

XII Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia, Facultad de Humanidades y Centro Regional Universitario Bariloche. Universidad Nacional del Comahue, San Carlos de Bariloche, 2009.

Militancia, dictadura y pasado reciente: Juan como si nada hubiera sucedido, un complejo constructo de la memoria.

Bustelo, Julieta y Gabardi, Luciano.

Cita:

Bustelo, Julieta y Gabardi, Luciano (2009). *Militancia, dictadura y pasado reciente: Juan como si nada hubiera sucedido, un complejo constructo de la memoria*. XII Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia, Facultad de Humanidades y Centro Regional Universitario Bariloche. Universidad Nacional del Comahue, San Carlos de Bariloche.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-008/1144>

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

Militancia, dictadura y pasado reciente: *Juan como si nada hubiera sucedido*, un complejo constructo de la memoria.

Bustelo Julieta y Gabardi Luciano

I HACIA UNA INTRODUCCIÓN GENERAL

“El cine político no busca hoy construir ficciones, sino intenta mirar de cerca las ficciones que sostienen la política en la realidad. La efervescencia testimonial coincide aquí, precisamente, con el auge del documental como género filmico, destinado a su registro de discursos, testimonios, documentos, es decir la memoria como campo de operaciones de representación.”¹

Delimitando el objeto de estudio

El presente trabajo estará centrado en el análisis del film *Juan como si nada hubiera sucedido* (1987) de Carlos Echeverría, considerándolo como una obra artística que despliega una estrategia de construcción de discursos de memoria colectiva acerca de la última dictadura militar argentina. Uno de los principales presupuestos que guiará nuestro trabajo es que en determinados casos el denominado cine político intenta funcionar como constructor de una memoria social contrahegemónica. Entendiendo como contrahegemónicos aquellos postulados, principios, discursos, etc., que –pudiendo estar plasmados, por ejemplo, en una obra artística– disputan y luchan contra lo hegemónico –postulados, principios, discursos, etc., predominantes entre las diferentes clases sociales; y que adquieren ese carácter gracias al sustento y difusión desde los aparatos estatales.

Sostenemos que repasar la historia de la construcción discursiva y semántica en torno a la última dictadura militar en Argentina, específicamente en torno al terrorismo de Estado y sus actores, es una oportunidad para observar y sacar conclusiones relativas al propio problema de la ideología y del tipo de memoria colectiva que ésta nutre. Implica, a su vez, considerar la memoria como resultante de la pugna de proyectos sociales excluyentes. En este sentido, seleccionamos el film *Juan como si nada hubiera sucedido* por considerarlo enmarcado en un momento de quiebre entre dos estrategias de construcción de memoria colectiva con respecto a la última dictadura militar, ya que esboza un cuestionamiento al discurso predominante de la justificación de las desapariciones de personas sostenido en el “por algo será” y comienza a demarcar parte de los discursos sobre la memoria de la década siguiente –década del ‘90– al señalar el carácter político del desaparecido.

Para la realización del trabajo utilizaremos tres herramientas. En primer lugar, dos versiones de dicho film: una versión de 160 minutos realizada en 1987 (versión larga) y una versión de 90 minutos

¹ Amado, Ana, “El documental político como herramienta de historia” en *Políticas de la Memoria n° 5*, CEDINCI, verano 2004/2005.

realizada en 1988 (versión corta original en alemán, montada en español en 2007). En segundo lugar, material bibliográfico sobre: cine documental y cine político, construcción de la memoria e historia de la filmografía argentina. En tercer lugar, dos entrevistas realizadas al director del film –principalmente la realizada por nosotros en diciembre de 2007 en su casa de Banfield.

II JUAN... Y SU RELACIÓN CON EL CONTEXTO HISTÓTICO-SOCIAL

“Los films siguen siendo la fuente documental fundamental (aunque no exclusiva) en el terreno de la historia ‘estética’, o eventualmente social, dado que permiten juzgar las representaciones que una sociedad se da a sí misma.”²

II.I Los particularidades de Juan... en un momento de pugna discursiva

Reparar la historia de la construcción discursiva y semántica en torno a la última dictadura militar en Argentina, específicamente en torno al terrorismo de Estado y sus actores, es una oportunidad imperdible para observar y sacar conclusiones relativas al propio problema de la ideología y del tipo de memoria colectiva que ésta nutre. Es decir, analizar cómo en un combate cultural de proporciones se han ido elaborando las figuras del “represor”, del “desaparecido”, de la “sociedad civil”, de la “política” –por sólo nombrar algunas de las figuras más significativas– implica poner en juego el plano de la dominación ideológica y de las prácticas contrahegemónicas. Implica, a su vez, considerar la memoria como resultante de la pugna de proyectos sociales excluyentes.

En este sentido, el film *Juan como si nada hubiera sucedido* de Carlos Echeverría presenta la particularidad de ubicarse en un momento (en realidad en varios momentos) específico(s) de esta pugna; así la obra y su análisis permite estudiar los minuciosos, silenciosos, caóticos y estruendosos mecanismos mediante los cuales un concepto, una mirada, un marco, intenta posicionarse dentro del organismo social. De los “subversivos apátridas” a “los mejores de una generación”, del “ganamos una guerra” al “terrorismo de Estado”, la figura del desaparecido y la de la última dictadura militar tienen en la cultura argentina y latinoamericana un recorrido intenso y capaz de mostrar un sinuoso devenir. Estas figuras y su significación condensan la pugna de dichos proyectos sociales. De esta manera, la “teoría de los dos demonios”³ si bien dominante a mediados de los años `80, no fue comienzo ni basamento de las políticas de la memoria, ni reinó en soledad durante el alfonsinismo. Al respecto, debemos recordar que una parte importante del propio *establishment* seguía sosteniendo –como desde antes de 1976– los basamentos ideológicos de la “Doctrina de Seguridad Nacional” (DSN)⁴, que establecían que las Fuerzas Armadas y sus métodos en el poder eran la

² Lagny, Michele, *Cine e Historia. Problemas y métodos en la investigación cinematográfica*, Barcelona, Bosch, 1997. P. 127.

³ Cabe aclarar que el gobierno alfonsinista explicó la última dictadura militar bajo los preceptos de lo que comúnmente se denominó “teoría de los dos demonios”, pero en los hechos esa denominación no fue acuñada desde el gobierno. El enunciado presentado como la “teoría” quedó “cristalizado en el prólogo de lo que fue una especie de manifiesto político: *El informe de la CONADEP, Nunca Más.*” Sala, Jorge, “Políticas de la memoria y política cultural en el ‘cine de la democracia’”, en *Revista desde Afuera*, Año III, n° 4, mayo 2008. <http://www.revistaafuera.com/pagina.php?seccion=Articulos&page=02.Articulos.Jorge.Sala.htm&idautor=35>.

El enunciado se extrae de un pasaje del prólogo escrito por Ernesto Sábato: “*Durante la década del ‘70 la Argentina fue convulsionada por un terror que provenía tanto desde la extrema derecha como de la extrema izquierda.*” Sala, Jorge, Op. Cit.

⁴ Durante la década del `60 y mediados de la del `70, funcionó en Panamá la Escuela de las Américas comandada por EE.UU. La Escuela proveyó entre los principales militares de países latinoamericanos una instrucción ideológica y

ultima ratio para el reestablecimiento del “orden” amenazado por “subversivos apátridas”. De esta forma, la “teoría de los dos demonios” se presentó frente a dicha doctrina como una propuesta “progresista” desde el nuevo poder estatal posdictatorial, volviéndose rápidamente hegemónica a nivel político-cultural.

Resulta necesario profundizar en este “clima de época” postdictatorial que constituyó el campo de batalla de las políticas de memoria o de revisión de lo acaecido. Las políticas culturales en un gobierno como el de Alfonsín –asesorado fuertemente por un destacado grupo de intelectuales gramscianos⁵– fueron el caballo de batalla de la construcción de hegemonía y, por tanto, de coerción y consenso en relación a ese “clima de época”. Clima, asimismo, influenciado por casi siete años de la más profunda (en todas las acepciones del término) dictadura militar que haya sufrido la sociedad argentina. El resultado de la política alfonsinista acerca de ese pasado reciente fue el desarrollo de un constructo que tendrá un rol profundamente instituyente en la sociedad: la implementación de una explicación que lograra al mismo tiempo debilitar la posición de los militares y la de quienes optaron por una salida revolucionaria de carácter armado. Este constructo que se denominó “teoría de los dos demonios” implicaba que la sociedad argentina había vivido como víctima y espectadora de lujo de la confrontación entre dos fuerzas ilegales y, sobre todo, ajenas. La ubicación en el lugar de víctima tenía que ser correlato de inocencia, de enajenación respecto a lo sucedido, por lo tanto, las desapariciones no eran justificables en individuos sin aristas combativas. Dentro de este “clima de época”, el cine argentino con sus bemoles dará cátedra de esa operación. Es por eso que la producción cinéfila de la década del ‘80, sobre todo la documental, estuvo permeada por la confrontación de diversos discursos. En este sentido, Ana Laura Lusnich señala que el cine documental posee una doble función: “*constituirse en documento del pasado y fuente de la historia y de la memoria, así como medio de difusión y promoción de propaganda e ideología*”⁶. Es decir, al cine documental debemos reconocerle la propiedad de crear un constructo, un mecanismo de elaboración y refuerzo de ciertos enunciados capaces de entablar un diálogo con el sentido común con el objetivo de resignificarlo.

Al mismo tiempo, nuestro film presenta otras particularidades interesantes. Ser un film incómodo,

militar inspirada en la DSN. Dicha doctrina recuperaba algunos preceptos de la considerada Guerra Contrarrevolucionaria –guerra para la “lucha contra la subversión”– difundida en América Latina por los oficiales de la misión francesa y, por tanto, predominante dentro de las Fuerzas Armadas argentinas entre 1957-1962. La DSN “*se inscribió en el contexto del conflicto que enfrentaba a los países centrales del sistema capitalista, liderados por los Estados Unidos, con los países ligados a la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (U.R.S.S.). [...] De acuerdo con lo establecido por la Doctrina de la Seguridad Nacional, los numerosos conflictos sociales y la acción de los movimientos guerrilleros en los países latinoamericanos, y en el resto del mundo capitalista subdesarrollado, no se debía a las desigualdades económicas y sociales que colocaban a la mayoría de la población en la miseria y la injusticia, sino a la acción de comunistas al servicio de la U.R.S.S. De este modo, la citada Doctrina sostenía que quienes se oponían o enfrentaban las desigualdades sociales o las injusticias del orden social capitalista (sindicalistas, periodistas, estudiantes, profesores, religiosos, etc.) no eran más que ‘agentes’ de los comunistas, que buscaban destruir el capitalismo atacando*”. Portal Planeta Sedna, *Dictaduras en América Latina. Doctrina Seguridad Nacional-Golpe de Estado en Argentina* en http://www.portalplanetasedna.com.ar/dictadura_latina.htm En consecuencia, las fuerzas militares justificaron las dictaduras latinoamericanas de los ‘70 como una lucha “*contra la ‘subversión comunista’ (...)* [que buscaba] *con sus acciones transformar o destruir el orden social vigente...*”. Ibid. Ver también Mazzei, Daniel, “La misión militar francesa en la escuela superior de Guerra y los orígenes de la Guerra Sucia, 1957-1962” en *Revista de Ciencias Sociales* n°13, UNQUI, Diciembre de 2002.

⁵ Entre otros intelectuales, Juan Carlos Portantiero y Emilio de Ípola, quienes integraron el denominado “Grupo Esmeralda” de apoyo a Raúl Alfonsín.

⁶ Lusnich, Ana Laura, “La formulación de los discursos históricos”, en *Cine de historia, cine de memoria. La representación y sus límites*, Madrid, Cátedra, Signo e Imagen, 2006. Extraído de <http://www.catedras.fsoc.uba.ar/decarli/textos/Lusnich.htm>

difícil de etiquetar, a trasmano de su tiempo y múltiple. Incómodo porque cuestiona la permanente apelación al posibilismo y a la *Realpolitik* de un cada vez más mohoso progresismo vernáculo del momento que pedía mostrar lo que la gente “podía” aceptar o entender, es decir, un film que increpa a una ciudad en donde “nunca pasa nada”, le habla de uno de sus hijos arrancados de su propia casa. Difícil de etiquetar porque sus elecciones estéticas y discursivas son tanto deudoras del cine político o –al decir del propio Carlos Echeverría– denunciativo de los ‘70 (*Operación Masacre*, *La Patagonia rebelde* y *La Hora de los Hornos*) como del más formal cine europeo documental, y, al mismo tiempo, a medio camino entre el documental y la ficción. A trasmano de su tiempo porque no sólo comienza a esbozar un cuestionamiento al alfonsinismo y sus políticas frente al “partido militar” varios años antes que cualquier otro film, sino que además sólo logra cierta masividad cerca de 20 años después. Múltiple porque *Juan...* es al menos tres películas distintas de diferente duración: una versión de 160 minutos en español, una versión de 90 minutos tanto en alemán como en español, y una versión de 120 minutos en alemán.

II.II Para una historia de *Juan...* dentro de la historia del cine documental argentino

A modo de cronología fílmica, siguiendo a Ana Amado⁷ si recorremos el derrotero del cine en la Argentina podemos ver que la apertura cultural de los ‘60 potenció la tendencia a inmiscuirse en lo político que ya el cine argentino tenía sobre todo desde los ‘50. En los ‘70 se gestó y profundizó –en Latinoamérica en particular, pero en el mundo en general– la alianza entre cine, política, ideología y militancia, hasta que ésta fue interrumpida por los golpes de Estado de mediados de la década del ‘70. Luego, entre fines de los ‘80 y principios de los ‘90, “*la desaparición del ‘gran relato’ revolucionario no solamente devaluó toda formulación de un porvenir diferente y mejor, sino que instauró la desconfianza hacia todo lo que se refiere al colectivo como construcción voluntaria, como puesta en común de iniciativas y proyectos de acción, cualesquiera que sean*”⁸. Desde esta perspectiva, hoy los conflictos de dependencia o liberación estallan en privado, pero aluden a un pasaje de un tiempo histórico a otro, distanciado por 30 años y por diversas catástrofes sociales. Pasaje ligado a la instauración de Estados genocidas y a la implementación de políticas neoliberales en el Cono Sur, el cual motivó la transformación del denominado cine “político” en un cine relacionado con el “*compromiso con lo ‘social’, con el peso del duelo, con el poder del testimonio, con la responsabilidad de la memoria.*”⁹.

En consecuencia, si seguimos los distintos caracteres por los que ha atravesado el cine “político” argentino a lo largo de los años, debemos sostener que la historia de la cultura moderna –dentro de la cual está comprendida el cine– no puede desligarse tanto de la historia de las políticas estatales para la cultura como de lo que podemos llamar groseramente la “política a secas”. De esta forma, se vuelve necesario en general incluir al gobierno del Estado en el análisis de las políticas culturales para la memoria. Si pensamos en el gobierno de la Argentina del período alfonsinista (1983-1989), siguiendo a Jorge Sala podemos afirmar que el Estado pasó “*progresivamente de comparsa, actor secundario, a protagonista principal. Este lugar preponderante (...) ressignifica las relaciones entre los espacios de poder y los agentes de producción*

⁷ Amado, Ana, “Las políticas del cine político”, en *Pensamiento de los Confines* n° 18, Buenos Aires, Julio de 2006

⁸ Ibid, P. 161.

⁹ Ibid, P. 158.

simbólica que constituyen un supuesto 'campo cinematográfico'"¹⁰. Es decir, la filmografía de ese período sufrió en parte una pérdida de su autonomía estatal ya que sus temáticas y formas de tratarlas determinaban la posible llegada del film a un público masivo. Al respecto, "*La relativa autonomía [del Estado] de la que habla Pierre Bourdieu (...) se ve constantemente tensionada y/o dominada por las estrategias del campo de poder*"¹¹.

Agreguemos datos fríos que consoliden tan tajante definición de influencias: según los datos registrados por el Sindicato de la Industria Cinematográfica, entre 1984 y 1989 se produjeron 164 largometrajes, de los cuales sólo 36 se realizaron sin ningún tipo de apoyo económico por parte del Instituto Nacional de Cinematografía (INC), la mayoría de este grupo sin estreno comercial¹². Cabe destacar que *Juan...* forma parte de este "selecto" grupo no subvencionado. El mencionado INC dirigido por Manuel Antín tuvo, por tanto, un rol objetivamente decisivo en torno a la suerte de los discursos cinematográficos en la Argentina de los '80. Aún sin apelar a la censura, moldeó "qué" y "cómo" iban a decirse las cosas en el mundo de los fotogramas. Quizás el punto más prístino a la hora de ver esta influencia es el relacionado con la producción discursiva sobre la última dictadura militar. ¿Pero cuál era el contenido del "qué" y el "cómo"? Jorge Sala luego de un excelente estudio comparativo de las películas que sí fueron subsidiadas afirma: "*Entre las principales se ubica la constitución de un discurso centralizado en la definición de la responsabilidad o inocencia de los sujetos e instituciones representados. En relación con esto, los films en los que el Instituto de Cine intervino construyen de manera esquemática su sistema de personajes, positivos y negativos, en la que se homologa esta cuestión con una clara delimitación de inocencias y culpabilidades. Las ficciones se focalizan desde la mirada de los primeros, creando una analogía entre la idea de inocente con la de víctima*"¹³. Este discurso dará como resultado, como "daño colateral", la ignorancia de los propios datos aportados por la CONADEP o la lectura de los mismos en una clave distorsionada: la construcción del "buen desaparecido", inocente y víctima en un solo movimiento, producto del exceso o del error; al tiempo que la invisibilización del "otro desaparecido", del combatiente revolucionario o del militante gremial. Este "daño colateral" recién empezará a ser reparado en el discurso cinematográfico una década después.

Dentro de este encuadre histórico-social de la producción cinematográfica, Carlos Echeverría, un cineasta argentino formado en el exterior (la Alemania Democrática), iniciará la realización de su primer largometraje documental el 31 de octubre de 1985. *Juan...* –como ya mencionamos anteriormente– no será de la partida de películas subvencionadas por el INC, sino que tendrá su financiamiento vía la Escuela de Cine de Alemania en la que el director se graduó, con un aporte final de la televisión de la Alemania Federal y un aporte bastante tardío del INC. La primera edición del film será a comienzos de 1987 (lo cual explica que en el final del film aparezca la denuncia contra de la Ley de Punto Final) y el mismo nunca será estrenado comercialmente. De hecho, durante años el director se dio la tarea quijotesca de ir exhibiéndola pueblo por pueblo a quien quisiera verla mediante un proyector financiado en parte por una institución evangélica de Suebia, Alemania. Al mismo tiempo, las vicisitudes de su proyección en el exterior hicieron

¹⁰ Sala, Jorge, Op. Cit.

¹¹ Ibid.

¹² Estas cifras fueron extraídas de Sala, Jorge, Op. Cit.

¹³ Ibid.

que la película originalmente de 160 minutos –versión más exhibida en Argentina en formato cinematográfico– fuera recortada dos veces para proyectarla en la televisión alemana que la había financiado: primero llevada a 120 minutos –que fue rechazada por su extensión– y luego llevada a 90 minutos –quizás la más conocida en Argentina recientemente por haber sido proyectada en español por Canal 7–. Ambos recortes fueron realizados en el año 1988.

III ANALIZANDO E INTERPRETANDO JUAN...

“Viendo un documental estamos convencidos de que lo que vemos tiene sentido; y estamos no obstante conscientes de que siempre hay alguna cosa que podría haber sido tomada en cuenta, pero que no está allí”¹⁴

III.I Un marco teórico: documental político y memoria vs. olvido

Para referirnos al cine documental es necesario realizar cierta definición de cuáles son sus preceptos y características que lo diferencian de otro tipo de producción cinematográfica. Jacques Rancière señala que en la película documental *“lo real no es un efecto a producir, sino un dato que comprender”*¹⁵. Al respecto, la esencia del film documental sería recrear artísticamente una historia a través del montaje de voces, cuerpos, sonidos, imágenes, etc. De modo que el cine “documental” se distingue del “ficcional” no porque nos muestre imágenes captadas de la realidad cotidiana o documentos de archivo sobre acontecimientos verificados en lugar de emplear actores para interpretar una historia, sino porque *“es una modalidad de ficción más homogénea y a la vez más compleja”*¹⁶. Más homogénea porque la concibe y realiza la misma persona, y más compleja porque encadena o entrelaza imágenes heterogéneas (como imágenes actuales, entrevistas testimoniales, noticieros del pasado, material de archivo televisivo, propagandas, fotos, etc.) reescritas en una nueva trama con significado propio. Pero el film documental no permite que las imágenes ordenadas en un nuevo montaje hablen por sí solas, sino que recurre *“a la autoridad de una voz [generalmente en off] que, garantizando el sentido, debilita la imagen”*¹⁷. Así, el film documental intenta recrear determinado acontecimiento social para traerlo del olvido produciendo una *“ficción de la memoria elaborada por medios artísticos (...) inseparable de una ‘lección sobre la memoria’, una lección sobre el deber de la memoria (...) [guiada por esa voz en off] que nos dice que no hay que olvidar cierta imagen, que es preciso relacionarla con esa otra, mirarla más de cerca, releer lo que nos da a leer.”*¹⁸.

De esta manera, debemos considerar que el film documental no es –por más que lo pretenda– un reflejo tal cual de la realidad, sino más bien una interpretación subjetiva –del autor del film– de esa realidad. Pero para generar en el espectador una mayor sensación de realidad sobre el hecho que se quiere contar, el film documental debiera estar conformado por imágenes del hecho. Tal como sostiene Beceyro: *“Lo que [los] documentales tienen en común son los materiales que manejan. El film documental trabaja a partir de hechos que han sucedido o que están sucediendo (...). El film de ficción maneja materiales que sólo existen*

¹⁴ Chanan, Michael, “El coeficiente Zapruder” en *FILMWAVES* n°4. Traducción de G. De Carli. Extraído de <http://www.catedras.fsoc.uba.ar/decarli/textos/Chanan.htm>

¹⁵ Rancière, Jacques. “La ficción documental: Marker y la ficción de la memoria”, en *La fábula cinematográfica. Reflexiones sobre la ficción en el cine*, Barcelona, Paidós, 2005, P. 183.

¹⁶ Rancière, Jacques, Op. Cit., P. 183

¹⁷ Ibid, P. 193.

¹⁸ Ibid, P. 193.

en el film, para el film. Los personajes del documental existen antes y después del film...”¹⁹. Como en muchos casos el objetivo del documental es reconstruir o construir determinada memoria sobre el hecho que le interesa contar, trabaja con imágenes reales porque como propone Ana Amado: “*el complejo del recuerdo y la memoria aparecen aliados a representaciones topográficas para poner de manifiesto la postura de los sujetos frente a los rastros e imágenes de la historia, ya sea en el escenario de la memoria colectiva o en el de la individual. Los sitios revisitados cumplen la doble función de escandir el relato, situándose a la vez como lugares de encuentro (o de mera búsqueda) y como puntos precisos del pasaje: umbrales que marcan el acceso al pasado.*”²⁰ En este sentido, el montaje de espacios geográficos: calles, rutas, paisajes rurales o urbanos –como en *Juan...* y en otros films documentales– conforma una escena móvil donde sucedió el pasado, lo cual se traduce en el espectador en una unión entre arqueología y memoria.

En relación al tipo de film, retomando a Beceyro cabe destacar que un documental “*no es solamente político por una cuestión temática, sino por una forma de enfocar esos temas*”²¹ y, necesariamente, la forma de encarar esos temas tiene que contener una posición explícita. En consonancia, Aprea sostiene que lo que define al cine como político no es que trate de “*una temática relacionada con el gobierno de la sociedad o los problemas relacionados con las relaciones de poder, sino el modo en que es abordada esa problemática.*”²². La característica que define a un film como político es que explicita visiblemente la relación entre política y lenguaje cinematográfico. Es decir que el film utilice un tipo de discurso similar al del discurso político, como lo es el discurso polémico. El cine político, como es habitual en todo discurso polémico, debe tomar la figura del argumentador –que es quien se hace cargo de lo expuesto– y de los destinatarios –conformados tanto por el espectador (destinatario positivo) como por el adversario (destinatario negativo)–. De esta forma, “*se tiende a construir un ‘nosotros’ y un ‘ellos’. La necesidad de que aparezcan esos otros aludidos en el film y excluidos de la relación que se establece entre la película y su público es un rasgo que permite comprender la lógica que hace que cierta cinematografía se incluya dentro de la política.*”²³. Es por eso que el documental para ser político comúnmente deba recrear un hecho que se conoce de una manera y que éste plantea que fue de otra –resignificar un hecho– o también traer del pasado un hecho que ha sido olvidado –incorporar a la memoria un acontecimiento del pasado–.

Respecto al tema de la memoria, desde la perspectiva de Ricoeur²⁴ la memoria está ligada al olvido porque debe luchar contra este. Dicho autor plantea la existencia de dos tipos principales de olvido. Por un lado, el olvido evasivo: evasión motivada por la voluntad de no informarse, de no investigar, voluntad de no saber, y, por otro lado, el olvido selectivo: elaboración de una trama de recuerdos, la memoria de un acontecimiento con omisión de hechos insignificantes dentro de lo recordado. Lo que nos interesa extraer del

¹⁹ Beceyro, Raúl, “El documental. Algunas cuestiones de género cinematográfico”, en Sartoro, Josefina y Rival, Silvina (eds.), *Imágenes de lo real. La representación de lo político en el documental argentino*. Buenos Aires, Librería, 2007. P. 86

²⁰ Amado, Ana, “Órdenes de la memoria y desórdenes de la ficción”, en Ana Amado y Nora Domínguez (comp.), *Lazos de Familia. Herencia, cuerpos, ficciones*, Buenos Aires, Paidós, 2003. P. 66.

²¹ Beceyro, Raúl P. 86

²² Aprea, Gustavo, “El cine político como memoria de la dictadura”, en Sartoro, Josefina y Rival, Silvina (eds.), *Op. Cit.* P. 96.

²³ *Ibid.* P. 96-97.

²⁴ Ricoeur, Paul, *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*, Madrid, Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid / Arrecife Producciones, 1999.

autor es que ambos tipos de olvidos irían entrelazados y conllevarían una carga moral para el ciudadano, porque es él quien debe informarse y recordar hechos significantes para incluirlos dentro de la memoria colectiva con el objetivo de que sea repudiable socialmente que esos hechos vuelvan a suceder. En este sentido, la memoria colectiva también estaría comprendida por la “memoria herida” –hechos socialmente graves como las desapariciones de personas durante la última dictadura– que “*acumula en los archivos de la memoria colectiva un conjunto de heridas que no siempre son simbólicas*”²⁵. En consonancia con Ricoeur, Schmucler²⁶ sostiene que la memoria es un hecho moral: “*La memoria es un acto perteneciente al campo de la ética. [Combate contra el olvido] contra aquellas cosas que, justamente, no deberían olvidarse*”²⁷. La memoria social debe traer del olvido aquello que “no se debe olvidar”, aquello que “no debe volver a suceder”, aquello que sirve para hacernos acordar que “no todo es posible”. Como señala Carlos Echeverría en nuestra entrevista en relación a la política de la memoria del gobierno de Kirchner²⁸ “*Ese tema de la memoria que se está rescatando desde el gobierno me parece interesante en relación a las generaciones futuras, pero igual hay que ver más adelante hacia dónde va todo esto. Pero sirve para que cada vez sea más impensable volver a atrás.*”

Asimismo, Yerushalmi²⁹ nos señala que la memoria colectiva es la recepción y transmisión hacia el futuro de los recuerdos de una sociedad. De esta forma, la sociedad olvida lo que no fue transmitido por la generación anterior. Esa memoria colectiva son los recuerdos de un grupo social, una selección de recuerdos, en los que muchas veces se retienen los que entran dentro del sistema de valores de esa sociedad. Pero eso que se olvidó en algún momento puede ser recuperado, ya sea a través de una política oficial de gobierno o a través de medios no oficiales como intenta hacerlo –entre otras– la película *Juan...* Igualmente, cabe destacar que –en discusión con Yerushalmi– la sociedad olvida lo que no fue transmitido, pero lo que no fue transmitido puede no serlo no sólo por ausencia o silencio sino también por una operación de reemplazo y resignificación, como pudo haber sucedido con el tema de los desaparecidos en Argentina. Es decir, en determinado momento empezaron a circular en la sociedad nuevas miradas o discursos acerca de la última dictadura que dejaron de negar o de justificar las desapariciones –tal como se había impuesto desde los aparatos de Estado– y, de a poco, esos argumentos fueron siendo repudiados socialmente.

III.II Argumento y estética/género de Juan...

En líneas generales, *Juan...* es un film que trata sobre Juan Herman, el único desaparecido en Bariloche durante la última dictadura militar. El film se propone indagar qué ocurrió con Juan y qué hizo la sociedad de Bariloche frente a su desaparición. Para llevar a cabo esta propuesta se realizan entrevistas a familiares, amigos, vecinos, políticos y militares implicados. El film es protagonizado por el periodista Esteban Buch, e intercala filmación en Buenos Aires y Bariloche. Entrevistas, imágenes, cintas de los medios

²⁵ Ibid, p. 32.

²⁶ Schmucler, Héctor, “Una ética de la memoria”, en *Los puentes de la memoria*, nº 2, La Plata, diciembre 2000.

²⁷ Ibid, p. 42.

²⁸ Entendemos como política de la memoria del gobierno de Kirchner, medidas como: hacer de público conocimiento la sistematicidad del “terrorismo de Estado” durante la última dictadura, la transformación de los centros clandestinos en lugares de la memoria, la reapertura de juicios por las violaciones a los derechos humanos, entre otras.

²⁹ Yerushalmi, Yosef, “Reflexiones sobre el olvido”, en *Los usos del olvido*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1989.

de comunicación del momento, mediados por reflexiones del periodista o por espacios sin voz con música significativa –“¿Será posible el Sur?” y “Me gustan los estudiantes” interpretados por Mercedes Sosa– son montados para formar una nueva trama con significado propio. En consecuencia, consideramos que el film combina la estética documental y la estética ficcional. La estética documental porque –tal como hicimos referencia en el apartado teórico– construye su discurso a través de “retazos de la realidad”. La estética ficcional porque el periodista además de hacer las entrevistas, sigue con su cuerpo y su voz guiones preestablecidos. Aunque si seguimos la perspectiva de su director, al film debemos encuadrarlo solamente como un film documental que utiliza la ficción –por no ser su director quien realiza las entrevistas cámara en mano, sino un actor– para romper con la estética del film documental tradicional.

Quizás la utilización de un actor-periodista para guiarnos dentro de la trama del documental tiene como objetivo producir en el espectador una mayor sensación de realidad con respecto a la investigación, ya que pareciera que la pesquisa está siendo realizada por el periodista en tiempo real y no que haya sido resultado del trabajo del director del film. Un aditamento más que puede dar mayor veracidad al film es que quien actúa de periodista es periodista en la vida real. Por otra parte, es el periodista quien ejecuta la voz en *off* –voz señalada por Rancière como significativa en el film documental– que relata lo que va investigando y nos orienta como espectadores acerca de cómo debemos “leer” el documental, qué posición debiéramos tomar. Además de guiarnos con la voz en *off* para nuestra toma de posición, es el mismo periodista quien al rever partes de entrevistas –que el film ya nos había mostrado casi enteras–, nos remarca fragmentos claves que no debemos olvidar. Cabe destacar que tampoco en este aspecto el film rompe con la estética del documental tradicional, ya que utiliza momentos actuados para conducir y guiar el documental, pero no quiebra la modalidad guiada y direccionada de construcción de sentido del documental tradicional: la voz en *off* que debe guiarnos en la lectura del film no desaparece y, asimismo, dicha guía se refuerza con la revisión de extractos de entrevistas.

Por otra parte, debemos considerar a *Juan...* como un film político porque cumple con los cánones de discurso que –siguiendo los postulados de Aprea y Beceyro anteriormente explicitados– corresponderían a ese tipo de cine. Es decir, utiliza un discurso polémico para la sociedad de ese entonces, ya que intenta discutir con las explicaciones preponderantes en relación a la dictadura³⁰. De modo que enuncia su argumento mostrando críticamente los preceptos comúnmente aceptados y, al mismo tiempo, construye los propios a través de recortes de entrevistas, imágenes y afirmaciones del periodista³¹. Así, el film interpela en un doble movimiento a sus espectadores. Por un lado, a los espectadores positivos: tanto a la sociedad de Bariloche como a toda la sociedad argentina, para que acepten parte de su responsabilidad por la indiferencia frente a las desapariciones de personas y que cambien su posición. Por otro, a los espectadores negativos (sus adversarios): tanto a los militares que formaron parte de aquel Estado “genocida” como a las personalidades públicas que desde los medios seguían avalando esos discursos justificatorios y a los diputados que votaron a favor de la Ley de Punto Final.

³⁰ Como hicimos mención en un apartado, en ese momento preponderaba tanto la “teoría de los dos demonios” como la Doctrina de Seguridad Nacional (DSN) como explicaciones socialmente válidas acerca de la última dictadura militar.

³¹ En la Entrevista, Carlos Echeverría nos cuenta que algunas de estas reflexiones fueron escritas por él y otras con ayuda de Osvaldo Bayer.

III.III El recorte y el objetivo del momento

Al ver dos de las versiones del film (versión de 160' y versión de 90') nos llamó la atención el recorte entre ambas, ya que sostuvimos que en la versión corta quedaba opacada la figura de Juan como militante político porque desaparecían –principalmente– las entrevistas referidas a su participación en la Juventud Peronista (JP). Inmediatamente comenzamos a preguntarnos: el porqué de ese recorte, si ese recorte tenía relación con el momento del film, si había un recorte intencional de la figura del militante, si el recorte cambiaba el mensaje del film. Entre todas estas preguntas subyacía nuestra crítica al recorte que –desde nuestro punto de vista– significaba el opacamiento de la militancia política, opacamiento que acerca a Juan Herman a la figura del “buen desaparecido”, del “desaparecido por equivocación”, figura muy utilizada por quienes desde los derechos humanos sostenían la “teoría de los dos demonios”.

Igualmente, nuestra postura respecto a la versión corta no podía ser del todo crítica, ya que se recortaba la figura del militante político pero no la figura del joven con críticas sociales –las entrevistas de familiares al respecto sobrevivían al recorte–. Asimismo, no se recortaron las entrevistas a militares afirmando la “Guerra antisubversiva” como justificación de las desapariciones. Cosa que nos pareció muy importante debido a que las consideramos un material inédito –tanto para ese momento como para el actual– y, sobre todo, a que está compaginado con el fin de producir en el espectador argumentos críticos frente a lo acontecido. De hecho, esas entrevistas fueron una de nuestras principales motivaciones para elegir el film como un tipo de registro discursivo acerca de la última dictadura. Al respecto, sostuvimos que si a nosotros –que vivimos en un momento histórico-social en que casi nadie niega que hubo desaparecidos y hasta hay políticas de gobierno por la recuperación de esa memoria– esas afirmaciones de los militares nos impactaron; exhibir ese film a comienzos de la democracia podría haber sido mucho más impactante socialmente ya que afirmaba desde la propia voz de los militares algo en muchos casos que la opinión pública negaba. Al mismo tiempo, fuimos dándonos cuenta que en realidad en las dos versiones no quedaba totalmente claro si Juan fue un militante político de la JP, porque en la versión larga aparece la suposición sobre la militancia de Juan a partir del testimonio de un amigo pero no se corrobora indagando hasta confirmarlo.

De esta manera, el porqué dejar de incógnita si Juan fue militante político y el recorte más directo a su militancia en la versión corta eran los principales interrogantes que nos llevaron a entrevistar al director. En esta entrevista, Carlos Echeverría afirma que el objetivo del film tenía que ver con una necesidad del momento, la cual era dejar de negar los actos cometidos por la dictadura. Es decir, la película no había sido hecha para reivindicar la militancia política de los desaparecidos, sino para mostrar las desapariciones sistemáticas durante el proceso militar, desapariciones que la sociedad seguía negando o que con su falta de denuncia seguía avalando. Desde la perspectiva del director, su intencionalidad era generar un punto de vista contra el mensaje político hegemónico de los '80 fuertemente marcado tanto por el punto de vista militar³² como por los aspectos más ligados a éste presentes en la “teoría de los dos demonios”³³. Por eso, el objetivo de *Juan...* no era propagandear la militancia, sino mostrar cuestiones todavía en duda para la sociedad de la

³² Basado en la Doctrina de la Seguridad Nacional a la que ya hicimos referencia.

³³ En palabras del director durante la entrevista: “...es lo que dice Sábato en el recorte de filmación que pongo en '*Juan...*', algo así como '*este terrorismo que hizo posible el otro terrorismo...*'”.

época alfonsinista. Al respecto, Echeverría señala: *“Me parece que hasta mi película tiene un poco de cautela de señalar la militancia de Juan porque en el momento no estaba en primer lugar el debate político, sino que estaba en primer lugar mostrar el tema de la negación que hubiera habido desaparecidos y que era una violación a los derechos humanos que hubiera desaparecidos. Es decir, hasta eso se rechazaba. La idea era empezar a discutir qué es que alguien desaparezca y después, más adelante, reivindicaremos la militancia. Hablar de desaparecidos ya era molesto, además el ‘por algo será’ era permanente”*. Asimismo, señala que tampoco *“...se está investigando qué pasó con Juan, sino que es un documental para luchar contra el negacionismo de lo que había pasado durante la dictadura.”* En este sentido, el objetivo del film no es *“...sólo qué pasó con todo el resto de la sociedad, sino en Bariloche como si nada hubiera sucedido. Es decir, secuestraron a alguien y no importa. Pero también el objetivo de la película es darle una identidad al desaparecido, porque en ese momento el desaparecido no tenía identidad, era un jodido que bien se merecía desaparecer.”* De modo que –como señalaría Yerushalmi– el objetivo sería “traer del olvido” –a partir de imágenes y entrevistas– cómo fueron ocurriendo los hechos y reordenarlos en una nueva trama para construir un nuevo sistema de valores que conduzca a que la sociedad repudie la dictadura tal como estaba siendo aceptada y que un posible aval a una nueva dictadura ya no entre dentro de nuestro sistema de valores.

Asimismo, el objetivo del film –como señala su director– es exhibir *“la radiografía de toda la sociedad”* argentina tanto de la época de la dictadura como de comienzos de la democracia. Es decir, el film intenta sacar a la luz las responsabilidades, la falta de cuestionamientos y las complicidades de una desaparición en lo micro –en Bariloche–, para hacernos pensar cómo funcionó en lo macro –en toda la Argentina–. De modo que como espectadores debiéramos utilizar el film para cuestionar no sólo la desaparición de Juan sino la del resto de los desaparecidos, es decir, para que reconstruyamos de manera crítica nuestra visión acerca del proceso militar en su conjunto. Entonces, quizás antes de criticar algunos aspectos del film y del recorte debiéramos entenderlo como un producto de la época y ubicar su mensaje en su contexto histórico-social. Contexto en el que primaba el “algo habrán hecho”, el “por algo será”, la justificación de las desapariciones, y, por tanto, todavía no se criticaba en profundidad el accionar sistemático y clandestino de la dictadura. En consecuencia, si el objetivo era sacar a la luz la sistematicidad de la dictadura que la sociedad civil seguía negando, en ambas versiones del film se cumplía y el recorte no opacaba este objetivo.

III.IV Interrogando a la generación pasada: dos generaciones dialogando en Juan...

El director del film cuestiona a la generación ya adulta –que tendría la misma edad que Juan durante la dictadura– por la responsabilidad de legar la memoria sobre la última dictadura a las generaciones futuras. De modo que serían las generaciones pasadas las responsables de transmitir el pasado hacia las próximas generaciones, es la generación que vivió la desaparición de Juan la que debe transmitir los hechos ocurridos. Es esa generación la que no debe dejar que se olvide. Pero –como nos plantea Yerushalmi– lo que se olvidó, se puede traer del olvido. Si no es la generación ya adulta, deberá ser la generación posterior –la de Carlos o la de Esteban–. El olvido es un tema pertinente para analizar nuestro film, ya que al preguntarse qué hizo la

sociedad barilochense por Juan, está preguntando qué recuerda la sociedad sobre quién era Juan y sobre lo que pasó con él. El olvido –como señala Ricoeur– conlleva una carga moral para el ciudadano, porque es éste quien tiene la obligación de informarse, de no olvidar y de transmitir los hechos relevantes para que formen parte de la memoria colectiva y, de esta forma, que determinados hechos repudiables no puedan volver a suceder.

Nuestro film puede funcionar como una forma de traer del olvido quién era Juan y qué sucedió con él para reconstruir o construir una memoria social sobre el hecho y, al mismo tiempo, sobre toda la sociedad de la época de la dictadura. Por eso, intenta traer del olvido no sólo lo que pasó con Juan, sino con toda la “generación de los ‘70” que desapareció junto con él. Pero ese olvido no pasa tanto por no decir que hubo desaparecidos, sino por negar la verdad: tanto lo sistemático de esas desapariciones como las inquietudes sociales por las que luchaban esos desaparecidos. Entonces, más que traer del olvido es construir una memoria –distinta a la que prevalece en el momento del film– sobre cómo fueron realmente los hechos. Es en este sentido en que nuestro film es una herramienta de historia, es decir, un instrumento para reconstruir el pasado. Se intenta operar una acción de resignificación de ese pasado, de esa memoria, para que, al mismo tiempo, se modifique la visión sobre el presente. Como la memoria se puede pensar como un puente entre lo pasado y lo actual construido colectivamente por y con sujetos dotados de historia, entonces también es posible entender que el puente estará determinado por la ubicación histórica, generacional y política de sus autores. De hecho, toda conformación social tiene en su haber mecanismos de transmisión histórica transgeneracional, mecanismos que aseguran la continuidad de saberes, experiencias y creencias.

Sobre este tema *Juan...* vuelve a mostrarnos una complejidad riquísima: encontramos una película dirigida y realizada por un hombre de la misma generación que el desaparecido barilochense, pero a la vez filmada desde la mirada de Esteban, perteneciente a la generación inmediatamente posterior y de la misma edad que Juan al desaparecer. Este segundo dato es no sólo innovador como recurso dramático sino además como disparador de reflexiones en el espectador. Esta elección de “duplicidad generacional” que realiza Echeverría genera una serie de interrogantes posibles acerca de las motivaciones y preguntas explicitadas a lo largo del film: ¿De quién es la búsqueda? ¿De un contemporáneo a Juan que espera respuestas acerca del destino de su generación y de las responsabilidades sociales del genocidio? ¿De un joven que busca recomponer el pase transgeneracional de la memoria, y que busca tal vez también entender a sus predecesores? ¿Qué voz prima: la de la generación de Carlos o la de la generación de Esteban? En un momento aparece una pregunta en la voz de Buch: “¿*Qué pensarán las nuevas generaciones cuando tomen conciencia? ¿No nos verán como encubridores del crimen?*” ¿Quién se realiza esta pregunta: Carlos Echeverría o Esteban Buch? Una respuesta posible es que conviven ambas miradas. Ambas generaciones se preguntan cosas parecidas desde necesidades distintas. Reparar la desconexión con la generación previa³⁴ es explicarse las causas y responsabilidades acerca de lo sucedido. Echeverría parece proponer que el puente de la memoria entre su generación y la siguiente debe construirse con ladrillos de verdad sobre “los Juan”

³⁴ Desconexión generada no sólo por la desaparición física/exilio, sino también por la derrota de proyectos sociales sumada a las transformaciones basales implementadas durante los seis años de dictadura en el cuerpo socio-económico que propiciaron una suerte de “tabla rasa con el pasado”.

aportados por “los Esteban”. Será responsabilidad de la generación siguiente al genocidio cuestionar e indagar sobre lo inmediatamente pretérito.

Por otra parte, es posible entender esta elección de cara a la ya mencionada estrategia de aproximación que utiliza Echeverría respecto a un sentido común hegemonizado por el discurso castrense. Echeverría no se ubica como protagonista (puesto que pudiera ser señalado como parte de los “derrotados con sed de venganza”, como nuevamente hoy se ha puesto de moda decir en ámbitos reaccionarios seguramente menos poderosos que los de ayer), sino que ubica a un joven –Esteban– recién salido de la adolescencia, no plausible de ser relacionado con las luchas sociales de los ‘70.

IV HACIA UNA CONCLUSIÓN GENERAL

A lo largo de este trabajo afirmamos la potencia discursiva, por tanto, la potencia política del documental y del cine en sí mismo. Del diálogo privilegiado del cine político con la memoria colectiva, no sólo como posible “pieza de evidencia” sino como dispositivo de anclaje y resignificación de la memoria, es decir, como dispositivo que puede alimentar visiones estatuidas o volverse herramienta contrahegemónica.

Por una parte, sobre *Juan...* nos preguntamos acerca de su ubicación dentro del combate por la revisión de los años de la dictadura. Siendo tanto un film *outsider* (realizado sin apoyo oficial, no estrenado comercialmente, no ubicado en la memoria colectiva como parte del canon de los films sobre Derechos Humanos y Dictadura) como un film discursivamente complejo y difícil de etiquetar estéticamente. Podríamos preguntarnos entonces: ¿Es un film precursor de los discursos sobre la memoria de la década siguiente –década del ‘90– por esbozar el carácter político del desaparecido? ¿Es un film que combate contra la “teoría de los dos demonios” o es un film que –ligado a las partes más progresistas de la misma– sólo intenta combatir las miradas más reaccionarias sobre la represión?

Al respecto, creemos que el film efectivamente se adelanta a su época en relación a los discursos hegemónicos. En primer lugar, porque con sólo marcar lo difícil, provocador e inédito de poner delante de la cámara a militares de rango medio para pedir explicaciones acerca de una desaparición, nos obliga a pensar en una relectura más cercana a la actual acerca de la última dictadura. Con la remarcable particularidad de que la cámara termina haciendo parte del trabajo obturado por las Leyes de Obediencia Debida y de Punto Final: la condena a todos los rangos de las Fuerzas Armadas. En segundo lugar, porque la película –aún en su versión más corta– avanza sobre un tema incómodo para el discurso alfonsinista: el del compromiso social/político de los desaparecidos. En tercer lugar, porque aparece la generación siguiente a Juan, por un lado, increpando a la generación pasada por su deber de legar la memoria y, por otro lado, intentando reconstruir el diálogo intergeneracional de transmisión de memoria que ha sido interrumpido, tanto por la desaparición física de esa generación como por la construcción de un discurso histórico “oficial” distinto. Por último, porque al fijar la atención en los distintos sectores de la sociedad civil, busca una interpelación que desnude el silencio-responsable, la connivencia y la complicidad (Echeverría “pinta al mundo, pintando Bariloche”). Al respecto, mientras que para la “teoría de los dos demonios” la sociedad fue “víctima del fuego cruzado”, para la película fue cómplice de un “muro de silencio” –parafraseando el título de otra película *outsider* de la época de la directora Lita Stantic–. Por lo tanto, el film nos muestra el enfrentamiento

directo con los genocidas, la reaparición del plano político en la figura de la víctima, el intento de reconstrucción del diálogo transgeneracional y la interpelación a una sociedad cómplice-responsable. Estos planteos serán piedra angular del debate que comienza a perfilarse contra la “teoría de los dos demonios” y que sólo años después cobrará relevancia social. Planteos que darán a esta película y a su director un perfil tan áspero que los volverá indigeribles para la política cinematográfica oficial comandada por Antín.

Asimismo, creemos que la película y su director tuvieron especial sensibilidad acerca de los discursos sobre el pasado reciente al momento de filmar y editar el documental. Precisamente, el film despliega una estrategia de reconstrucción de la memoria colectiva que discute con los discursos socialmente dominantes: el castrense y el alfonsinista, apoyándose en este último para atacar al primero. Es decir, ubica como enemigo principal al discurso ligado a la DSN y trata de “hacer pie” en lo más positivo de la “teoría de los dos demonios” para comenzar a debilitarla. Lo positivo que toma de ésta es la condena a los militares y la búsqueda de la verdad sobre las desapariciones, mientras que no va a fondo en los aspectos que podríamos considerar más críticos o negativos como es la existencia de “dos demonios” enfrentados: militantes “subversivos” contra militares que aplicaron prácticas terroristas desde el Estado. De modo que en el film aparece una clara crítica a la desaparición de personas con inquietudes y militancia social, pero no a la desaparición de militantes “guerrilleros” o sindicales combativos. El propio Echeverría plantea en la entrevista realizada que en ese momento ahondar en esos temas hubiera sido consolidar la mirada castrense del “por algo será”. En consecuencia, a partir de este movimiento podríamos explicar la no profundización en referencias al plano político de Juan Herman o en referencias a los diferentes proyectos sociales en pugna en los ‘70.

Por otra parte, nos preguntamos acerca del proceso de elaboración del film, más puntualmente acerca del proceso de selección y recorte del material filmico, considerando que teníamos en nuestro poder dos versiones realizadas casi contemporáneamente y con una diferencia de duración de 70 minutos entre sí. Encontramos “el recorte del recorte” de quien recuerda y, por lo tanto, encontramos la posibilidad de entender cierta parte del orden de prioridades de quien construye el recuerdo. Aún si los recortes no tienen – como afirmó Echeverría en nuestra entrevista– sólo razones de contenido sino también estéticas y rítmicas, que las segundas triunfen sobre las primeras mantiene el foco en lo que se vuelve necesario recordar y lo que no. Quizás sólo después de ver ambas versiones es que nosotros pudimos medir con precisión cuánto del perfil político/social de Juan quedaba relegado, medir, por ende, las motivaciones profundas del film y sus prioridades. Motivaciones y prioridades que están más relacionadas –como remarca el director– con las necesidades del momento, como podía ser comenzar a desarmar el negacionismo de la sociedad civil acerca de qué tenían de “subversivo” los desaparecidos y de la sistematicidad con que actuaron las Fuerzas Armadas a través del aparato estatal. Pero que no están vinculadas directamente con nuestras inquietudes actuales, como pueden ser ahondar acerca de qué proyectos sociales se enfrentaban en los ‘70.

En suma: vemos a *Juan...* como una herramienta eficaz de discusión con las miradas dominantes sobre los desaparecidos a mediados de la década del ‘80, no enteramente rupturista respecto a la del alfonsinismo, por cierto, pero con elementos planteados con una valentía y claridad que la vuelve paso obligado para entender cómo se fueron gestando las políticas de la memoria en y para el cine en la Argentina

de las décadas siguientes.

BIBLIOGRAFÍA

- Amado, Ana, “El documental político como herramienta de historia” en *Políticas de la Memoria n° 5*, CEDINCI, verano 2004/2005.
- Amado, Ana, “Las políticas del cine político” en *Pensamiento de los Confines n° 18*, Buenos Aires, Julio de 2006.
- Amado, Ana, “Órdenes de la memoria y desórdenes de la ficción”, en Ana Amado y Nora Domínguez (comp.), *Lazos de Familia. Herencias, cuerpos, ficciones*, Buenos Aires, Paidós, 2003.
- Benjamín, Walter, “Sobre el Concepto de Historia” en Walter Benjamín, *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*, Santiago de Chile, ARCIS-LOM, 1995.
- Chanan, Michael, “El coeficiente Zapruder” en *FILMWAVES N°4*, Traducción de G. De Carli. Extraído de <http://www.catedras.fsoc.uba.ar/decarli/textos/Chanan.htm>
- Columbres, Adolfo (ed.) *Cine, Antropología y Colonialismo*, Buenos Aires, Ediciones del Sol, 2005.
- Deleuze, Gilles, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Buenos Aires, Paidós, 2005.
- Echeverría, Carlos, Entrevista: “El cine sirve para desarticular el miedo” realizada por María Iribarren, en *Cinecrópolis*, septiembre, 2005. Extraído de <http://www.cinecropolis.com/entrevistas/carlosecheverria.htm>
- Echeverría, Carlos, Entrevista realizada por Federico Araya, Julieta Bustelo, Luciano Gabardi, Diciembre 2007. Desgrabación propia en el Anexo.
- Lagny, Michele, *Cine e Historia. Problemas y métodos en la investigación cinematográfica*, Barcelona, Bosch, 1997.
- Lusnich, Ana Laura, “La formulación de los discursos históricos”, en *Cine de historia, cine de memoria. La representación y sus límites*, Madrid, Cátedra, Signo e Imagen, 2006. Extraído de <http://www.catedras.fsoc.uba.ar/decarli/textos/Lusnich.htm>
- MacDougall, David, “Más allá del cine observacional”, “Beyond Observational Cinema” en *Transcultural Cinema*, Princeton University Press, Chichester, West Sussex. Documento de Trabajo de la Cátedra Carmen Guarini / Gema Allen: Seminario de Antropología Visual, El cine observacional y sus variantes. Traducción Gema Allen, Agosto 2002.
- Mazzei, Daniel, “La misión militar francesa en la escuela superior de Guerra y los orígenes de la Guerra Sucia, 1957-1962”, en *Revista de Ciencias Sociales n°13*, UNQUI, Diciembre de 2002.
- Portal Planeta Sedna, *Dictaduras en América Latina. Doctrina Seguridad Nacional-Golpe de Estado en Argentina* en http://www.portalplanetasedna.com.ar/dictadura_latina.htm
- Sartoro, Josefina y Rival, Silvina (eds.), *Imágenes de lo real. La representación de lo político en el documental argentino*, Buenos Aires, Librería, 2007.
- Rancière, Jacques. “La ficción documental: Marker y la ficción de la memoria” en *La fábula cinematográfica. Reflexiones sobre la ficción en el cine*, Barcelona, Paidós, 2005.
- Remedi, Claudio, “Apuntes para una historia del cine documental argentino” en *Ardito documental*, 13 October, 2007. <http://arditodocumental.kinoki.es/apuntes-para-una-historia-del-cine-documental-argentino/>
- Ricoeur, Paul, “El cine histórico”, en *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*, Madrid, Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid / Arrecife Producciones, 1999.
- Rosenstone, Robert, *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la Historia*, Ariel. Barcelona, 1997.
- Sala, Jorge, “Políticas de la memoria y política cultural en el ‘cine de la democracia’”, en *Revista desde Afuera*, Año III, n° 4, mayo 2008. <http://www.revistaafuera.com/pagina.php?seccion=Articulos&page=02.Articulos.Jorge.Sala.htm&idautor=35>
- Schmucler, Héctor, “Una ética de la memoria”, en *Los puentes de la memoria*, n° 2, La Plata, diciembre 2000.
- Williams, Raymond “Teoría cultural”, en *Marxismo y literatura*, Península, Barcelona, 1980.
- Yerushalmi, Yosef, “Reflexiones sobre el olvido”, en *Los usos del olvido*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1989.

Films

- Film Juan como si nada hubiera sucedido de Carlos Echeverría versión de 160 minutos de 1987.

- Film Juan como si nada hubiera sucedido de Carlos Echeverría versión de 90 minutos en español, montada en 2007 sobre la versión en alemán de 1988.