1997), *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*, Barcelona: Paidós.
- Nino, C. (1997), *Juicio al mal absoluto. Los fundamentos y la historia del juicio a las juntas del Proceso*, Buenos Aires: Emecé.
- Nora, P. (1984), «Entre mémoire et histoire: la problématique des lieux», en *Lieux de mémoire*, vol. 1, París: Gallimard.
- Perfil (2001), *Editorial Perfil 25 aniversario*, Buenos Aires: Editorial Perfil.
- Pollak, M. (1989) «Memória, esquecimento, silêncio», *Revista de Estudos Históricos*, Río de Janeiro, núm. 3.
- Pollak, M., y Heinich, N. (1986), «Le témoignage», *Actes de la recherche en sciences sociales*, núm. 62-63, junio.
- Ricoeur, P. (1999), *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*, Madrid: Ediciones UAM.
- (2000), «Les rôles respectifs du juge et de l'historien», *Esprit*, núm. 266-267, agosto-septiembre.
- Rousso, H. (1987), *Le syndrome de Vichy, de 1944 à nos jours*, París: Seuil.
- (1998), *La hantise du passé*, París: Textuel.
- (2000), «El duelo es imposible y necesario», entrevista a H. Rousso por C. Feld, *Puentes*, año 1, núm. 2, diciembre.
- Sarlo, B. (1992), «Estética y política: la escena massmediática», en Schmucler, H., y Mata, M. C., *Política y comunicación*, Córdoba: Catálogos.
- Schmucler, H. (1997), *Memoria de la comunicación*, Buenos Aires: Biblos.
- Selser, C. (1998), «El juicio que nunca se vio», *Clarín*, suplemento «Zona», 6 de septiembre.
- Shandler, J. (1999), *While America Watches. Televising the Holocaust*, New York/Oxford: Oxford University Press.
- Smulovitz, C. (1995), «El Poder Judicial en la nueva democracia argentina. El trabajoso parto de un actor», *Agora. Cuaderno de Estudios Políticos*, verano.
- Urfeig, V. (1998), «El pasado no se barre debajo de la alfombra», *Clarín*, 27 de agosto.
- Valdez, P. (2001), «“Tiempo óptimo” para la memoria», en Groppo, B., y Flier, P. (comps.), *La imposibilidad del olvido. Recorridos de la memoria en Argentina, Chile y Uruguay*, La Plata: Ediciones Al Margen.
- Vázquez, E. (1985), «El juicio: la película muda», *Humor*, núm. 159, septiembre.
- Verbitsky, H. (1995), *El Vuelo*, Buenos Aires: Planeta.
- Verón, E. (1983), «Il est là, je le vois, il me parle», *Communications*, núm. 38.

- Yerushalmi, Y. H. (1984), *Zakhor. Histoire juive et mémoire juive*, París: La Découverte.
- (1989), «Reflexiones sobre el olvido», en AAVV, *Usos del olvido*, Buenos Aires: Nueva Visión.
- Young, G. (1998), «Documental sobre el horror y un llamado a la memoria», *Clarín*, 25 de agosto.
- Zibell, R. (1986), «Frente al partido de la muerte», *El Diario del Juicio*, núm. 36, 28 de enero.

ANEXO I Lista de entrevistados

Las siguientes personas fueron entrevistadas para esta investigación entre los meses de julio y octubre de 1999:

- Alberto Amato, secretario de redacción de *El Diario del Juicio* en 1985.
- Horacio Cattani, juez de la Sala II de la Cámara Nacional de Apelaciones en lo Criminal y Correccional de la Capital Federal.
- Andrés D'Alessio, juez de la Cámara Federal en 1985.
- Bella Frizman, integrante de los órganos directivos de la Asamblea Permanente por los Derechos Humanos (APDH).
- Emilio Gibaja, secretario de Información Pública del Gobierno de Alfonsín entre diciembre de 1983 y abril de 1985.
- Ricardo Gil Lavedra, juez de la Cámara Federal en 1985.
- Martín Groisman, co-realizador del vídeo «El juicio».
- Walter Goobar, guionista y director del documental «ESMA: el día del juicio».
- Juan Carlos López, secretario de la Cámara Federal en 1985.
- Mario Monteverde, presidente de Télam en 1985 y director del documental «Señores, ide pie!».
- Juan Radonjic, secretario de Información Pública del Gobierno de Alfonsín entre mayo de 1985 y fines de 1986.
- Néstor Rodríguez Cross, director nacional del Servicio Oficial de Radiodifusión en 1985 y director de ATC desde fines de 1986.
- Claudia Selser, productora periodística del documental «Señores, ide pie!».
- Julio César Strassera, fiscal del juicio a los comandantes en 1985.
- Miguel Unamuno, director del Archivo General de la Nación en 1998.

ANEXO II Cronología

Año	Mes	Marco político-institucional	Juicio a los ex comandantes
1983	Diciembre	— Asunción de Raúl Alfonsín — Creación de la CONADEP	— Decreto 158 para el procesamiento de los miembros de las tres primeras juntas militares — Aprobación de la ley 23.049 de reforma del Código Militar
	Febrero		
1984	Julio	— Transmisión del informe de la CONADEP en televisión	
	Septiembre	— Entrega del informe de la CONADEP al presidente de la Nación	
	Octubre		— Avocamiento de la Cámara Federal
	Noviembre	— Presentación del libro <i>Nunca más</i>	
1985	Marzo		— Acordada 14 de la Cámara Federal re- glamenta el modo en que se desarro- llarán las audiencias públicas
	Abril		— Primera audiencia pública
	Mayo		— Lanzamiento de <i>El Diario del Juicio</i>
	Septiembre		— Alegato de la fiscalía
	Octubre		— Alegato de las defensas
	Diciembre		— Lectura de la sentencia

ANEXO II (Cont.)

Año	Mes	Marco político-institucional	Juicio a los ex comandantes
1986	Abril	— La Cámara Federal se avoca al juzgamiento del general Ramón Camps — Instrucciones del Gobierno al fiscal general de las Fuerzas Armadas para absolver a oficiales sin capacidad de decisión	— Comienza la edición del documental «Señores, ide piel.»
	Diciembre	— Sentencia de la Cámara Federal en la causa contra Ramón Camps — Aprobación de la ley de «Punto Final»	
1987	Abril	— Sublevación militar de Semana Santa	
	Junio	— Aprobación de la ley de «Obediencia Debida»	
	Enero	— Sublevación militar de Monte Caseros	
1988	Abril		— Los jueces de la Cámara Federal depositan en el Parlamento noruego una copia de los vídeos originales del juicio a los ex comandantes
	Diciembre	— Sublevación militar de Villa Martelli	

ANEXO II (Cont.)

Año	Mes	Marco político-institucional	Juicio a los ex comandantes
1989	Enero	— Copamiento del Regimiento de Infantería de la Tablada por parte de militantes del partido de izquierda Movimiento Todos por la Patria.	
	Mayo	— Elecciones presidenciales. Triunfa el candidato justicialista Carlos Menem	
	Julio	— Asunción anticipada del presidente electo Carlos Menem	
	Octubre	— Primeros decretos de indulto presidencial que beneficiaron a militares comprometidos en violaciones a los derechos humanos	
1990	Diciembre		— Lanzamiento del vídeo «El juicio», producido por la APDH
	Diciembre	— Sublevación militar en la sede del Estado Mayor del Ejército y en el Regimiento I de Patricios — Indultos a los comandantes condenados en el juicio	

ANEXO II (Cont.)

Año	Mes	Marco político-institucional	Juicio a los ex comandantes
1994	Octubre	— Declaraciones de Antonio Pernías y Juan Carlos Rolón (ex marinos cuestionados por violaciones a los derechos humanos) ante la Comisión de Acuerdos del Senado	
	Marzo	— Declaraciones televisivas del ex capitán Adolfo Francisco Scilingo sobre el método de eliminación de detenidos-desaparecidos durante la dictadura militar	
1995	Abril	— Declaraciones televisivas del jefe del Ejército, teniente general Martín Balza — Creación de H.I.J.O.S.	
	Mayo	— La Cámara Federal de Buenos Aires reconoce el derecho a la verdad y al duelo de los familiares de desaparecidos. Se emprenden «juicios por la verdad» para averiguar el destino final de las personas desaparecidas — Elecciones presidenciales. Reección de Carlos Menem	
	Octubre		— Lanzamiento de <i>El juicio que cambió al país</i> , una reedición de <i>El Diario del Juicio</i> , acompañada con seis cintas de vídeo

ANEXO II (Cont.)

Año	Mes	Marco político-institucional	Juicio a los ex comandantes
1996	Marzo	— Vigésimo aniversario del golpe de Estado	
1997	Octubre	— Primeros «scraches» a ex represores	
	Marzo	— Derogación de las leyes de «Punto Final» y «Obediencia Debida»	
1998	Junio	— Videla preso por causas referidas a la apropiación de menores durante la dictadura militar	
	Agosto		— Emisión del documental «ESMA: el día del juicio», por Canal 13.
	Noviembre	— Massera preso por causas referidas a la apropiación de menores durante la dictadura militar	

ÍNDICE DE FOTOS

Imagen 1	30
Imagen 2	35
Imagen 3	50
Imagen 4	53
Imagen 5	84
Imagen 6	106
Imagen 7	117
Imagen 8	118
Imagen 9	119
Imagen 10	121
Imagen 11	130
Imagen 12	132
Imagen 13	134
Imagen 14	135

Del estrado a la pantalla: Las imágenes del juicio a los ex comandantes en Argentina

Claudia Feld

PRÓLOGO DE HÉCTOR SCHMUCLER

Este volumen forma parte de la serie de libros *Memorias de la Represión* que pone a disposición del público los resultados de un programa desarrollado por el Panel Regional de América Latina (RAP) del Social Science Research Council, con el propósito de promover la investigación y la formación de investigadores sobre las memorias de la represión política en el Cono Sur. Bajo la dirección de Elizabeth Jelin y Carlos Iván Degregori, y con fondos proporcionados por las fundaciones Ford, Rockefeller y Hewlett, el programa apoyó mediante becas a cerca de 60 investigadores jóvenes de Argentina, Brasil, Chile, Paraguay, Perú, Uruguay y los Estados Unidos.

El programa fue diseñado para encarar tres cuestiones diferentes, aunque relacionadas entre sí. La primera es la necesidad de generar avances teóricos y de investigación que contribuyan a enriquecer los debates sobre la naturaleza de las memorias en la región, sobre su rol en la constitución de identidades colectivas y sobre las consecuencias de las luchas por la memoria sobre las prácticas sociales y políticas en sociedades en transición. La segunda cuestión u objetivo es promover el desarrollo de una nueva generación de investigadores con una formación teórica y metodológica sólidas, preparados para articular perspectivas novedosas sobre los procesos sociales de memoria, pero preparados también para abordar la gran variedad de temas candentes que surgirán en el Cono Sur y en Latinoamérica en el futuro. Finalmente, el programa apuntaba a la creación de una red de intelectuales públicos de la región preocupados por el estudio de la memoria societal y temas relacionados con ella.

Esta colección de libros pretende contribuir al avance del conocimiento académico, pero también a estimular debates y discusiones en un ámbito más amplio: entre estudiantes y docentes, entre activistas y ciudadanos, de cada uno de los países involucrados, pero también en un debate comparativo y transnacional.



Social Science



Research Council

SIGLO VEINTIUNO
DE ESPAÑA EDITORES



SIGLO VEINTIUNO
DE ARGENTINA EDITORES