

(Re)construyendo el Juicio a las Juntas. *Argentina, 1985* (Mitre, 2022): el pasado en imágenes

Malena Verardi (*)

ARK CAICYT: <https://id.caicyt.gov.ar/ark:/s24690732/s84av7fsa>

Resumen

*El presente trabajo analiza la construcción y representación en el discurso 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 1985, en el que 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 aborda el film *Argentina, 1985* (Mitre, 2022), buscando determinar los procedimientos empleados para configurar dicho hecho histórico. El análisis se inscribe en el marco conceptual de la filosofía narrativista de la historia, que considera a la práctica historiográfica como una instancia atravesada por la noción de narración y a los acontecimientos del pasado como eventos organizados a partir de estructuras narrativas. Así, en el trabajo se analizan las características narrativas del film abordado, en relación con la perspectiva histórica que este propone.*

Palabras clave: Juicio a las Juntas; *Argentina, 1985*; Teoría de los dos demonios; Narración.

(Re)constructing the Trial of the Juntas. *Argentina, 1985* (Mitre, 2022): the Past in Images

Abstract

*The present article analyzes the construction and representation in audiovisual discourse of an event bearing a distinct significance in 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, the film *Argentina, 1985* (Mitre, 2022) is analyzed seeking to determine the procedures used to configure that historical event. The analysis is inscribed within the conceptual framework of the narrativist philosophy of history, which considers historiographic practice as an instance characterized by the notion of narration, and past events as organized on the basis of narrative structures. Thus, this article analyzes the narrative features of the film in question in relation with the historical perspective it suggests.*

Key words: Trial of the Juntas; *Argentina, 1985*; Theory of the two demons; Narration.

(*) Doctora en Historia y Teoría de las Artes (Universidad de Buenos Aires, UBA). Magíster en Análisis del Discurso (UBA). Licenciada en Artes Combinadas (UBA). Investigadora Adjunta (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas). Profesora Adjunta (UBA). Argentina. Email: malenaverardi@gmail.com ORCID: <https://orcid.org/0009-0006-4325-5929>

(Re)construyendo el Juicio a las Juntas. *Argentina, 1985* (Mitre, 2022): el pasado en imágenes

Introducción

Pese a que en los últimos años se evidencia un claro declive en el interés que el cine genera en tanto práctica artística y cultural, observable particularmente en el descenso de la asistencia del público a las salas, eventualmente tienen lugar algunos acontecimientos que permiten reconsiderar este escenario. *Argentina, 1985*,¹ la película dirigida por Santiago Mitre sobre el denominado “Juicio a las Juntas”, convocó, tras su estreno en septiembre de 2022, más de un millón de espectadores,² generando un fenómeno social que involucró discusiones, reflexiones y revisiones sobre un hecho histórico que era, desde luego, conocido pero que, como consecuencia de dicho fenómeno, alcanzó una centralidad que hasta ese momento no poseía. Las numerosas lecturas de la película que se sucedieron en el marco de su exhibición habilitaron, a su vez, nuevos abordajes sobre la dictadura cívico-militar y sus efectos. Si bien en el campo académico los estudios sobre el tema conservan actualidad desde hace décadas, a más de cuarenta años del retorno a la democracia han vuelto a ponerse en escena discusiones en torno a la construcción y representación de la Historia (y de un hecho en particular, como fue el “Juicio a las Juntas”), que permean el campo de la cultura popular. El film fue comentado y discutido en múltiples ámbitos, entre ellos espacios educativos, redes sociales y medios de comunicación en general. La masividad que adquirió el fenómeno permite instalar una serie de preguntas en torno a las características de la representación y construcción de este hecho, las razones de tal masividad y los efectos de la mirada histórica que propone el film. En este sentido, el análisis que se lleva a cabo en el presente artículo 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, como en el caso que se analiza, 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 en relación con otros discursos 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 propuesta tempranamente por Robert Rosenstone, quien en su texto pionero *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*, 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. Los presupuestos de Rosenstone se enmarcan en la teoría narrativista de la historia, desarrollada fundamentalmente por Hayden White, para la cual la Historia no refiere a un conjunto de hechos ocurridos en el pasado, sino a una forma de discurso, a una construcción discursiva. Indagar en los modos de configuración de este discurso permite acceder a las características de una conceptualización histórica dada. White considera que las operaciones a través de las cuales un conjunto de acontecimientos es narrativizado son compartidas por los textos históricos y los textos literarios, entendiendo que ambos parten de un acto inicial, de naturaleza poética, a partir del cual se constituyen los dos discursos. Este acto poético (en el que intervienen los tropos principales del lenguaje: metáfora, metonimia, sinécdoque e ironía), prefigura lo que el autor denomina como “campo histórico” y determina las estrategias en base a las cuales se constituirá la obra histórica. La conformación de la obra histórica implica la narrativización de un conjunto de acontecimientos (a través de las estrategias tropológicas mencionadas), a partir de la cual se constituyen las “estructuras de trama”:

¹ Ficha técnica: Dirección: Santiago Mitre; Guión: Santiago Mitre, Mariano Llinás; Producción: Axel Kuschevatzky, Federico Posternak, Agustina Llambi Campbell, Ricardo Darín; Fotografía: Raúl Juliá; Arte: Micaela Saiegh; Montaje: Andrés Pepe Estrada; Música: Pedro Osuna; Intérpretes: Ricardo Darín, Alejandra Fletcher, Peter Lanzani, Norman Briski, Carlos Portaluppi, Héctor Díaz, Alejo García Pintos, Walter Jakob, Gina Mastronicola, Santiago Armas, Laura Paredes, Claudio Da Passano, Santiago Rovito, Almudena González, Gabriel Fernández, Antonia Bengoechea, Mariano Speratti, Pablo Caramelo, Félix Santamaría, Manuel Caponi, Leyla Bechara, Brian Sichel, Paula Ransenberg, Guillermo Jacobowicz.

² Luego del estreno en salas la película pasó a estar disponible en la plataforma Amazon Prime Video, lo cual incrementó el número de visualizaciones. La cantidad de espectadores se considera aquí en relación con el fenómeno social generado a raíz del film, no como parámetro vinculado a la axiología del mismo.

“... la codificación de los acontecimientos en términos de tales estructuras de trama es una de las formas que posee la cultura para dotar de sentido a los pasados, tanto personales como públicos” (White, 2003, p. 115). El develamiento de los procedimientos a través de los cuales se traman los hechos históricos posibilita la comprensión de las modalidades a partir de las cuales se entienden y consideran dichos hechos en un escenario social determinado. Como indica Verónica Tozzi Thompson: “... identificando estos protocolos (metáforas, metonimias, sinécdoques, ironías) seremos guiados, a su vez, a identificar qué tipos de preguntas y qué tipos de respuestas se habilitan o promueven en las diferentes y controversiales disputas por el pasado” (2022, p. 397). Así, en los modos de organizar la estructura narrativa del film abordado, es posible hallar claves de lectura que permitan interpretar las formas de construcción del pasado y sus vínculos con la actualidad.

De esta manera, en el presente 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 y sus efectos en relación con la configuración de la escena social contemporánea.³

Todo film es histórico

Como señala Robert Rosenstone (2013), el campo de las relaciones entre cine e Historia ha experimentado una radical transformación en las últimas décadas. Situando los abordajes de Marc Ferro y Pierre Sorlin como pioneros en esta línea,⁴ Rosenstone da cuenta del progresivo afianzamiento, desde la década de 1980⁵ 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. Sin embargo, las vinculaciones y comparaciones entre la Historia generada a través de la escritura y la Historia generada a través de medios audiovisuales continúa vigente y definiendo las características del vínculo cine-Historia. En el marco del creciente volumen de abordajes sobre esta temática, el autor explicita la presencia de dos enfoques: por un lado, el que entiende a las películas como directamente vinculadas al escenario social y político en el que fueron realizadas; por otro, el que considera a las películas que abordan temas históricos como sujetas al mismo juicio que el utilizado para considerar a la historia escrita (es decir, en relación con la verificabilidad de los hechos que narra). Según el primer enfoque, todo film podría ser considerado histórico, ya que en su factura siempre es posible observar rasgos que remiten al momento en el cual fue realizado.⁶ Rosenstone expresa que esta misma característica debería aplicarse entonces a las obras históricas escritas (la capacidad de referir —más allá de la historia narrada— al momento histórico en que se lleva a cabo la escritura): “¿Por qué debemos estudiar los libros de historia en función de su contenido y los films históricos en función de lo que reflejan?” (1997, p. 46). Con respecto al segundo enfoque, el autor señala que en este caso la Historia escrita se posiciona como el punto de referencia a partir del cual juzgar la veracidad o no del relato ofrecido por la historia audiovisual, estableciéndose una clara dependencia de la segunda con respecto a la primera. El primer enfoque presenta un vínculo más directo con el tiempo presente, en tanto que el segundo se enlaza con el pasado y sus formas de representación. Rosenstone propone superar esta división, así como la que enfrenta a la Historia escrita y la Historia audiovisual:

... la cuestión no debe ser ¿puede el cine proporcionar información como los libros?
Las preguntas correctas son: ¿qué realidad histórica reconstruye un film y cómo lo hace? ¿Cómo podemos juzgar dicha reconstrucción? ¿Qué significado puede tener para nosotros esa reconstrucción? Cuando hayamos contestado a estas tres preguntas,

³ Algunas de las ideas expuestas en este artículo fueron presentadas en las XII Jornadas de Trabajo sobre Historia Reciente, realizadas en Ensenada, provincia de Buenos Aires, en septiembre de 2025.

⁴ Rosenstone (2014) ubica a *Cine e Historia* (Ferro, 1980) y a *El cine en la historia* (Sorlin, 1980) como las obras que marcan el comienzo de los estudios sobre la relación entre cine e Historia.

⁵ En los años ‘80 se desarrolla la llamada “Escuela norteamericana”, en la que se inscriben Robert Rosenstone, John O’Connor, Douglas Gomery, Martin Jackson y Kenneth Short, entre otros.

⁶ Al respecto, Rosenstone cita una frase del director Humberto Solás: “Cuando realizas un film histórico no importa si el tema es de hace dos décadas o dos siglos, estás hablando del presente” (1997, p. 128).

deberíamos plantear una cuarta: ¿cómo se relaciona el mundo histórico de la pantalla con el de los libros? (1997, p. 46).

Este último interrogante, sobre el vínculo entre el discurso histórico audiovisual y el discurso histórico escrito, permite referir a los presupuestos planteados por la denominada “nueva filosofía de la historia”, según la cual todo discurso histórico se estructura de manera narrativa. De esta manera, tanto el discurso histórico escrito como el discurso histórico audiovisual comparten recursos y operaciones a través de los cuales se lleva a cabo el tramado de la Historia. En este sentido, Hayden White (2017) introduce el término “historiofotía” —la representación de la historia en imágenes visuales y discurso fílmico—, que permite establecer correspondencias directas entre esta noción y la de historiografía.

La “nueva filosofía de la historia” surge a principios de la década de 1970, en el marco del “giro lingüístico”, y a partir de una serie de debates (Danto, Mink, White, Ankersmit, entre otros), que problematizan los modos de representación del pasado. La premisa en torno a la cual giran dichos debates es la centralidad de la narrativa en los abordajes históricos. El narrativismo encuentra un antecedente directo en la filosofía analítica de Arthur Danto (1989), que ubica los análisis sobre el relato en un lugar clave del trabajo historiográfico. Puede considerarse a Danto como uno de los precursores de esta conceptualización en tanto sostiene que el historiador organiza los acontecimientos pasados según una estructura narrativa que los explica. Las ideas de Danto se enmarcan en el campo de análisis de las relaciones entre el lenguaje y la “realidad” y consideran al pasado como un universo que es resignificado constantemente y que no puede ser clausurado a partir de interpretaciones unívocas.

Más adelante, Louis Mink (2015) entiende a la narrativa como un instrumento cognitivo que permite comprender el flujo de la conciencia y que le otorga unidad a elementos heterogéneos que no tienen una disposición per se. Mink indica que lo que se considera un “evento histórico” es, en realidad, una abstracción de una narración. Como señalan Ercoli y Velea (2016, p. 48-49): “... con ello [Mink] llama la atención sobre el carácter hipotético del relato historiográfico. Se trata entonces de considerar el relato histórico como una estructura lingüística que tiene como pretensión explícita representar el pasado”. Frank Ankersmit (2006) radicaliza aún más esta postura sosteniendo que la narración histórica propone una determinada interpretación del pasado cuyo valor no es tanto la noción de verdad como su capacidad de imponerse ante otra serie de narraciones. De esta manera, lo que determina la elección de una interpretación histórica frente a otra es un criterio moral o estético antes que teórico o científico. En este sentido y según la perspectiva de Ankersmit, no existe el pasado, sino solo las interpretaciones sobre el mismo (Ercoli y Velea, 2016).

Previamente a los desarrollos teóricos de Mink y Ankersmit, ya la edición de *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX* (White, 1973), se había convertido en una instancia clave en la reconfiguración de los modos de entender la Historia, al proponer como idea central que las obras históricas se organizan en función de los mismos tropos que existen en la literatura: metáfora, metonimia, sinécdoque e ironía:

... considero la obra histórica como lo que manifiestamente es: una estructura verbal en forma de discurso en prosa narrativa. Las historias ... combinan cierta cantidad de “datos”, conceptos teóricos para “explicar” esos datos y una estructura narrativa para presentarlos como la representación de conjuntos de acontecimientos que supuestamente ocurrieron en tiempos pasados. Yo sostengo que además tienen un contenido estructural profundo que es en general de naturaleza poética y lingüística de manera específica, y que sirve como paradigma precriticamente aceptado de lo que debe ser una interpretación de especie “histórica” (White, 2019, p. 9).

White sostiene que toda obra histórica posee una naturaleza “ineluctablemente poética”, vinculada a la estrategia prefigurativa (tropológica) en base a la cual se define. Cada uno de los modos de dicha estrategia (metáfora, metonimia, sinécdoque, ironía) establece la base para un protocolo lingüístico a través del cual se prefigura el campo histórico y sobre el cual se emplean diversas modalidades de interpretación histórica para “explicarlo”. Estas estrategias son las que

le proporcionan coherencia formal a la trama y resultan semejantes a las que se realizan en los escritos ficcionales, en tanto se corresponden con los tropos principales del lenguaje poético. Los elementos de lo que White denomina “campo histórico” (el registro documental anterior al análisis), se organizan en una crónica que luego toma la forma de un relato. En este proceso, los hechos contenidos en las crónicas son codificados en función de distintos tipos de estructuras de trama (romance, tragedia, comedia y sátira).

En el caso de la película que se analiza en este trabajo, puede sostenerse que la trama que da forma a la estructura narrativa filmica presenta varios rasgos del modo romántico, que se caracteriza por ser un drama de autoidentificación, un drama “... del triunfo del bien sobre el mal, de la virtud sobre el vicio, de la luz sobre las tinieblas y de la trascendencia última del hombre sobre el mundo en que fue aprisionado por la Caída” (White, 2019, p. 19). Los discursos tramados bajo la forma del romance se articulan en torno a la aparición de nuevas fuerzas o exhiben procesos que implican cambios, vehiculizados, por lo general, por el héroe que protagoniza el relato.

El acto de prefiguración del campo histórico al que se refiere White es precognoscitivo y precrítico, en relación con la conciencia del historiador. A través de dicho acto se constituye el dominio de lo que será un posible objeto de percepción (mental), y el historiador establece los conceptos que utilizará para identificar los objetos que habitan ese dominio y para caracterizar las relaciones entre ellos: “En el acto poético que precede al análisis formal del campo el historiador a la vez crea el objeto de su análisis y predetermina la modalidad de las estrategias conceptuales que usará para explicarlo” (White, 2019, p. 40).

Como se mencionó, las posibles estrategias conceptuales se corresponden con los cuatro tropos principales del lenguaje poético. En el caso de la película analizada, es posible identificar a la metáfora como la figura base en torno a la cual se erige la representación histórica desplegada. En tanto figura retórica, la metáfora se caracteriza por proponer semejanzas o similitudes entre dos fenómenos; en este caso, el relato homologa el proceso judicial con la idea de un “nuevo comienzo”, una “nueva Argentina”, investida de las nociones de justicia y libertad como claves del nuevo orden.

En su caracterización de los modos dominantes del pensamiento histórico en la Europa del siglo XIX, White ubica a los pensadores románticos (Constant, Novalis, Carlyle, Michelet⁷) como quienes emplean el modo metafórico para describir el campo histórico, así como el *mythos* de la novela para representar sus procesos. Los tres primeros conciben al campo histórico como “un Caos del Ser” que es necesario comprender, si bien difieren en los modos de llevar a cabo dicha comprensión. Michelet, por su parte, emplea la novela (romance) como la forma narrativa a partir de la cual dar sentido al proceso histórico, concebido como una lucha de la virtud contra el vicio, como un intercambio entre “... tiranía y justicia, odio y amor” (White, 2019, p. 149).⁸ Así, Michelet trama sus historias como dramas de descubrimiento, de liberación de las fuerzas de las tinieblas, dramas que auguran una redención.

En el film, el juicio se representa como una instancia que viene a “ordenar” una suerte de caos, generado por la falta de sanción (tanto en términos jurídicos como sociales) a los responsables del accionar llevado a cabo durante la dictadura. Asimismo, el proceso judicial se plantea como una contienda entre la virtud y el vicio, personificados en la figura del fiscal (quien enarbola la bandera de la justicia —alineada con lo virtuoso—), y en la de los represores (que encarnan la perversión asociada al vicio), respectivamente. White señala que el romance acentúa la aparición de nuevas fuerzas a partir de procesos que a primera vista parecen inmutables. En este sentido, y como se analiza en los siguientes apartados, el juicio se postula como la vía a través de la cual se da curso al surgimiento de una nueva Argentina, que deja atrás las “tinieblas” del pasado.

El camino del héroe

“Yo no entiendo si vos estás así porque tenés miedo de que la cosa no se haga o porque tenés miedo de que la cosa sí se haga”, inquiriere Silvia, esposa de Julio César Strassera, ante la

⁷ Si bien es posible agruparlos dentro de la historiografía romántica, cada uno de los pensadores propone diferentes teorías en relación con la tarea del historiador y el modo de vinculación con el campo histórico. Al respecto ver White (2019).

⁸ White (2019) indica que Michelet no se consideraba a sí mismo como romántico pero que, sin embargo, el método que emplea supone una elaboración de las implicaciones del modo metafórico.

posibilidad de que se realice el juicio a los comandantes de las Juntas Militares, en el cual él debería desempeñar el rol de fiscal. El comentario refiere a los peligros que podría implicar para Strassera dicha tarea (como él mismo lo indica: que corra riesgo su familia, estar siendo utilizado para algún tipo de negociación entre los militares y el gobierno); pero, a la vez, al conflicto que, se infiere, ha implicado para el personaje su accionar durante los gobiernos dictatoriales. Silvia reafirma esta idea a partir de una nueva pregunta: “¿De qué tenés miedo? ¿De no poder hacer nada? ¿Otra vez?”, para finalizar el comentario con un voto de confianza: “Vas a poder, Julio. Vas a poder”. La referencia a la falta de acción, de compromiso por parte de Strassera durante la dictadura aparece luego en las palabras de una de las Madres de Plaza de Mayo, quien, ante el pedido por parte de los colaboradores de Strassera, de datos que permitan reunir las pruebas para el juicio, expresa: “Nosotros les vamos a dar toda la información que necesiten. Espero que esta vez el fiscal se porte un poco mejor que en la dictadura”, y en respuesta al comentario de una de las colaboradoras, que expresa: “Pero si él durante la dictadura no hizo...”, “Nada, no hizo nada”, completa la mujer. La misma idea se observa en uno de los diálogos entre Strassera y el abogado Alberto Muchnik, mentor del primero, en el que aluden a lo que no pudieron hacer durante la dictadura, así como a la oportunidad que representa, en ese sentido, el juicio que se aproxima. Finalmente, tras la secuencia en la que los jueces de la Cámara Nacional de Apelaciones en lo Criminal y Correccional Federal deciden llevar a cabo el juicio, Strassera es notificado, dándose inicio a la tarea.

El trabajo a realizar por el fiscal puede encuadrarse en el marco del “Camino del héroe” (Joseph Campbell, 1959), en tanto presenta todas las etapas señaladas por el autor. En primer término, antes de comenzar el camino, el héroe es representado en el “mundo ordinario”, que en este caso refiere a la vida cotidiana de Strassera, previa al comienzo del juicio. Así, las primeras imágenes del film lo muestran llegando a su casa en una noche lluviosa y conversando con su hijo y con su esposa. La conversación 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 es parte del servicio 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 atraviesa), 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 secuencias siguientes puede verse a Strassera ingresando al Palacio de Tribunales, su lugar de trabajo, tal como se infiere a partir de las conversaciones con su familia y de los letrados del comienzo del film. Luego, el relato da cuenta de la presentación, en un programa de televisión emitido por Canal 13, del documento elaborado por la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP). 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.⁹ 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 dar curso al 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 Muchnick 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 Karadagian?¹⁰ ¿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

⁹ Claudia Feld indica que el programa, que se emitió sin cortes publicitarios explicitando así el carácter excepcional del acontecimiento, sobrepasó las expectativas, incluso de la CONADEP, en cuanto a que generó una fuerza de revelación sobre los crímenes de la dictadura que hasta ese momento no se había logrado:

... la eficacia simbólica del programa también residió en que, por primera vez, se les dio a los afectados un lugar legitimado en que hicieran oír su voz. Aquellos que habían visto lo invisible y vivido lo invivible estaban ante la audiencia para relatar y darle visibilidad pública a sus experiencias. Los ocho testigos que se presentaron habían sido seleccionados buscando una cierta representatividad sobre el universo de afectados (Feld, 2007).

¹⁰ Luchador profesional y creador del programa televisivo “Titanes en el ring”.

pase eso? ¿Tróccoli? ¿Pero no lo escuchaste anoche? (en relación al 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 verifica en dos figuras, por un lado, en la esposa de Strassera (a través del comentario antes mencionado: “Vas a poder, Julio”) y por otro, en 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 éste cruza un umbral hacia un mundo desconocido. Se evidencia en el diálogo que sostiene Strassera con su hijo: “Vas a meter preso a Videla” —exclama Javier— “Voy a tratar” —responde el padre— “Y a Massera”, —insiste el joven—, “A todos los responsables” —es la respuesta—. “¿Y eso no es peligroso?” —pregunta Javier—, “Calculo que un poco peligroso es, sí” —concluye Strassera— que se apresta a traspasar el umbral que deja atrás las especulaciones sobre el juicio para dar inicio a la tarea. En la sexta fase el héroe comienza a transitar 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; en el abogado defensor de Jorge Rafael Videla,¹¹ que intenta evitar el comienzo del juicio y luego desestimar las evidencias presentadas, y en gran parte de la sociedad de la época, particularmente en la clase media que, como señala el personaje de Luis Moreno Ocampo: “es a la que hay que convencer para que el juicio tenga la legitimidad que necesita”.

Otro de los obstáculos que se presenta es el escaso tiempo del que dispone el equipo para reunir las pruebas necesarias. Un primer plano de un calendario indica: “1984. Octubre”. Strassera circula con marcador negro el día 21 situándolo como punto de partida. De ahí en más se sucederán escenas en las que se van tachando en el calendario los días transcurridos, hasta llegar al 15 de febrero de 1985, último día para la presentación de las pruebas. Con respecto a los ayudantes con que cuenta el héroe en su travesía, pueden mencionarse a Silvia, esposa de Strassera; Muchnick, su mentor; Somigliana, antiguo compañero que lo asiste lo largo de la investigación; Javier, hijo de Strassera, que interviene en la redacción de la acusación final y, fundamentalmente, a Moreno Ocampo —fiscal adjunto— y al grupo de jóvenes con el que se forma el equipo que trabaja para recoger las pruebas. Con respecto al vínculo entre Strassera y Moreno Ocampo, en un principio el fiscal rechaza la presencia de este último sosteniendo que realizará la investigación recurriendo a personas de su confianza, pero luego se evidencia que no hay nadie dispuesto a acompañarlo en la tarea. Es así que debe aceptar la incorporación de Moreno Ocampo y éste propone reunir un equipo de jóvenes, la mayoría de ellos estudiantes, señalando 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... Teniendo en cuenta la tradicional tendencia de la clase media a justificar cualquier golpe militar”.

La secuencia en la que se lleva a cabo el proceso de selección de los aspirantes constituye uno de los momentos más humorísticos de un guion que incluye numerosos pasajes de este tipo, los cuales aportan el costado ameno a una trama que presenta momentos dramáticos, emotivos, de suspenso y humorísticos en las proporciones que supone toda representación filmica organizada según los parámetros del cine narrativo industrial. 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 evidencia la trascendencia del hecho. Anticipándose a la redacción del alegato, Silvia le expresa a su esposo: “Julio, vas a tener que escribir una linda acusación, una flor de acusación. Y tiene que ser impactante porque evidentemente de eso dependen muchas cosas. Tal vez todo depende de eso”. La prueba decisiva en el camino es precisamente el alegato final y la recompensa obtenida se observa, por un lado, en la satisfacción de la labor cumplida, que se verifica en el abrazo entre Strassera y Moreno Ocampo en el final del juicio y, por otro, en parte de las condenas obtenidas. En este sentido, los militares que han sido absueltos (Graffigna, Anaya, Lami Dozo y

¹¹ El personaje, interpretado por Héctor Díaz, presenta muchos puntos en común con el abogado José María Orgeira, quien en el “Juicio a las Juntas” fue defensor de Roberto Viola.

Galtieri), habilitan el paso a la anteúltima fase, en la que el héroe se enfrenta a un nuevo peligro, pero esta vez contando con los saberes aprendidos en el recorrido. 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 haces? Tenes 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 abogados 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. Este saber se explicita en el letrero final de la película: “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”. 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—acompaña las imágenes. 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 cinco 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.

Un héroe y dos demonios

El relato de *Argentina, 1985* presenta a Strassera como un “hombre común”, un integrante de la sociedad que, por determinadas circunstancias, se ve obligado a realizar una tarea que lo instituirá como un “héroe”. “¿Sabes lo que es para mí, que siempre pensé que estaba casada con un malhumorado, con un descreído total, que me digan que estoy con un héroe nacional?”—comenta Silvia ante su marido—, “¿Quién te dice eso?”—inquire Strassera—, “No importa, pero lo dicen, que sos un héroe de la patria”,—continúa ella—, “Los héroes no existen, Silvia”, “A lo mejor sí, Julio, a lo mejor...” —concluye Silvia—.

El hecho de que Strassera, posicionado como un ciudadano común, sea quien lleva adelante la investigación que redundará en las condenas de los represores, se propone en el film como una suerte de “acto reparatorio”. En el comienzo del relato uno de los letreros indica: “El presidente Alfonsín ordena llevar a juicio a los ex comandantes por crímenes contra la humanidad. Los comandantes se sienten ganadores de una guerra contra la subversión y sólo aceptan ser juzgados por tribunales militares”. En el final, reafirma: “El Juicio a las Juntas fue la primera vez en la historia universal en que un tribunal civil condenó a una dictadura militar”. Si el relato introduce diversos ejemplos del apoyo que desde la misma sociedad y por indiferencia, omisión de acción o bien explícitamente, se otorgó a la dictadura, también sugiere que la propia sociedad civil fue la que produjo las vías y recursos para condenar el accionar militar. De ahí que la figura de Strassera, fiscal de la Cámara Federal, condense la representación de esa “reparación” que el juicio supone.

Con relación a los apoyos a la dictadura mencionados, pueden observarse, en primer lugar, en la figura de la madre de Moreno Ocampo, quien se opone manifiestamente a las ideas de su hijo señalando que el juicio es “una campaña anti-Argentina”. Representante de la clase alta del país, la mujer aparece como portavoz de aquel sector al que —indica Strassera— “Nunca vamos a convencer, nunca”. El giro a través del cual finalmente se logra el convencimiento tiene lugar tras el testimonio de Adriana Calvo, quien narra que fue obligada a parir a su hija en el asiento del auto en el cual era trasladada, con los ojos vendados y las manos atadas. Es luego de escuchar el relato cuando la madre de Moreno Ocampo finalmente acepta que “Videla tiene que estar

preso”.¹² La madre de Moreno Ocampo representa, a la vez, al sector de la sociedad que se ubicaba en una posición de ajenidad con relación a los hechos que sucedían en el marco de los gobiernos dictatoriales. Esta distancia constituye una de las variables que permite caracterizar a la “teoría de los dos demonios”, figura central del juicio y del período de la transición democrática en términos generales. Marina Franco (2014a) sostiene al respecto que la “teoría” está constituida por un conjunto de representaciones colectivas que ha ido transformándose a lo largo del tiempo, en relación con los diversos contextos sociopolíticos:

Desde la posdictadura a la actualidad ... la “teoría” aparece asociada a una serie de variables que son conjugadas de diversas maneras para explicar la violencia extrema de los años setenta en la Argentina: la existencia de dos violencias enfrentadas:¹³ las guerrillas de izquierda y las Fuerzas Armadas actuando en nombre del Estado; la relación de acción/reacción entre las guerrillas y la represión estatal, es decir, la responsabilidad causal de la izquierda en el inicio de la violencia; la equiparación entre ambas violencias a partir de relaciones que van desde la equiparación de responsabilidades históricas hasta la equiparación por simetría de fuerzas y/o de métodos; la situación de exterioridad de la sociedad en ese conflicto, que es presentada como ajena, inocente o víctima de esa violencia (2014a, p. 24).

Daniel Feierstein agrega que situarse “por fuera” de los hechos que estaban teniendo lugar, le permitía a este sector social “... ubicarse 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” (2018, p. 13). En esta línea, al tomar conocimiento de los actos realizados por los represores, el personaje de la madre de Moreno Ocampo exhibe un grado de sorpresa (“¿Es cierto lo que dicen?”) que, antes que ingenuidad, puede pensarse que revela la explícita decisión de ignorar lo que sucedía. Para Feierstein (2018) la “teoría de los dos demonios” se impuso como marco a través del cual representar los hechos de la década de 1970 porque permitía clausurar la pregunta sobre la propia responsabilidad de esa “gente común”, proyectándola únicamente hacia los dos “extremos”, constituidos como “demonios” y ubicados muy lejos del “nosotros” argentino. Emilio Crenzel, a su vez, expresa que en el prólogo del *Nunca Más* se alude a la sociedad desde una posición dual:

... como posible víctima y como observadora ajena que, si justifica el horror, es debido al terror imperante. En ambos casos, inocente del ejercicio de la violencia y del horror propone un ‘nosotros’ externo a toda violencia, una ‘comunidad imaginada’ de ciudadanos ajenos a las divisiones y enfrentamientos (2007, p. 52).

Por otra parte, la figura de la “gente común” se vincula con la “teoría de los dos demonios” en tanto en una de sus formulaciones se buscaba “rescatar” a las víctimas de la violencia represiva (quebrar el supuesto esgrimido por los represores que planteaba la equiparación de fuerzas entre dos bandos homologables), integrándolas al conjunto de quienes no habían intervenido políticamente en la época y alejándolas de las organizaciones armadas:

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

¹² El relato le otorga a la emoción (generada por el testimonio de Adriana Calvo) un lugar central en la transformación experimentada por la madre de Moreno Ocampo, por sobre el discurso científico: ante el testimonio de uno de los peritos (Clyde Snow, antropólogo forense, fundador del Equipo Argentino de Antropología Forense), que da cuenta de las torturas ejercidas sobre las personas secuestradas a partir de evidencia científica, la mujer se mantiene firme en sus ideas afirmando que los peritos extranjeros forman parte de la “campaña anti-Argentina”. De ahí que el hecho de, finalmente, lograr dicho “convencimiento” sea representado en el film como una victoria.

¹³ La autora indica que la explicación de la violencia de los años ’70 como resultado de dos fuerzas enfrentadas ya se encontraba instalada en el espacio público como explicación de la conflictividad en los años previos a la dictadura militar. Daniel Feierstein (2018) expresa la misma idea refiriéndose a la homologación, durante los ’70, de las acciones de la insurgencia armada con los secuestros y asesinatos llevados a cabo por las organizaciones paraestatales. De esta manera, la reemergencia de la “teoría” durante la dictadura constituye una reactualización y resemantización de un tópico ya existente.

miembros de organizaciones armadas de izquierda, pero, sobre todo, la invisibilización de los vínculos entre ambos conjuntos (Feierstein, 2018, p. 23).

La película analizada se inscribe en esta operatoria a partir de, por ejemplo, la incorporación del relato de un joven que narra 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: ambos forman parte de ese universo de “gente común”, a pesar de que sus trayectorias de vida han sido diferentes. A la vez, el comentario sobre el público que observa la escena impasible desde el restaurante remite a la idea de “indiferencia moral”:¹⁴

... la aceptación con que la represión fue recibida por amplios sectores sociales en la Argentina ... no se modificó al final de la dictadura ni en los primeros largos meses democráticos ... el gran proceso social de la transición, entendido en términos largos, fue remover aquella indiferencia y dar lugar a la condena pero por eso mismo la condena del terrorismo de estado convivió mucho tiempo con aquel otro discurso con el que la sociedad se justificaba a sí misma como ajena a lo sucedido y por su responsabilidad moral en lo que no pudo o no quiso evitar (Franco, 2014a, p. 49).

Otro ejemplo de este tipo de formulación se observa en la escena en la que la cámara toma un primer plano de 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 explicitando las similitudes existentes entre personas que, parece indicar el relato, formaban parte de la misma sociedad, incluso del mismo grupo etario y cuyos destinos fueron muy diferentes.

En cuanto al apoyo explícito a las prácticas de la dictadura, es encarnado en el film, como se señaló, por el personaje de la madre de Moreno Ocampo, como así también por el tío del fiscal adjunto, quien escenifica otra de las variables de la “teoría de los dos demonios”: la equiparación de dos “bandos” en el marco de una “guerra”. Así, en una recepción a la que concurren Luis Moreno Ocampo, su madre y su tío tiene lugar el siguiente diálogo:

- 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

Continuando con la representación de los apoyos a la dictadura evidenciados en el relato, este da cuenta de la imbricación de numerosos miembros de la sociedad civil en el aparato represivo del Estado. Lo hace a través de uno de los testigos que manifiesta cierta renuencia a brindar su testimonio. Ante la exhortación por parte de Moreno Ocampo para que declare, el hombre responde: “Uno del grupo que me torturaba trabaja en la Intendencia. El médico que se fijaba para ver si yo podía seguir aguantando la picana es jefe de servicio en un hospital. Yo tengo que convivir con estos tipos”. La permanencia de quienes formaban parte del entramado institucional de la dictadura durante los primeros años del retorno a la democracia se evidencia también en los temores que explicita Strassera antes del comienzo del juicio: “¿De qué tenés miedo, Julio?” —inquire su esposa—, “De todo, Silvia, de todo. De que todo esto sea una trampa, de que me estén

¹⁴ Franco (2014) toma la noción de “indiferencia moral” de Ian Kershaw, a propósito de su análisis en torno al comportamiento de la sociedad alemana en el nazismo.

usando para algún tipo de negociación” —responde Strassera—. En este sentido, que el fiscal siga adelante con la tarea que se le ha encomendado pese al temor que esta le genera y a los riesgos que efectivamente conlleva (la película hace referencia a las múltiples amenazas recibidas, así como a la explosión de una bomba colocada en un auto frente al palacio de Tribunales), le otorga una cuota de humanidad a la figura del héroe. La decisión de continuar con el desarrollo de la investigación y del juicio a pesar de la existencia de estos riesgos engrandece aún más lo heroico de la empresa,¹⁵ en la medida en que el personaje se sobrepone a los límites que lo constriñen para ir más allá de ellos.

A la vez, el clima de rechazo al juicio se pone de manifiesto en el momento en que Strassera y Moreno Ocampo intentan armar el grupo de trabajo que llevará adelante la investigación. “El 90% de los funcionarios de la justicia no quiere saber nada con este juicio”, —indica el fiscal—, “El 99” —acota Somigliana—. Del mismo modo, cuando ambos repasan la lista de posibles personas a contactar para formar el equipo se evidencia que el posicionamiento de la mayoría es de apoyo al gobierno dictatorial. La soledad que experimenta Strassera amplifica su heroicidad, en tanto en el inicio se enfrenta a la situación prácticamente solo.

La equiparación entre las fuerzas armadas del Estado y las organizaciones guerrilleras (y la consecuente idea de que el Estado actuó en “respuesta” al accionar de las organizaciones), constituye otra de las variables que forman parte de la “teoría de los dos demonios”. El recorrido de esta variable ha ido fluctuando con el paso de los años y los distintos contextos sociopolíticos. Franco (2014a) indica al respecto que fue uno de los supuestos fundamentales durante los años ’80 y que luego fue perdiendo fuerza en detrimento de otras variables que ganaron mayor peso (la ajenidad de la sociedad, por ejemplo).¹⁶ El film remite a la figura de la equiparación al incorporar parte del discurso de Antonio Tróccoli, en la emisión especial de la CONADEP, en el que sostiene: “Pero esto que ustedes van a ver es sólo un aspecto del drama de la violencia. La otra cara, el otro aspecto se inició cuando recaló en las playas argentinas la irrupción de la subversión y del terrorismo alimentado desde lejanas fronteras”. Otro ejemplo de esta formulación se encuentra en el diálogo entre Strassera y el abogado de Videla, antes del comienzo del juicio:

- Basile: Lo que francamente me sorprende, Loco, es que vos de pronto te hayas vuelto defensor de los guerrilleros
- Strassera: No, yo no defiendo a nadie. Mi trabajo es acusar. Soy fiscal
- Basile: ¿Vos decís acusar a los que defendieron a la patria de la guerrilla? Ajá.

La “teoría de los dos demonios” como figura involucra en su formulación un componente metafórico en tanto lo diabólico remite a dos instancias (las guerrillas y el aparato represivo del Estado) que se equiparan como “representantes del mal”. Al respecto, Franco indica que una metáfora asociada al universo de lo popular religioso (la referencia al demonio) facilitaba su decodificación y la divulgación de la idea. El “demonio”, como agente extremo de la maldad, generaba una condena rotunda. Además,

... se trata de una maldad ubicada fuera de toda racionalidad explicativa —y por ende fuera de toda historicidad y posibilidad de comprensión—. En ese sentido, la figura demoníaca también contribuye a expresar —por la extrañación y ajenidad que conlleva la apelación a lo irracional y lo supranatural—, el hiato de la comprensión que implica una masacre y contribuye a señalar el “quiebre radical de la racionalidad

¹⁵ En el comienzo del film se observa a Strassera conduciendo su auto a través de la ciudad nocturna. En la radio del vehículo 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.

¹⁶ Al respecto, Hernán Confino y Rodrigo González Tizón señalan que la imposibilidad de equiparar violencias cuya génesis, desarrollo, duración y actores involucrados eran diversos, llevó a promover la igualación de las víctimas (“las víctimas son todas iguales”) como parte central de los argumentos esgrimidos por los promotores de la denominada “memoria completa”, consigna propuesta por militares y allegados a estos entre fines de los ’90 y principios de 2000. Los autores señalan que este argumento: “... descontextualiza la violencia y no por ingenuidad o desconocimiento: el objetivo es inscribir el accionar represivo de las Fuerzas Armadas en el marco de una guerra con muertos de ambos lados y, de este modo, contribuir a evitar su juzgamiento como crímenes perpetrados desde el Estado” (2024, p. 77).

histórica que ella ha producido” (Burucúa y Kwiatkowski, 2012, p. 22). Por otro lado, como figura del discurso, la metáfora se define por no designar las cosas por su nombre, aquí entonces permite condenar sin identificar concretamente aquello que se condena y no recurrir a otros enunciados definidos, con carga ideológica o política, cuyo uso calificaría al propio enunciador (Franco, 2014b, pp. 7-8).

El uso de lo demoníaco como metáfora permite, a la vez, construir la alteridad de lo que se opone a ello. De esta manera, a la “oscuridad” de los demonios se oponen las “luces” de la democracia, de un futuro signado por la justicia y la libertad, un futuro instituido como “un nuevo comienzo”: “... la metáfora demoníaca no sólo intenta explicar el pasado, sino, en particular, separarlo del presente y construir, por quiebre y oposición, un horizonte de expectativas colectivo” (Franco, 2014a, p. 31).

En este sentido, y retomando lo postulado en el primer apartado del trabajo, el juicio opera en el relato como metáfora de esa “nueva Argentina” que deja atrás el “mal” (los “demonios”), es decir, funciona como una suerte de “frontera” (Aboy Carles, 2001) a partir de la cual se extiende un camino promisorio.

Como se mencionó, según la categorización planteada por White, las tramas narrativas organizadas en función del modo romántico son entendidas como dramas de “liberación de las fuerzas de las tinieblas”. Aquí el juicio es presentado como la instancia a través de la cual una sociedad se desprende de un pasado infernal y caótico para adentrarse en un esquema racional, en el que prima la justicia y la ética. De esta manera, procesos que en principio parecen ser inmutables e inmodificables (en este caso lograr el juzgamiento a los militares) son transformados por la aparición de fuerzas que consiguen quebrar el *status quo*. Así, el proceso judicial es representado en el film como una epopeya que genera un punto de quiebre en el escenario social del retorno al sistema democrático.

A modo de conclusión

Como se señaló a lo largo del trabajo, y siguiendo lo postulado por White con relación a la conformación del discurso histórico, todo historiador trama su relato de un modo determinado, empleando ciertas estrategias explicativas, vinculadas al tropo a partir del cual ha prefigurado el campo histórico. Desde esta perspectiva, puede concluirse que la historia narrada en *Argentina, 1985* se organiza en torno a la metáfora como figura retórica central. A partir del uso de este recurso, el juicio es presentado como una instancia que “refunda” la Argentina, instaurando un “nuevo comienzo” en la vida sociopolítica del país. Es decir, el juicio aparece como la vía a través de la cual se deja atrás un pasado oscuro para ingresar a un futuro promisorio.¹⁷ El pasaje de un estadio al otro es efectivizado por un personaje clave (el héroe), entendido como el único capaz de llevar adelante las acciones necesarias para lograr la transformación y recorrer un camino plagado de obstáculos hasta alcanzar, finalmente, la meta. A la vez, la metáfora como procedimiento se hace presente en la figura de la “teoría de los dos demonios” (central en el desarrollo del juicio), adjudicando rasgos diabólicos a los dos sectores vinculados a la violencia de la década del '70 (y equiparándolos en este sentido). La referencia al “demonio” instituye un Otro que, al ubicarse en el polo opuesto al primero adquiere características positivas (la noción que se opone centralmente a la del diablo es la de “ángel”). Este Otro funciona, en realidad, como un “nosotros” (asociado a “la gente común”) que nuclea a todos aquellos que se sitúan por fuera de este esquema, que se distancian de los sectores involucrados en el concepto “dos demonios” y que deslindan, a partir de este posicionamiento, cualquier responsabilidad o vinculación con los hechos sucedidos durante la dictadura. De esta manera, la narración del film construye a los hechos que tuvieron lugar en dicha época y a la sociedad que la atravesó en términos binarios (bien-mal, virtud-vicio, luz-tinieblas). En la misma dirección, este tipo de ordenamiento narrativo propone la idea de que el Juicio instaura un “antes” y un “después” en la escena sociopolítica de

¹⁷ En este sentido, el personaje de Javier, hijo de Strassera, quien tiene un rol relevante en el desarrollo del juicio (anima a su padre a tomar parte en el mismo, colabora en la redacción del alegato final, advierte sobre la resolución a la que han llegado los jueces), encarna la idea de futuro, en tanto ser que está dejando atrás la niñez y comenzando la juventud, es decir, iniciándose en una vida nueva (como la Argentina luego del juicio).

la Argentina, caracterizándolos como periodos oscuro y luminoso, respectivamente (nuevamente el esquema binario). Así, el relato plantea que el restablecimiento del sistema democrático y la realización del juicio posibilitaron “dar vuelta la página” del trauma social dando lugar a un futuro luminoso, libre y pleno.

Como se mencionó, la metáfora como tropo central a partir del cual constituir el campo histórico habilita tramar la historia filmica bajo las características del drama romántico, que aquí adquiere las características de una empresa épica llevada adelante por un personaje heroico, presentado como el único capaz de lograr la transformación esperada.¹⁸ En este sentido, es posible observar una representación del “Juicio a las Juntas” en la cual la “teoría de los dos demonios” continúa siendo una figura central, que caracteriza y atraviesa al hecho histórico. A la vez, se explicita la vigencia y centralidad de una de las variables asociada a esta figura: la ajenidad y exterioridad de la sociedad con relación al conflicto. Si bien el relato da cuenta de la impotencia que un sector de la población experimentó durante la época (el cual aparece representado en la persona de Strassera quien no pudo “hacer nada” durante la dictadura), la presencia clave del héroe, que busca justicia prácticamente en soledad, reafirma el carácter externo y ajeno a los acontecimientos que tiñe al conjunto de la sociedad. De esta manera, la redención (propia del modo romántico) que conlleva la tarea llevada a cabo por el héroe, tiene que ver con la reivindicación de una sociedad (de la cual el héroe funciona como exponente) que, como se señaló, apoyó el establecimiento y desarrollo de la dictadura y que, años más tarde, promovió el juzgamiento de sus responsables. Sin embargo, el relato plantea a este acto reparatorio como realizado por un sujeto individual (por más que este represente a un colectivo), es decir, instaura la idea de que dicho sujeto (único) es quien construye la Historia, desmintiendo al Strassera temeroso del comienzo del relato que expresaba: “La historia no la hicieron tipos como yo”.

White sostiene que, así como el tropo dominante en la constitución del campo histórico es el que determina el tipo de objeto que puede aparecer en dicho campo, las teorías que se elaboren luego para referir a hechos acontecidos en el campo se alinean con el modo lingüístico en que el este fue prefigurado. Es decir, para que una teoría organizada a partir de determinado modo resulte operativa debe existir un público comprometido con el mismo modo de prefiguración. De esta manera, los compromisos precríticos con diferentes modos de discurso, así como las estrategias topológicas utilizadas son las que explican la formación de diferentes interpretaciones de la historia.

En este sentido, la repercusión de la película analizada da cuenta de la funcionalidad, en la escena social actual, de la interpretación histórica propuesta. Se valida una representación del “Juicio a las Juntas” que lo presenta como un hecho resuelto por un único agente —el héroe—, que presenta características que lo distinguen del conjunto social (la valentía, el arrojo), a la vez que como un hecho que establece un cambio radical con respecto a un pasado con el que dicho conjunto social no se involucra. Se observa así, en la actualidad, la persistencia de la noción de ajenidad como variable que caracteriza a la posición de la “gente común” (el “nosotros” argentino) ante un hecho como el “Juicio a las Juntas” (directamente vinculado a la dictadura). Sin embargo, si bien los resultados de la película (el éxito en cuanto al número de espectadores) dan cuenta de la aceptación de la representación que propone el film, permiten considerar, asimismo, que se trata de una producción que 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. En este sentido, puede concluirse que la película ha generado un doble movimiento: por un lado, una reescritura de la Historia que reafirma posiciones e interpretaciones circulantes en la escena social argentina desde la dictadura —e incluso antes, como se señaló— (la “teoría de los dos demonios”) hasta la actualidad; por otro, la expansión de la temática y su problematización en nuevos espacios. Esto último no supone necesariamente un cambio en los modos de representar el hecho, pero sí posibilita que un aspecto central de la historia argentina continúe siendo abordado y problematizado, evidenciándose así su trascendencia y relevancia en la escena sociopolítica contemporánea. Esta lectura indica que, en línea con lo postulado por Rosenstone

¹⁸ La tarea a realizar supone una preparación, un desarrollo y una culminación (analizados en el segundo apartado del trabajo). Teniendo en cuenta que se trata de un hecho histórico conocido por gran parte de los espectadores de la película, resulta significativo que el relato (a partir de los mecanismos narrativos propios del lenguaje filmico industrial), logre introducir momentos de tensión y generar suspenso, rasgos que suelen ser propios de narraciones en las cuales el espectador desconoce la resolución del conflicto.

en el inicio del trabajo, el discurso fílmico constituye un escenario en el cual se dirimen disputas por los sentidos vinculados a la representación y construcción de la Historia, un escenario en el cual se producen reescrituras de la Historia que refieren al momento histórico en cuestión y, a la vez, al presente desde el cual estas se realizan. Así, el cine, en la interacción entre el discurso fílmico y el espectador constituye un espacio en el cual la Historia toma lugar.

Bibliografía

- Aboy Carlés, G. (2001). *Las dos fronteras de la democracia argentina. La redefinición de las identidades políticas de Alfonsín a Menem*. Rosario: Homo Sapiens.
- Ankersmit, F. (2006). *Historia y tropología. Ascenso y caída de la metáfora*. México: FCE.
- Campbell, J. (1959). *El héroe de las mil caras*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Confino, H. y González Tizón, R. (2024). *Anatomía de una mentira. Quiénes y por qué justifican la represión de los setenta*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Crenzel, E. (2007). Dos prólogos para un mismo informe. El *Nunca Más* y la memoria de las desapariciones. *Prohistoria*, 11, 49-60. Recuperado de: https://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1851-95042007000100003
- Danto, A. (1989). *Historia y narración. Ensayos de filosofía analítica de la historia*. Barcelona: Paidós.
- Ercoli, A. y Veleda, J. (2016). La filosofía narrativista de la historia. En R. Belvedresi (comp.). *Introducción a la filosofía de la historia: conceptos y teoría de la historia*. La Plata: Edulp.
- Feierstein, D. (2018). *Los dos demonios (recargados)*. Buenos Aires: Marea.
- Feld, C. (2007). Estrategias de construcción de testimonios audiovisuales sobre la desaparición de personas en Argentina: el programa televisivo “Nunca Más”. *Documentos Lingüísticos y Literarios*, (30). Recuperado de: <http://revistadocumentosll.cl/index.php/revistadll/article/view/211/281>
- Ferro, M. (1980). *Cine e historia*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Franco, M. (2014a). La “teoría de los dos demonios”: un símbolo de la posdictadura en la Argentina”. *Contracorriente*, 11(2). Recuperado de: <https://acontracorriente.chass.ncsu.edu/index.php/acontracorriente/article/view/806>
- Franco, M. (2014b). La teoría de los dos demonios: un símbolo de la posdictadura en la Argentina. Presentado en el *Foro: la ‘Teoría de los dos demonios’ en debate. Núcleo memoria*, IDES. Recuperado de: <https://www.ides.org.ar/sites/default/files/attach/TEXTO-MARINA-FORO-FINAL.pdf>
- Mink, L. (2015). *La comprensión histórica*. Buenos Aires: Prometeo.
- Rosenstone, R. (1997). *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*. Barcelona: Ariel.
- Sorlin, P. (1980). *The film in history. Restaging the past*. New York: Barnes & Noble.
- Tozzi Thompson, V. (2022). *El futuro práctico de la nueva filosofía de la historia*. Buenos Aires: Prometeo.
- White, H. (2019). *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*. México: Fondo de Cultura Económica.
- White, H. (2017). *Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica*. Buenos Aires: Prometeo.
- White, H. (2003). *El texto histórico como artefacto literario*. Barcelona: Paidós.

Recibido: 18/11/2025
Evaluado: 15/12/2025
Versión Final: 17/03/2025