

Fecha de recepción: febrero 2026
Fecha de aceptación: marzo 2026

El Juicio a las Juntas en el discurso filmico contemporáneo: *Argentina, 1985* (Mitre, 2022) y *El juicio* (de la Orden, 2023)

Malena Verardi (*)

Resumen: El presente trabajo analiza la construcción y representación audiovisual de un hecho que posee una particular significación en la conformación de la historia argentina reciente: el proceso judicial denominado “Juicio a las Juntas”, llevado a cabo en el año 1985, en el cual se juzgó a los integrantes de tres de las Juntas Militares que se sucedieron durante la última dictadura cívico-militar (1976-1983). En este sentido, se abordan dos films estrenados prácticamente en la misma época: por un lado, *Argentina, 1985* (Mitre, 2022); por otro, *El juicio* (de la Orden, 2023), buscando determinar, en cada caso, los procedimientos empleados para configurar y poner en escena dicho hecho histórico.

Palabras clave: Juicio a las Juntas – teoría de los dos demonios – *Argentina, 1985* – *El juicio*

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 432]

(*) CONICET / UBA

Doctora en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires, investigadora del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) y docente en la carrera de Artes de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA).
malenaverardi@gmail.com

A modo de introducción

El presente trabajo analiza la construcción y representación audiovisual de un hecho que posee una particular significación en la conformación de la historia argentina reciente: el proceso judicial denominado “Juicio a las Juntas”, llevado a cabo en el año 1985, en el cual se juzgó a los integrantes de tres de las Juntas Militares que se sucedieron durante la última dictadura cívico-militar (1976-1983). En este sentido, se abordan dos films estrenados prácticamente en la misma época: por un lado, *Argentina, 1985* (Mitre, 2022);⁰¹ por otro, *El juicio* (de la Orden, 2023),⁰² buscando determinar, en cada caso, los procedimientos empleados para configurar y poner en escena dicho hecho histórico.

Desde su realización y hasta la actualidad, el “Juicio a las Juntas” ha sido analizado en numerosos abordajes literarios, mayormente a través de ensayos e investigaciones periódicas.⁰³ Sin embargo, no había sido, hasta el momento, representado a través del lenguaje audiovisual. Significativamente, entre fines del 2022 y comienzos del 2023 se estrenaron dos películas en las cuales el juicio constituye el eje central del relato. En septiembre de 2022 Santiago Mitre presentó *Argentina, 1985*, una película ficcional, que puede encuadrarse dentro de los parámetros del cine narrativo industrial, en tanto que en febrero del 2023 Ulises de la Orden estrenó *El juicio*, un film que, en términos de Bill Nichols (1997), podría considerarse como un documental observacional. Resulta significativo, como se mencionó, el interés por la tematización de este hecho histórico en el discurso audiovisual y la concurrencia entre las dos películas en cuanto al momento de realización. Ambos relatos están atravesados por la “teoría de los dos demonios”, figura central en relación con el desarrollo del juicio, y una de las ideas que ha vuelto a discutirse actualmente, en el marco de la aparición de nuevas lecturas sobre la dictadura, que quiebran consensos sociales sobre lo acontecido, hasta el momento considerados como establecidos y aceptados por la sociedad en términos generales.

En esta dirección, el análisis que se lleva a cabo en el presente trabajo busca problematizar la configuración de la Historia en el discurso fílmico partiendo de la consideración de que las imágenes producen lecturas históricas, es decir, que construyen la Historia a la par de los abordajes escritos y que, incluso, pueden tener una pregnancia mayor que estos a la hora de configurar determinados sucesos históricos. Qué Historia se construye a partir de las imágenes y cómo gravita esta son interrogantes que recorren el trabajo.

La idea de que el discurso audiovisual constituye un medio tan válido como el discurso escrito a la hora de representar la Historia ha sido expuesta tempranamente por Robert Rosenstone, quien en su texto *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia* (1997), sostiene que es posible concebir el pasado y hacerlo inteligible a través de los elementos que brinda el discurso fílmico: la imagen, el sonido, el montaje. Situando los abordajes de Marc Ferro y Pierre Sorlin como pioneros en esta línea,⁰⁴ Rosenstone da cuenta del progresivo afianzamiento, desde la década de 1980 y hasta la actualidad, de la idea que afirma que el cine constituye un medio legítimo y efectivo para referir al pasado y constituir discursos históricos.

De esta manera, en el trabajo se analizan los procedimientos y recursos fílmicos a través de los cuales se trama un hecho histórico de relevancia para la construcción de la historia

argentina reciente. A la vez, se propone dar cuenta de los vínculos que pueden establecerse entre dicha forma de tramar la Historia y la caracterización de la escena social actual. En un contexto en el cual se experimentan fuertes transformaciones en cuanto a los modos de conceptualizar el pasado reciente y las políticas de memoria, resulta relevante analizar las modalidades de representación de un hecho histórico central en este sentido, como es el “Juicio a las Juntas”⁰⁵

Estructuras narrativas: las formas del juicio

Si bien las dos películas analizadas difieren en cuanto al género fílmico en el cual puede inscribirse (ficcional/documental), presentan una estructura narrativa común, que busca caracterizar al proceso judicial (los obstáculos que implicó, la complejidad de la causa, su carácter épico), al cual se ubica en el centro de la trama. En *Argentina, 1985* el juicio constituye el punto culminante de un recorrido que presenta una etapa previa, en la que se llevan a cabo diversas acciones tendientes a efectivizar su inicio. En *El juicio*, el hecho abarca la totalidad del relato (como lo indica el título del film), conformado exclusivamente a partir de imágenes tomadas durante la realización de las audiencias públicas, por las cámaras de Argentina Televisora Color (ATC). En el marco de esta estructura narrativa, la figura del fiscal, Julio César Strassera, adquiere un lugar central: es quien, investido de características heroicas como se analiza a continuación, lleva adelante el proceso.

En ambos films el juicio es atravesado por la “teoría de los dos demonios”, en tanto se presentan varias de las dimensiones que la caracterizan: la alusión a la existencia de una “guerra”, en la cual un sector habría respondido a la violencia ejercida por otro sector; la referencia a la posición de ajenidad con respecto a los hechos ocurridos, sostenida por parte de la población; la caracterización de los detenidos y desaparecidos como víctimas, en detrimento de sus trayectorias como militantes.

A continuación, se analizan los modos de construcción narrativa en ambos films, considerando los aspectos mencionados: las formas discursivas empleadas para instituir al juicio como hecho histórico, la conformación de la figura del fiscal, la presencia y funcionalidad de “la teoría de los dos demonios”.

Argentina, 1985

La estructura narrativa de *Argentina, 1985* puede inscribirse en el denominado por Joseph Campbell “Camino del héroe” (1959), dado que presenta todas las etapas que lo definen. En referencia al análisis de Campbell, Jaime Ruíz Noé (2012) señala que el arquetipo del héroe funciona como un “universal situado”, dado que presenta una forma que se mantiene (de ahí su valor universal) pero que es a la vez variable en relación con el contexto en el que se inserta, por lo cual resulta, también, situada culturalmente. De esta manera, el héroe

mantiene una estructura común, pero adopta rasgos distintos en cada formulación. En el caso de *Argentina, 1985* el héroe, encarnado por el fiscal Julio César Strassera es, en primer término, representado en el “mundo ordinario”, que aquí refiere a su vida cotidiana, previa al comienzo del juicio. Así, las primeras imágenes del film lo muestran llegando a su casa en una noche lluviosa. En la radio del vehículo que conduce suena *Siegfried Idyl*, de Richard Wagner, un compositor cuya obra se asocia a las nociones de lo heroico, lo épico. Estas escenas constituyen un preludio de las acciones que se desarrollarán luego, en tanto enlazan, desde el comienzo del relato, al personaje central con el concepto de heroicidad. Más adelante, en su despacho en el palacio de Tribunales, Strassera escucha una versión de *Tannhauser*, también de Wagner, lo cual refuerza la idea planteada anteriormente. Al llegar a su hogar conversa con su hijo y con su esposa. El diálogo gira en torno a una suerte de “vigilancia” que Strassera ha puesto en marcha sobre su hija, motivada por la sospecha de que el novio de la joven forma parte de los servicios de inteligencia y de que la relación tiene por objeto obtener información sobre él mismo. El tenor del intercambio (más allá del tono humorístico que lo recorre), da cuenta del clima de época en los comienzos del retorno a la democracia, cuando parte de los funcionarios de la dictadura continuaban en actividad. En las escenas siguientes puede verse a Strassera ingresando al Palacio de Tribunales, su lugar de trabajo, tal como se infiere a partir de los letreros del comienzo del film y de las conversaciones que sostiene con su familia. Luego, el relato da cuenta de la presentación, en un programa de televisión, del documento elaborado por la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP), en el que se hace referencia a historias y testimonios relatados por los familiares de desaparecidos.⁶⁶ El discurso de Antonio Tróccoli, ministro de Interior, es seguido por el testimonio de Estela de Carlotto, sobre la desaparición de su hija, embarazada en el momento de su secuestro. Todas estas escenas corresponden al momento previo al inicio del “camino” que llevará a cabo el héroe. La segunda etapa, denominada por Campbell como la “llamada a la aventura”, implica la aparición de un hecho extraordinario que motiva el inicio de la empresa. Aquí se trata de la decisión de los jueces de promover el comienzo del juicio. El primer impulso del héroe es rechazar dicha llamada, el temor lo lleva a intentar escapar de la tarea que se le ha encomendado. Esto se verifica claramente en el diálogo que Strassera sostiene con Alberto Muchnick, su mentor, cuando expresa: “Yo no puedo hacer esto”, así como en el intercambio con Bruzzo, un personaje al que el relato presenta como cercano al presidente Raúl Alfonsín: “¿Qué pasa, vivimos en el país de las maravillas ahora?” –exclama Strassera– “¿De repente todos los dictadores van a ir a la cárcel? ¿Quién los va a meter en la cárcel? ¿Martín Karadagián? ¿Vos de verdad pensás que la justicia militar va a permitir que Videla vaya en cana?”. “¿Y qué pasa si la justicia civil se hace cargo del juicio?” –inquire Bruzzo– “A mí me dicen loco, yo no estoy loco. Eso no va a pasar. ¿Quién va a permitir que pase eso? ¿Tróccoli? ¿Pero no lo escuchaste anoche? (en relación con el programa televisivo mencionado anteriormente), por favor...” –es la respuesta de Strassera–. La etapa siguiente del camino se caracteriza por la aparición de alguna clase de auxilio que anima al héroe a aceptar la tarea. En el relato de *Argentina, 1985*, esta ayuda se evidencia en la presencia de dos figuras, por un lado, en la esposa de Strassera, que lo alienta a realizar la tarea que tiene por delante y por otro, en el personaje de Muchnick quien le manifiesta su apoyo al decirle:

“Vas a ser el fiscal del juicio más importante de la historia argentina”. La quinta etapa del camino del héroe es aquella en la que este cruza el umbral hacia un mundo desconocido. Se explicita en el diálogo que sostiene Strassera con su hijo:

- Javier: Vas a meter preso a Videla
- Strassera: Voy a tratar
- Javier: Y a Massera
- Strassera: A todos los responsables
- Javier: ¿Y eso no es peligroso?
- Strassera: Calculo que un poco peligroso es, sí
- Te pueden matar. ¿No podés decir que no?
- No.

En la sexta fase el héroe inicia el camino, en el que deberá sortear distintos obstáculos y enfrentar diversos enemigos que intentarán hacer fracasar la misión. En el film los enemigos aparecen bajo la forma de las amenazas de muerte que recibe Strassera a lo largo del juicio;⁰⁷ en el abogado defensor de Jorge Rafael Videla,⁰⁸ quien intenta en principio evitar el comienzo del juicio y luego desestimar las evidencias presentadas, y en gran parte de la sociedad de la época, a la que, como señala el personaje del fiscal adjunto, Luis Moreno Ocampo: “Hay que convencer para que el juicio tenga la legitimidad que necesita”. Otro de los obstáculos que se presentan es el escaso tiempo del que dispone el equipo de trabajo para reunir las pruebas necesarias (alrededor de cuatro meses). Con respecto a los ayudantes con que cuenta el héroe en su travesía, pueden mencionarse, como se señaló, a Silvia, esposa de Strassera; a Muchnick, su mentor; a Somigliana, antiguo compañero que colabora con la investigación; a Javier, hijo de Strassera, que interviene en la redacción de la acusación final y, fundamentalmente, a Moreno Ocampo y al grupo de jóvenes con el que se forma el equipo que logrará la recolección de las pruebas. La decisión de conformar el grupo de trabajo con abogados jóvenes es homologada en el relato al mito del “Caballo de Troya”, es decir, se busca ocultar, tras la aparente inexperiencia del equipo, la solidez y eficiencia que demostrarán finalmente. En esta dirección se ubica la escena en la que el abogado de Videla observa a los jóvenes en uno de los pasillos de Tribunales y, dirigiéndose a Strassera, comenta con sorna: “¿De dónde los sacaste, de ‘Domingos para la juventud’?”; a lo cual Strassera responde: “Yo les sugiero que le presten mucha más atención a la contundencia de la prueba que a la juventud de mi equipo”.⁰⁹ La secuencia en la que se lleva a cabo el proceso de selección de los aspirantes a conformar el equipo de trabajo constituye uno de los momentos más humorísticos de un guion que incorpora numerosos pasajes de este tipo, los cuales aportan el costado ameno de una trama que presenta momentos dramáticos, emotivos, de suspenso y humorísticos en las proporciones que supone toda representación fílmica organizada según los parámetros del lenguaje audiovisual industrial.¹⁰ En la siguiente etapa del camino, el héroe se repliega momentáneamente para evaluar lo realizado hasta allí y para prepararse para el tramo final del recorrido. En la película esta instancia corresponde al momento previo a la acusación, en el que se pone en evidencia la trascendencia del hecho. En este punto tiene lugar una conversación entre Strassera y su

esposa en la que se hace explícita la afirmación del lugar de héroe: Silvia comenta: “¿Sabés lo que es para mí, que siempre pensé que estaba casada con un malhumorado, un descreído total, que me digan que estoy con un héroe nacional?”; “¿Quién te dice eso?” –inquire Strassera– “No importa, pero lo dicen: que sos un héroe de la patria” –responde Silvia– “Los héroes no existen, Silvia”, “A lo mejor sí, Julio, a lo mejor...” –concluye la mujer–. La prueba decisiva es el alegato final (Strassera prepara su alocución meticulosamente) y la recompensa obtenida se observa, por un lado, en la satisfacción de la labor cumplida, verificada en el abrazo entre Strassera y Moreno Ocampo en el final del juicio¹¹ y, por otro, en parte de las condenas obtenidas. En este sentido, los militares que han sido absueltos (Omar Graffigna, Jorge Anaya, Basilio Lami Dozo y Leopoldo Galtieri), habilitan el paso a la antepenúltima fase, en la que el héroe se enfrenta a un nuevo peligro, pero esta vez contando con los saberes aprendidos en el camino realizado. Así, a un primer momento de pesadumbre tras escuchar las condenas (que implican las absoluciones mencionadas), le sigue la decisión de continuar con el proceso. “Julio, ¿qué hacés? Tenés que dormir” –expresa Silvia al verlo sentarse resolutivamente frente a la máquina de escribir luego de conocer las condenas–, “No, hay mucho trabajo por hacer” –es la respuesta–. Un primer plano del texto que ha comenzado a escribir Strassera revela la frase “(...) esta fiscalía debe apelar...”. La continuidad de la tarea está en marcha. En el cierre del relato se observan imágenes de Strassera y Moreno Ocampo junto al grupo de jóvenes en los despachos y pasillos de Tribunales, persistiendo en la labor. La última fase del camino marca la vuelta a la comunidad del héroe, quien retorna con una respuesta, con un saber simbólico que es resultado de las peripecias atravesadas. Campbell indica al respecto que el héroe está llamado a realizar un viaje de ida y vuelta: “(...) su hazaña ha de ser volver a nosotros transfigurado y enseñar las lecciones que ha aprendido sobre la renovación de la vida” (1959, p. 26). Este saber se explicita en el letrero final de la película, que indica: “A pesar de las leyes de impunidad que marcaron los años siguientes, el reclamo de Memoria, Verdad y Justicia no se detuvo. Desde la reapertura de los juicios, hay más de mil condenados por delitos de lesa humanidad y cientos de causas continúan siendo juzgadas. Desde 1983 Argentina vive ininterrumpidamente en democracia.” Así, el relato establece una relación directa entre el “Juicio a las Juntas” y la instauración de políticas de memoria que, a pesar de los vaivenes políticos de las últimas cuatro décadas, continúan siendo una marca que caracteriza y distingue a la sociedad argentina. A la vez, le otorga al juicio una importante gravitación en la permanencia del sistema democrático, situándolo como catalizador de ese saber simbólico con el cual el héroe retorna a su comunidad luego de la odisea. Comienza a escucharse el tema musical “Inconsciente colectivo”, de Charly García, un artista que simboliza la oposición a la dictadura a partir de su obra y su trayectoria.

Para Campbell, la estructura del relato mítico del héroe se vincula estrechamente con los ritos de iniciación. En este sentido, el film indica que el periplo realizado, que implica el desarrollo y la conclusión del juicio, funciona como un punto de quiebre en la conformación de la historia argentina, que da lugar a una nueva sociedad, una suerte de “renacimiento”. Gerardo Aboy Carlés (2001) propone la noción de “frontera”, para referir a este contexto en el que se busca generar una ruptura con el pasado, que implicaba el distanciamiento del régimen militar, la crítica a las violaciones de los derechos humanos y la promesa de

que no quedaran impunes los delitos cometidos.¹² A la vez, la relevancia que adquiere en la narración el personaje de Javier, hijo de Strassera (al funcionar como ayudante del padre, tomando parte en la redacción del alegato final y aportando datos en relación con la redacción de las condenas), se sitúa en esta misma línea, en tanto se trata de una figura que está dejando atrás la niñez para ingresar en la juventud y, como tal, representa la noción de futuro, de porvenir. Mircea Eliade señala al respecto que: “Desde los estadios arcaicos de la cultura, la iniciación de los adolescentes comporta una serie de ritos cuyo simbolismo es transparente: se trata de transformar al novicio en embrion para hacerle renacer a continuación. La iniciación equivale a un segundo nacimiento” (2010, p. 81). De esta manera, en la película la iniciación del joven se inscribe en un proceso que da, a su vez, lugar al “nacimiento” de un nuevo escenario social.

El juicio

Si bien no puede considerarse que en *El juicio* la figura de Strassera adopte las características de “héroe” (por las características propias del film, que no pretende plantear la trama narrativa en esa línea), es posible sostener que se le otorga un lugar central en el relato. Esto se efectiviza a través del modo de empleo de la cámara, que toma en numerosas ocasiones el rostro de Strassera de frente, mientras que, tanto los acusados como los testigos, son captados mayormente de espaldas o de perfil. A la vez, una parte de dichas tomas se realizan en primer plano, lo cual permite evidenciar claramente la consternación que por momentos embarga al fiscal ante los testimonios de los testigos. La manifestación de estos sentimientos que afloran y son registrados por la cámara a través de los procedimientos mencionados, sitúa al personaje en un lugar destacado, en tanto es el único al que se le otorga este tratamiento, que permite evidenciar sus impresiones durante el desarrollo del juicio. A la vez, el relato incorpora varios pasajes de los discursos pronunciados por Strassera, incluyendo el alegato final. De esta manera, la figura de Strassera se ubica como hilo conductor de la narración. El tenor poético de muchas de sus alocuciones, sumado a la emocionalidad que manifiesta su persona (por oposición al hieratismo de los acusados y sus defensores) y al carácter épico de lo que se presenta como una suerte de epopeya (por los obstáculos que dificultan el proceso, el poder detentado todavía por los militares en la época, la ausencia de apoyo por parte del ámbito judicial y de la sociedad en términos generales), instituyen a la figura del fiscal, sino como un héroe, como un paladín de la justicia que enfrenta y supera una multiplicidad de obstáculos para alcanzar lo que se expone como un hito. En el cierre del film, el epílogo indica: “El 9 de diciembre de 1985, tras ocho meses de juicio y centenares de testigos se dictó la sentencia”. Siguen luego las especificaciones sobre las condenas y las absoluciones, así como un recorrido por la situación de los juicios durante las décadas de 1980, 1990 y 2000. Estos textos son acompañados por los acordes del Himno Nacional Argentino, en versión de Charly García.¹³

Si en *Argentina, 1985* el tema central del relato es la travesía emprendida por el héroe que encarna el personaje de Strassera, *El juicio* presenta una serie de apartados o capítulos

que buscan caracterizar las distintas aristas de lo sucedido en el marco de la dictadura. Comienza con un prólogo en el que se presenta, con tipografía blanca sobre fondo negro, el siguiente texto: “Argentina, 24 de marzo de 1976. Las Fuerzas Armadas derrocan al gobierno constitucional e imponen una dictadura militar, con una modalidad inédita: la desaparición de personas. En 1983, el presidente democrático Raúl Alfonsín, ordenó someter a juicio a los integrantes de las tres primeras juntas militares. El Congreso de la Nación mediante la Ley 23.040, derogó la Autoamnistía decretada por la dictadura militar. La Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP) produjo un informe de 50 mil páginas, que sirvió de base a la acusación de la fiscalía y se lo conoce como el ‘Nunca Más’. El Congreso aceptó que el proceso fuera realizado por la Justicia Militar pero estableció una revisión por la Cámara Federal, que aplicó la ley y ante la demora de la justicia militar tomó a su cargo la realización del juicio. Por primera vez en la historia, en 1985 los miembros de una junta militar son sometidos a juicio por los delitos de privación de la libertad, tormentos y homicidios. Esta película, organizada en 18 capítulos y estructurada en dos partes se basa en las 530 horas de grabación de las audiencias públicas que comenzaron el 22 de abril de 1985”. Luego de finalizar el prólogo, se escucha una voz en *off* que indica: “Hola, 0,1,2,3 en prueba de equipo”, seguida de una placa que presenta bandas de colores, empleada usualmente para probar y calibrar la imagen de video. Sobreimpreso se observa el cartel: “ATC. Móvil Rosario. Señal de prueba desde Tribunales”. De esta manera, el sonido ambiente que ha acompañado al prólogo se revela como perteneciente a la sala en la que van a comenzar las audiencias. En el plano siguiente los militares que serán juzgados ingresan al recinto y el presidente del tribunal, León Arslanián, expresa: “Declárase abierto el acto para la realización de la audiencia prevista en el artículo 490 del código de justicia militar, conforme lo ordenado a fojas 3204/3206 de la causa n°13 del año 1984y que se sigue a los siguientes oficiales generales de las fuerzas armadas en situación de retiro: teniente general Jorge Rafael Videla, almirante Emilio Eduardo Massera, brigadier General Orlando Ramón Agosti, teniente general Roberto Eduardo Viola, almirante Armando Lambruschini, brigadier General Omar Domingo Rubens Graffigna, teniente general Leopoldo Fortunato Galtieri, almirante Jorge Isaac Anaya, brigadier general Basilio Arturo Lami Dozo”. La cámara toma imágenes de cada uno de los acusados. A continuación, el presidente del tribunal cede la palabra a la fiscalía. De esta manera, el prólogo brinda información sobre lo sucedido en la Argentina en el marco de la dictadura y sobre los hechos que siguieron a partir del retorno a la democracia en 1983. A la vez, caracteriza el film que se verá a continuación, dando cuenta del material a partir del cual se organiza la narración.¹⁴ Luego del inicio a cargo del presidente del tribunal, la cámara toma de frente a Strassera que expresa: “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. La imposibilidad de considerar uno por uno los miles de casos individuales me han determinado a exhibir tan solo 709 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”.¹⁵ Una serie de tomas en plano general permite observar al público en la sala. Luego comienzan las secciones del film, organizadas en torno a un “tema” en cada caso y

antecedidas por un título, vinculado a la temática de cada sección. Así, el primero: “Feroz, clandestina y cobarde”, alude a la caracterización expresada por Strassera sobre el accionar del Estado frente al de la guerrilla. La segunda sección: “Ni siquiera en la guerra” agrupa las alocuciones que refieren a los hechos acontecidos durante la dictadura como parte de una contienda, denominada como “guerra sucia”. El apartado n° 3 se titula “Un ejército de ocupación” y remite al accionar del Ejército en la dictadura. El título del apartado n° 4, “Incluso la abanderada”, hace referencia a las persecuciones y asesinatos de estudiantes. Se incorpora el testimonio de Pablo Díaz, sobreviviente de la “Noche de los lápices”.¹⁶ La cámara lo toma de espaldas, luego recorre en un travelling lateral el estrado en el que se ubican los jueces del tribunal y vuelve a enfocar, en primer plano, el rostro de Strassera. Se suman los testimonios de otros jóvenes estudiantes, quienes relatan las torturas recibidas. Tras el testimonio de Alejandra Naftal, estudiante del colegio Carlos Pellegrini detenida en el centro clandestino conocido como “El Vesubio”, la cámara capta el rostro de dos mujeres, ubicadas en la sala de audiencias, llorando.¹⁷ El apartado n° 5: “Nos iremos al infierno” está dedicado a evidenciar el rol cumplido por la Iglesia durante los gobiernos dictatoriales. Se incorporan referencias al carácter antisemita de los militares, los testimonios del obispo Miguel Hesayne, del secretario del vicario castrense Emilio Graselli, del capellán de la policía de la Provincia de Buenos Aires Christian Von Wernich. El relato permite observar la actitud impertérrita de este último al referirse a un grupo de estudiantes de la ciudad de La Plata que había sido obligado a elegir, por parte del coronel Ramón Camps (superior de Von Wernich), entre ir a la cárcel o salir del país. El grupo eligió salir del país y al respecto Von Wernich expresa: “Mi alegría fue tremenda y les digo: ‘Cuando se vayan yo los acompaño a ustedes. Los vi subir al barco, vi alejarse al barco, hasta ese momento sí, estuve con ellos’”. La hermana de uno de los jóvenes, Adelina Moncalvillo, señala en su testimonio: “En los primeros días nos quedamos esperando un llamado telefónico, una carta o algo. Algún indicio de que hubiese llegado”. La siguiente testigo, madre del joven –Domingo Moncalvillo– sostiene: “Nosotros creíamos que habían salido, pero no fue así. Nunca salieron del país, los asesinaron ahí”. Von Wernich cierra su testimonio expresando: “¿Dónde estaban?, ¿qué había sucedido? Son dudas que, pasado un tiempo, cuando alguien se va al exterior, inmediatamente suscita en todo ser humano, especialmente en la familia”. La cámara toma una imagen de Adelina Moncalvillo, que revela la incredulidad y el horror que la embargan al escuchar sus palabras.¹⁸ El apartado n° 6: “Estrictamente patrimonial” refiere a los robos realizados en el marco de los procedimientos. Distintos testigos relatan los objetos que les fueron sustraídos: ropa, objetos personales, electrodomésticos, dinero, incluso propiedades. “Detener la información”, 7° apartado, alude a las persecuciones de periodistas durante el período dictatorial. Se incorpora el testimonio de Robert Cox, director del *Buenos Aires Herald* hasta 1982 y de Máximo Gainza, director de *La Prensa* desde 1978 a 1993. En el apartado n° 8, “El oficio de buscar” se incluyen los testimonios de padres y madres que buscaban a sus hijos e hijas. “¿Quiere relatar algún otro hecho con relación a su detención?” –inquire el juez Guillermo Ledesma a una de las testimoniadas– “Quiero saber si mi hija vive o está muerta”, “Lamentablemente el tribunal no puede responderle, señora” –es la respuesta–.¹⁹ Luego de este diálogo, la cámara toma en primer plano el rostro de Strassera, revelándolo con los ojos llenos de lágrimas. El apartado n° 9, “Eso no era una

cárcel”, hace referencia a la existencia de los centros clandestinos de detención (negada por los militares). Los testigos describen las características de cada centro y las torturas a las que eran sometidos. Tras el final de este apartado, un letrado indica el fin de la primera parte. Se da paso al comienzo de la segunda, que inicia con el apartado nº 10: “Ni siquiera ciudadanos”, dedicado a relevar los trabajos que quienes permanecían cautivos en los centros clandestinos eran obligados a realizar: mecanografía, falsificación de moneda y de documentación, redacción de materiales periodísticos. El apartado nº 11, “Tirar por la borda”, refiere al accionar de la Armada durante la dictadura, incluyendo testimonios de los prisioneros en la ESMA. El nº 12, “Libertad condicional”, explicita la condición de obreros y de trabajadores en general de gran parte de los detenidos. El nº 13: “Naciones Unidas”, remite al accionar de otros países (Uruguay, Brasil, Francia, Estados Unidos) en el contexto de la dictadura. Se incluyen en este apartado los testimonios sobre la tortura y el asesinato de las monjas francesas Alice Domon y Léonie Duquet. En el apartado nº 14, “A merced”, el antropólogo Clyde Snow da cuenta del trabajo realizado en relación con la identificación de cuerpos. Son relatadas las violaciones a las que eran sometidas las prisioneras en distintos centros clandestinos de detención. El capítulo nº 15, “La promesa”, refiere a las torturas aplicadas a los niños. Se incorpora el testimonio de Adriana Calvo, obligada a parir a su hija en el asiento de un auto en el que era trasladada, con las manos esposadas. El apartado nº 16, “Los cuerpos” remite al tratamiento de los cuerpos de los desaparecidos. Se aporta el testimonio de Iris Pereyra, madre de Floreal Avellaneda, de 14 años, cuyo cuerpo fue hallado en las costas de Uruguay. Dos fotos permiten observar el cuerpo del joven revelando el estado del mismo luego del tiempo en que permaneció en contacto con el agua. La cámara capta el rostro de Strassera, nuevamente conmovido. El capítulo 17, “Gusanos” refiere al accionar de la dictadura en las provincias de Tucumán y de Chaco. Finalmente, el último capítulo: “Nunca más”, comienza con el ingreso de los acusados a la sala de audiencias. Strassera da inicio al alegato final. Le siguen las últimas palabras de los defensores y de los acusados (Lami Dozo y Massera). Strassera pronuncia la última parte del alegato. Los aplausos del público colman la sala. Un paneo de la cámara revela la ovación por parte de quienes ocupan el sector superior del recinto. Una joven llora y se cubre la cara con las manos.²⁰ Tras esta última imagen, el epílogo indica: “El 9 de diciembre de 1985, tras 8 meses de juicio y centenares de testigos, se dictó la sentencia”. A continuación, se detallan las penas otorgadas a cada uno de los acusados. El himno nacional argentino, en versión de Charly García, acompaña el texto.

Un héroe y dos demonios

Como se mencionó en la introducción, tanto la estructura narrativa de *Argentina, 1985* como la de *El juicio* se encuentran atravesadas por la figura de la “teoría de los dos demonios”. Marina Franco (2014) indica que desde la posdictadura y hasta la actualidad, esta “teoría” ha sido asociada a una serie de variables, que se conjugan de distintas maneras para explicar la violencia extrema de los años setenta. Entre dichas variables incluye: la

existencia de dos violencias enfrentadas, presentadas como dos bandos homologables; la relación de acción/reacción entre las guerrillas y la represión estatal, es decir, la responsabilidad adjudicada a la izquierda en el comienzo de la violencia; la exterioridad de la sociedad en este conflicto, ubicada como ajena a dicha violencia o como víctima de la misma. La autora afirma, además, que estas variables no siempre se presentan de manera conjunta y que su jerarquía interna ha ido fluctuando en los diferentes momentos históricos. Así, se trata de una figura que se ha transformado con el correr de los años y los distintos escenarios políticos. En esta línea, Franco indica que la idea de las dos violencias enfrentadas fue el tópico fundamental en los primeros años de la posdictadura. Esta idea cristalizó en enunciados públicos como los discursos de Alfonsín pronunciados antes de asumir la presidencia²¹ y recién asumida ésta; los decretos 157 y 158 promulgados en el inicio de su gobierno (por los cuales se ordenaba el juzgamiento tanto de las cúpulas de la guerrilla como de las primeras juntas militares); el primer prólogo del *Nunca Más*; el discurso de Tróccoli en el programa de Canal 13,²² entre otros. A la vez, la idea de dos violencias enfrentadas fue la figura empleada por los represores luego del retorno a la democracia para justificar el accionar desplegado durante la dictadura. Como señalan Hernán Confinio y Rodrigo González Tizón (2024): "(...) los militares y sus allegados no ocultaban de plano los actos de violencia, pero los desnaturalizaban y los resignificaban al enmarcarlos como una guerra defensiva" (p. 80). Sin embargo, como señalan los autores, para el 24 de marzo de 1976, momento del golpe militar, las organizaciones armadas ya se encontraban en vías de desarticulación. La idea de "guerra interna" permitió enmascarar la violencia de las Fuerzas Armadas y presentarla como una reacción equilibrada a las hostilidades iniciadas por las guerrillas. En este sentido, Daniel Feierstein (2018) afirma que:

La decisión de establecer un sistema de campos de concentración en la Argentina y de desatar un aniquilamiento de porciones significativas de la población no tenía como principal objetivo ni como detonante "derrotar a la guerrilla", sino que fue decidido con anterioridad a la existencia de organizaciones armadas insurgentes. En los propios documentos y planes de acción de las fuerzas armadas argentinas sus objetivos eran mucho más vastos y su "blanco" (en términos militares) era el conjunto de la población, con el propósito de transformar sus valores ético-morales y restablecer aquello que identificaban como la "occidentalidad cristiana" (p. 15).

A mediados de la década de 1990 comenzó a quebrarse la hegemonía que hasta ese momento había detentado la "primera versión" de la "teoría de los dos demonios". Feierstein (2018) expresa al respecto que la aparición de una nueva generación, que no había participado vivencialmente de la dictadura, habilitó el surgimiento de nuevos interrogantes:

En los 90 se pudo avanzar en una crítica de los argumentos principales de la teoría de los dos demonios: la explicación de las acciones represivas como producto de una reacción excesiva, desmesurada y criminal ante la existencia de organizaciones armadas de izquierda y la equiparación que hacía entre dos

usos profundamente diferentes de violencias. Esas transformaciones de sentido fueron conquistas fundamentales en la disputa por el sentido común y, sin dejar totalmente de lado la lógica de los dos demonios, pudieron correr los consensos hacia miradas más complejas y matizadas de los usos de la violencia y las simplificaciones de distintos sectores sociales. Más de veinte años después, la segunda generación encontraba en los organismos de derechos humanos (y en los propios Duhalde y Mattarollo)²³ una versión que se articulaba mucho mejor con sus propios deseos, intereses y necesidades: los militares eran los responsables de desmembrar una lucha legítima que se parecía mucho más a la propia (la de los años 90) que a la que efectivamente se había librado y que por lo tanto debía eludir un solo tema: el de la lucha armada y su proyecto revolucionario (p. 33).

Durante la década de 2000, en el marco de los gobiernos de Néstor Kirchner y Cristina Fernández, se llevó a cabo una serie de acciones tendientes a construir políticas públicas sobre los hechos ocurridos en la década de 1970. A la reapertura de los juicios contra los militares, se sumaron la conformación de espacios de memoria y la producción de materiales educativos sobre la temática. Confino y González Tizón (2024) señalan al respecto:

(...) el rescate de los proyectos políticos pretéritos se impuso sobre la mirada de la temprana postdictadura, que había focalizado en la condición de víctimas de los desaparecidos en detrimento de sus trayectorias militantes. El kirchnerismo se identificó y estableció una línea de continuidad con los jóvenes activistas de los setenta y por eso el discurso oficial silenció sus aristas violentas, verticalistas y autoritarias, que también formaron parte de la experiencia (p. 94).

La reapertura de los juicios y la implementación de las políticas mencionadas constituyeron secuencias indispensables en la tramitación de un trauma social como el que generó la dictadura. Habilitaron que la problematización de lo ocurrido durante los años setenta permeara la escena social. Sin embargo, tanto Confino y González Tizón, como Feierstein, coinciden en señalar que la recuperación parcial de lo sucedido (la ausencia de una mirada crítica sobre ciertos aspectos de la militancia),²⁴ dejará un espacio vacante, silenciado, en el que germinarán las ideas de los grupos que propugnan la defensa del accionar militar durante la dictadura: “Las organizaciones de ‘memoria completa’²⁵ fueron en buena medida una consecuencia no prevista de estas políticas públicas de derechos humanos” (Confino y González Tizón, 2024, p. 96).

Retomando el análisis de los films, es posible hallar en ambos diversas figuras en las que se ponen de manifiesto las variables vinculadas con “la teoría de los dos demonios”. En primer lugar, tanto en *Argentina, 1985* como en *El juicio* se hace presente la referencia a los hechos acontecidos a partir de 1976 como ocurridos en el marco de una guerra (de parte de los represores y su entorno para afirmarla, de parte de los fiscales para negarla). Esto puede observarse en *Argentina, 1985* en el diálogo entre Luis Moreno Ocampo y su tío,

coronel Mayor Ocampo:

- Moreno Ocampo: ¿Usted cree que las Juntas hicieron lo correcto?
- Coronel Ocampo: Fue una guerra, abogado
- Moreno Ocampo: Una guerra del Estado contra la sociedad
- Coronel Ocampo: Contra grupos armados que atentaban en su contra
- Moreno Ocampo: Deberían haber sido enjuiciados por sus hipotéticos delitos, no secuestrados, torturados, asesinados y desaparecidos.

En *El juicio*, por su parte, se incluye un fragmento en el cual el almirante Emilio Massera expresa: “Nadie tiene que defenderse por haber ganado una guerra sucia” y luego: “Aquí hubo una guerra entre las fuerzas legales, donde si hubo excesos fueron desbordes excepcionales y el terrorismo subversivo, donde el exceso era la norma”. A la vez que Strassera señala: “Particularmente deleznable resulta el argumento de la guerra sucia esgrimido hasta el cansancio como causa de justificación. Creo imprescindible dejar claramente establecido que aquí no hubo guerra”. Asimismo, el siguiente segmento del discurso de Strassera aparece, con ligeras variantes, en ambos films: “¿Es una acción de guerra ocupar las casas y mantener a los parientes de los buscados como rehenes? ¿Son objetivos militares los niños recién nacidos? Esos no fueron episodios no queridos pero inevitables, fueron actos criminales comunes, que nada tienen que ver con la guerra”.

Otra de las variables asociada a la “teoría de los dos demonios” que atraviesa los relatos fílmicos es el énfasis en la representación de los desaparecidos como víctimas (pertenecientes al grupo de la “gente común”), antes que como militantes. Franco señala que para los denunciantes del terrorismo de Estado era necesario descartar el esquema binario (las dos violencias enfrentadas) y declarar el carácter de víctimas de los desaparecidos. Por su parte, Feierstein (2018) explicita que la versión original de la teoría intentó “rescatar” a las víctimas de la violencia represiva al precio de negar su identidad y de “angelizarlas”. Este “rescate” –indica el autor– implicó integrarlas al conjunto de la “gente común” y quebrar los vínculos entre las organizaciones sociales y las formas armadas que algunas de ellas asumieron:

El precio de la empatía con las víctimas de la represión en la teoría de los dos demonios es la despolitización de estas y la alienación y demonización de los miembros de organizaciones armadas de izquierda, pero, sobre todo, la invisibilización de los vínculos entre ambos conjuntos (p. 23).

En *Argentina, 1985* esto se explicita en uno de los testimonios presentados, en el cual un joven relata haber sido secuestrado junto a sus hermanos: “Cuando nos liberaron a mis hermanos y a mí nos dijeron que no nos sacáramos la venda de los ojos, que nos iban a estar vigilando. Estuvimos así quince minutos en la calle. Mis hermanos lloraban, preguntaban por mi madre. Yo pude ver que enfrente había un restaurante, lleno. La gente nos miraba. Nadie nos ayudó. ¿Cómo puede ser que alguien crea que ese grupo de niños éramos peligrosos?”. Luego de tomar en primer plano el testimonio del joven, la cámara

capta una imagen del hijo de Strassera, sentado entre el público que asiste al juicio. El paralelismo entre los niños a los que refiere la historia narrada por el testigo y el niño que lleva adelante su vida en libertad y sin vejaciones resulta evidente: los niños de la narración se instituyen, así como “gente común”, como otros niños (Javier Strassera en este caso), a los cuales el relato ubica en un plano de igualdad. Otro ejemplo de este tipo de procedimiento se observa en la escena en la que la cámara toma en primer plano las zapatillas que lleva una de las jóvenes del equipo de investigación. Acto seguido, la imagen revela a esta joven mirando la fotografía –incluida en uno de los expedientes que ella misma está revisando– de un cuerpo tendido en el suelo, con las piernas ensangrentadas y calzando un par de zapatillas similar. La joven solloza. La escena explicita así las semejanzas existentes entre ella y la joven asesinada.

Finalmente, en la misma dirección puede ubicarse el testimonio de Adriana Calvo, quien narra cómo durante su secuestro fue obligada a parir a su hija en el asiento trasero de un auto, con los ojos vendados y las manos esposadas. El testimonio se ubica como uno de los momentos que condensan mayor emotividad del relato, en tanto la mujer embarazada, de por sí, constituye una figura que suele concitar cierta reverencia, por ser emblema de la vida (la mujer como quien da vida, el niño por nacer como la vida por venir), así como por los cuidados que requiere el estado de gravidez. Explicitar la violencia experimentada por la testigo en esta situación, la contrapone a otras situaciones de parto, caracterizadas por el cuidado y la alegría que suelen adherírseles y con las que lo relatado por Adriana Calvo plantean una distancia abismal. En *Argentina, 1985* es este testimonio el que logra que el personaje de la madre de Moreno Ocampo cambie su parecer con respecto al accionar de los militares, en tanto luego de escucharlo sostiene, en diálogo con su hijo: “Siempre respeté al Ejército, pero ahora creo que tenés razón, Videla tiene que estar preso”.

En *El juicio* la ubicación de las víctimas como parte del universo de la “gente común” se observa en la incorporación de numerosos testimonios que sitúan a los testigos en ámbitos cotidianos: estudiantes, trabajadores. “Sabe usted por qué motivo fue detenido su marido” –inquire el juez– “No sé nada. El era un hombre obrero” –es la respuesta de la mujer–. Se suceden varios testimonios en la misma línea: “Yo trabajaba aquí en la empresa Bendix, en Carapachay...”; “Yo salía de mi trabajo, que en ese momento estaba en la Caja de Ahorro”; “En el astillero naval de Río Santiago”; “Mercedes-Benz Argentina”. El relato hace hincapié así en el carácter arbitrario de las detenciones, a partir de los testimonios de personas capturadas en sus lugares de trabajo, de estudiantes detenidos en sus casas familiares, de simpatizantes de partidos políticos: “Me seguían preguntando quién era yo, si era guerrillero, a qué organización pertenecía yo, le digo que a ninguna, y me dice: ¿Vos sos peronista?; Sí yo soy peronista, soy peronista como es todo el mundo peronista” (expresa uno de los testigos).

Otra referencia a las víctimas como comprendidas dentro del conjunto de la “gente común” puede observarse en la incorporación, tanto en *Argentina, 1985* como en *El juicio*, del testimonio de Pablo Díaz, focalizado en la relación que establece durante su cautiverio con una de sus compañeras, Claudia Falcone, lo cual ubica al relato en el marco de una situación “común” (el vínculo amoroso entre dos jóvenes). Es decir, se presenta a una circunstancia ordinaria (la relación entre ambos) en un contexto de características no ordina-

rias (la detención, el secuestro, las torturas). Esto refuerza la noción de injusticia que porta la variable que sitúa a las víctimas como parte del universo de la “gente común”.

Puede mencionarse una tercera y última variable en relación con la construcción de la “teoría de los dos demonios”: la representación de la sociedad como completamente ajena al conflicto. Esto aparece en *Argentina, 1985* en el ejemplo antes mencionado: el relato de los niños que son observados desde un restaurante sin que nadie los auxilie; así como en la figura de la madre de Moreno Ocampo, quien luego de escuchar el testimonio de Adriana Calvo exhibe cierta sorpresa al tomar conocimiento de lo ocurrido (“¿Es cierto lo que dicen?” –es la pregunta que le hace a su hijo–). Antes de conformar el equipo de trabajo con el que reunirán las pruebas para el juicio, Moreno Ocampo expresa: “Creo que es una buena idea sumar abogados jóvenes, en lugar de abogados comprometidos con los derechos humanos que pueden ser fácilmente descalificados por comunistas. No sólo por los militares, sino también por la clase media, que es a la que hay que convencer para que este juicio tenga la legitimidad que necesita, teniendo en cuenta la tradicional tendencia de la clase media a justificar cualquier golpe militar”. Se evidencia así el lugar de exterioridad en el que se situó una parte relevante de la sociedad, que explícitamente buscó ubicarse “por fuera” de lo sucedido:

Demonizando a unos y a otros, muchos sectores de la población se podían ubicar en el cómodo rol de víctimas de “la violencia” y hasta condenarla con un dejo de “imparcialidad” por haberse sentido “engañados” por un régimen militar que había utilizado la clandestinidad para ejercer la represión (Feierstein, 2018, p. 13).

En *El juicio*, la exterioridad y ajenidad de la sociedad se pone en evidencia en el testimonio de la periodista Magdalena Ruiz Guiñazú, integrante de la CONADEP, cuando indica: “Las ventanitas de uno de los lugares de detención se ven claramente desde la Avenida Libertador. Yo creo que eso es una de las cosas más impactantes. La sensación de que la vida pasaba por al lado. Nosotros todos pasábamos por al lado y no sabíamos lo que estaba pasando”.

En este sentido, los films proponen una suerte de “acto reparatorio” al mostrar a una sociedad que ya sea por indiferencia, por omisión de acción, o bien por voluntad explícita apoyó el desarrollo de los gobiernos dictatoriales y, a la vez, al remarcar que fue la justicia civil la que llevó adelante el juicio. En *Argentina, 1985* esto se extiende al accionar de Strassera quien, según indican las Madres de Plaza de Mayo a las que el equipo de trabajo recurre en busca de información: “No hizo nada durante la dictadura”. El desarrollo del juicio se plantea, así, como una oportunidad de revertir dicha inacción, tal como expresa Silvia: “¿De qué tenés miedo, Julio? ¿De no poder hacer nada, otra vez? Vas a poder, Julio, vas a poder”. En el final de *Argentina, 1985*, un letrado indica “El Juicio a las Juntas fue la primera vez en la historia universal en que un tribunal civil condenó a una dictadura militar”, en tanto que el cierre de *El juicio* expresa: “En el punto 30 de la sentencia se ordenó iniciar acciones penales contra los oficiales superiores y los responsables operativos de la represión, abriendo un proceso de justicia único, que aún continúa”. Así, los relatos

sugieren que la misma sociedad civil que apoyó la dictadura fue la que produjo las vías y recursos para condenarla.

De esta manera, en ambos films se conjugan distintas versiones de la “teoría de los dos demonios”, evidenciando su vigencia a la hora de establecer representaciones y construcciones sobre lo ocurrido durante la dictadura y las etapas posteriores a ésta.

A modo de conclusión

Como se analizó a lo largo del trabajo, las dos películas presentan una estructura narrativa común, en la que el desarrollo del juicio, atravesado por múltiples obstáculos y comandado por Strassera como figura clave, constituye el tema principal. A la vez, en ambos relatos es posible hallar diversas variables asociadas a la “teoría de los dos demonios”. Tanto las que circularon en la primera etapa de la posdictadura, –la equiparación de las violencias en dos bandos presentados como homologables, la “reacción” del aparato estatal ante el accionar de la guerrilla, la ajenidad de la sociedad–, como las que surgieron luego, relacionadas con la “estetización” de la militancia de los años ’70. *Argentina, 1985* y *El juicio* fueron estrenadas durante la etapa final de la presidencia de Alberto Fernández. El 24 de marzo del 2024, el recién asumido el gobierno de la Libertad Avanza publicó un video institucional titulado: “24 de marzo Día de la Memoria por la Verdad y la Justicia Completa” en el que se aludía a la existencia de una “memoria oficial parcial” y se reivindicaba a las “víctimas del terrorismo” buscando justificar el accionar de los militares. Como señalan Confino y González Tizón (2024), por primera vez desde el retorno a la democracia la idea de “memoria completa” alcanzaba el estatus de memoria oficial.

Si, coincidiendo con los autores mencionados en el trabajo (Franco, Feierstein, Confino y González Tizón), la ausencia de problematización sobre ciertos aspectos del accionar de las organizaciones durante la década de 1970 fue el espacio en el cual anidó la expansión de los grupos que proclaman la idea de una “memoria completa”, es posible concluir que las películas analizadas se inscriben en un campo dominado por esta falta, en tanto sus narrativas, a partir de las figuras que introducen, refuerzan las variables de la “teoría de los dos demonios” ya existentes. Así, los relatos de ambos films reafirman construcciones y representaciones sobre la dictadura que circulan, con variada intensidad, desde el retorno de la democracia hasta la actualidad.

Sin embargo, cabe señalar que los aspectos humorísticos que se incorporan (los ya mencionados en el caso de *Argentina, 1985* y los que se evidencian en *El juicio* a partir de una edición que elige presentar ciertos segmentos vinculados al desempeño del abogado José María Orgeira que generan hilaridad entre los propios participantes de las audiencias), convierten a estos abordajes en unos de los primeros en incluir el humor como modo de representar los hechos traumáticos a los que hacen referencia. Esta posibilidad, que ha sido empleada en las representaciones fílmicas de otros genocidios (como el Holocausto, por ejemplo), no había estado hasta ahora disponible dentro de las opciones socialmente habilitadas para referir al tema de la dictadura cívico-militar de 1976-1983 en el discurso

audiovisual. Resulta, sin duda, un cambio que anticipa la posibilidad de complejizar las miradas sobre el tema.

Por otro lado, es posible afirmar que el estreno de ambas películas ha promovido el desarrollo de discusiones y reflexiones sobre la década de 1970 y sus efectos en ámbitos y sectores sociales que tradicionalmente no abordaban esta problemática. La película de Mitre convocó más de un millón de espectadores, generando, además, un fenómeno que instaló el tema en redes sociales, medios de comunicación tradicionales y ámbitos culturales en general. La película de la Orden tuvo a su vez un recorrido vinculado a su presentación y debate en ámbitos educativos y en festivales de cine nacionales e internacionales.

Retomando lo planteado en la introducción de este trabajo sobre los interrogantes en torno a cómo se vinculan los films con la construcción de la Historia, puede concluirse que las dos películas analizadas evidencian que la “teoría de los dos demonios”, con los matices que la caracterizan, continúa siendo una figura en vigor a la hora de representar y construir lo ocurrido durante la década de 1970 en el marco de la dictadura cívico-militar. El avance de posiciones y acciones vinculadas con los discursos articulados en torno a la idea de “memoria completa” indica que, lejos de ser un tema saldado, la conceptualización de la dictadura y sus efectos se encuentra hoy en plena vigencia. En este marco, el discurso fílmico constituye un escenario en el cual se dirimen disputas por los sentidos vinculados a la representación y construcción de la Historia, los hechos relacionados con la dictadura en este caso, por lo cual puede instituirse como un campo que propicie el desarrollo de nuevas perspectivas sobre los hechos (como la mencionada incorporación del humor), imprescindibles para la continuidad de la tramitación del trauma social y la persistencia de políticas de memoria, verdad y justicia.

Referencias

- Aboy Carlés, G. (2001). *Las dos fronteras de la democracia argentina. La redefinición de las identidades políticas de Alfonsín a Menem*. Homo Sapiens.
- Calveiro, P. (2005). *Política y/o violencia. Una aproximación a la guerrilla de los años 70*. Norma.
- Campbell, J. (1959). *El héroe de las mil caras*. Fondo de Cultura Económica.
- Cecchini, D. (9 de octubre de 2024). El día que condenaron a Christian Von Wernich, el cura represor que decía que los crímenes eran un acto “necesario y patriótico”. *Infobae*. <https://www.infobae.com/sociedad/2024/10/09/el-dia-que-condenaron-a-christian-von-wernich-el-cura-represor-que-decia-que-los-crmenes-eran-un-acto-necesario-y-patriotico/>
- Confino, H. y González Tizón, R. (2024). *Anatomía de una mentira. Quiénes y por qué justifican la represión de los setenta*. Fondo de Cultura Económica.
- Eliade, M. (2010). *Mito y realidad*. Kairós.
- Feierstein, D. (2018). *Los dos demonios (recargados)*. Marea.
- Ferro, M. (1980). *Cine e historia*. Gustavo Gili.

- Franco, M. (2014). La “teoría de los dos demonios”: un símbolo de la posdictadura en la Argentina”. *ContraCorriente*, Vol. 11, nº 2, invierno. <https://acontracorriente.chass.ncsu.edu/index.php/acontracorriente/article/view/806>
- Hilb, C. (2013). *Usos del pasado. Qué hacemos hoy con los setenta*. Siglo XXI.
- Nichols B. (1997). *La representación de la realidad*. Paidós.
- Rosenstone, R. (1997). *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*. Ariel.
- Ruiz Noé, J. (2012). El camino del héroe: entre lo sagrado y lo profano. *Acta Sociológica*, N° 57, enero-abril, 185-196. <http://www.revistas.unam.mx/index.php/ras>
- Sorlin, P. (1980). *The film in history. Restaging the past*. New York: Barnes & Noble.
- Vezzetti, H. (2009). *Sobre la violencia revolucionaria. Memorias y olvidos*. Siglo XXI.

Abstract: The present article analyzes the audiovisual construction and representation of an event bearing a distinct significance on the shaping of recent Argentine history: the judicial proceeding called “Trial of the Juntas” carried out in 1985, where the members of three of the military juntas that ruled the country successively during the last civic-military dictatorship (1976-1983) were prosecuted. In this respect, two films released at practically the same time are analyzed: on the one hand, *Argentina, 1985* (Mitre, 2022); on the other, *El juicio* (de la Orden, 2023), seeking to determine in each case the procedures used to configure and represent that historical event.

Keywords: Trial of the Juntas – theory of the two demons – *Argentina, 1985* – *El juicio*

Resumo: Resumo. Este artigo analisa a construção e a representação audiovisual de um evento de particular importância na formação da história recente da Argentina: o processo judicial conhecido como “Julgamento das Juntas”, realizado em 1985, no qual foram julgados os membros de três das juntas militares que governaram durante a última ditadura cívico-militar (1976-1983). Nesse sentido, são examinados dois filmes lançados quase simultaneamente: *Argentina, 1985* (Mitre, 2022) e *El juicio* (de la Orden, 2023). O objetivo é determinar, em cada caso, os procedimentos empregados para configurar e encenar esse evento histórico.

Palavras-chave: Julgamentos das Juntas – teoria dos dois demônios – *Argentina, 1985* – *El juicio*
