

# *TODO DERRUMBE TIENE AL MENOS UN SOBREVIVIENTE*

POR FLORENCIA ROMANO

**Every collapse has at least one survivor**

## **Resumen**

*Juan como si nada hubiera sucedido* (Carlos Echeverría, 1987) es una de las primeras películas argentinas en explicitar e intentar representar los crímenes de Estado cometidos durante la dictadura militar de 1976 en Argentina. Realizada durante el período de transición democrática, en coproducción con Alemania y sin estreno oficial en el país, la película establece investigación y relato en un momento donde todavía poco había sido dicho, anticipando tempranamente múltiples capas de sentido y acción sobre la representación de la dictadura que irían coexistiendo, contrapuestas, en paralelo o sobrepuestas, dentro de lo social. El presente trabajo se propone analizar los modos del documental que la película de Echeverría utiliza para exponer la complejidad del discurso histórico a través de la polifonía de los testigos, con el propósito de reflexionar acerca de los elementos inaugurales con los que el cine abordó la memoria sobre la dictadura, así como también las relaciones entre historia, representación y siglo XX que pueden pensarse a través del film.

Palabras Clave: Cine; Carlos Echeverría; siglo XX; dictadura; testigos.

## **Abstract**

*Juan: as if Nothing Ever Happened* (Carlos Echeverría, 1987) is one of the first Argentinian films to explicitly address the crimes committed by the State during the military dictatorship (1976-1983). Made during the transition to democracy, in co-production with Germany and without an official release in Argentina, the film establishes an investigation and a narrative at a time when little had yet been said, anticipating multiple layers of meaning and action regarding the representation of the dictatorship that would later coexist — contrasting, in parallel or overlapping, within the argentinian society. This paper aims to analyse the documentary technique in Echeverría's film in order to reflect, through the



polyphony of witnesses, on the relationships between cinema and history representation in the twentieth century.

**Key words:** Film; Carlos Echeverría; 20th century; Testimony

## Decirlo todo

En 1987 Carlos Echeverría realiza *Juan, como si nada hubiera sucedido*, película que narra una investigación periodística sobre el secuestro de Juan Marcos Herman, desaparecido en Bariloche el 16 de julio de 1977. Sin estreno oficial, tampoco circuló en la época con la misma suerte que lo hicieron otras películas sobre la dictadura, películas distintas, no documentales, realizadas por actores de renombre, con reconocimiento local e internacional, siendo quizás el ejemplo más significativo *La historia oficial* (Luis Puenzo, 1985).

A principios de 1987, le cuenta Echeverría a Gustavo Fontán, el montaje de *Juan...* estaba por terminarse y su estreno se apalabró con algunos exhibidores de la calle Corrientes. Pero para el momento en que la película estaba lista, parecía haberse acabado el interés por recuperar la memoria sobre el pasado inmediato: había sucedido el levantamiento del grupo militar Carapintada y se había promulgado la Ley de Obediencia Debida. En ese contexto “la pregunta (sobre el estreno) era casi una molestia” (Fontán, 2017). La alternativa fue entonces presentarla en el festival de Óperas Primas en Bariloche en julio de 1987, aunque fuera de competencia y de forma clandestina ya que “los organizadores temían, legítimamente, quedarse sin los auspiciantes” (Fontán, 2017).

Si bien podemos pensar que el silencio con el que se estrenó *Juan...* responde a un contexto de tensión política en el que el retorno democrático todavía no estaba garantizado, esta hipótesis se desarma cuando vemos el año de estreno de la película de Puenzo<sup>1</sup>, estrenada no sólo dentro del mismo contexto, sino incluso con mayor cercanía al fin de la dictadura en 1983. Habrá que buscar entonces algo más en *Juan...* que la haya vuelto especialmente problemática dentro del proceso de retorno democrático, el mismo en el que sí lograron estrenarse otras películas.

Podemos empezar analizando su particularidad a partir de uno de sus recursos más distintivos: el presente como el tiempo verbal del relato. David Oubiña plantea una oposición, o más bien un efecto rebote, entre la censura y el silencio cinematográfico durante la dictadura y la necesidad de decirlo todo a partir de 1983 (Oubiña, 2022). Esta necesidad era una necesidad de denuncia y de exhibición de los crímenes, como si el cine, impedido de hablar sobre lo que estaba pasando en su presente, haya necesitado cambiar mutismo por locuacidad a través de

1. Y en seguida, al año siguiente, se estrena *La noche de los lápices* (Héctor Olivera, 1986), marcando una forma de abordar el pasado que caracterizaría a la mayor parte de las películas sobre la dictadura de fines de los 80 y principios de los 90.



relatos detallados sobre la violencia de Estado<sup>2</sup>. Se trataba, retrospectivamente, de denunciar cada uno de los delitos. Pero, en su forma, estas películas tiñeron sus atmósferas de películas históricas, ubicando el pasado más inmediato de una manera que podía también resultar lejana.

De una forma diferente *Juan...* tiene también la intención de decirlo todo, pero su denuncia no opta por la ficción, ni elige contar en pasado la violencia sobre los cuerpos secuestrados. En cambio, elige como tiempo verbal de su narración el presente, su decirlo todo no implica contar lo sucedido sino lo que sigue sucediendo, declarando que los criminales están todavía entre nosotros y que, justamente por eso, los crímenes continúan. El recorrido de la película es muy gráfico a propósito de esa continuidad; nos muestra que si vamos, por ejemplo, a cualquier institución del Estado en democracia, podremos ver en plena función a personajes como el Coronel Sárraga, encargado de nuclear todas las fuerzas militares de Río Negro durante los primeros años de dictadura, o a Miguel Istúriz, militar a quien una testigo identificó en la casa de Juan la noche del secuestro.

En esos encuentros con un pasado que permanece activo en el presente, la película de Echeverría anticipa con muchísima lucidez la continuidad de la dictadura en democracia, algo que muchos cineastas (junto con otros artistas, pensadores e incluso ciudadanos) podrían ver recién con un poco más de distancia. Sobre esto es fundamental el trabajo de Silvia Schwarzböck en *Los espantos* (2015), donde se plantea, a través del análisis de diferentes obras artísticas y documentos, que la última dictadura militar presenta continuidades en democracia, las cuales se confirman en el proceso de reforma económica, social y estatal que la dictadura inició y que continuó posteriormente; y también en la continuidad de los crímenes: alarmantes evidencias de que “el funcionamiento de la democracia misma, para su propio espanto, es compatible con la desaparición de personas” (Schwarzböck, 2015: 128). *Juan...* problematiza esta continuidad muy tempranamente y lo hace mediante la elección del presente como tiempo verbal para pensar los crímenes, en vez de anclarlos a un pasado que, aún en reclamo de justicia, se representa como terminado.

En su intención de decirlo todo, *Juan...* cambia también el sujeto que dice. Primeramente, es notoria la ausencia del cuerpo de la víctima. Echeverría no se centra en la violencia explícita sobre los cuerpos de los desaparecidos, sino, justamente, en su desaparición. No hay actores para representar los cuerpos que no están; la desaparición conserva su potencialidad negativa. En segundo lugar, volviendo a Schwarzböck, la película se aleja de la idea de “villanía abstracta, una vara con que medir el mal en la Historia” (Schwarzböck, 2015: 43) con la que el cine de la época representó a los represores. Esa villanía abstracta que detecta Schwarzböck trae aparejada una imposibilidad de pensar la historia en su complejidad, incluso en sus contradicciones, una imposibilidad para analizar los lazos que conectan políticas con regiones múltiples y que conectan también distintas temporalidades entre sí, marcando continuidades entre los hechos, causas, consecuencias. Es decir, la representación de la dictadura (Schwarzböck lo piensa también de la representación del

2. Pueden pensarse, sin embargo, algunas películas anteriores que hicieron referencia a las políticas y los crímenes de Estado, aunque no de forma directa, como por ejemplo las películas de Fernando Ayala *Plata dulce* (1981) y *El arreglo* (1983), o la película de Adolfo Aristarain *Tiempo de revancha* (1981).

nazismo en el cine norteamericano, por ejemplo), achata en una superficialidad los problemas históricos, y reduce sus actos, sobre todo sus crímenes, a eventos aislados, casi como si hubiesen sido raptos de locura, en vez de entenderlos como consecuencias de un sistema que los habilita, como un “brazo armado de un poder transnacional” (Schwarzböck, 2015: 43) y que, por otro lado, no los clausura. Corriéndose de ese tipo de representación, en la película de Echeverría no hay torturadores, o más bien, ellos no aparecen representados desde ese lugar como único lugar. Hay, por el contrario, personas que continúan con sus tareas cotidianas como si nada hubiera sucedido, mientras que fuera de campo, la película no deja de volver evidente su culpabilidad. El objetivo entonces es la exposición de los victimarios, demandando su decir. En vez de poner en primer plano la denuncia de las víctimas, lo que más importa es obtener la confesión de los militares y, en su negación ante la evidencia, exponer la impunidad del crimen.

La puesta en evidencia de esa impunidad, que continúa, es para la época muy extraña, al menos desde lo cinematográfico, y recién retomada aproximándose el siglo XXI. Aunque todavía existen películas de este nuevo siglo que insisten con esas primeras ficciones<sup>3</sup>, es decir, que insisten en abordar el pasado desde su clausura, aparecen otras<sup>4</sup> que se hacen cargo de esa continuidad desde la imposibilidad de separar el tiempo, desde la imposibilidad de representar cuerpos que no están e, incluso, desde la imposibilidad de hablar directamente de los crímenes, exponiendo así el pasado en su carácter de presente continuo.

## La invención de la memoria

Antes de analizar la enunciación de *Juan...* voy a tomar un desvío para revisar dos historias sobre el arte en su relación con la memoria.

La primera es la historia del poeta Simónides de Ceos, que fue un día invitado al banquete del noble Scopas para recitar un poema en su honor. Durante el recitado, Simónides decidió incluir en su poesía algunos elogios a los dioses Cástor y Pólux, lo que molestó a Scopas, quien lo echó del lugar. Una vez fuera del salón, dos hombres aparecieron llamando a Simónides para que se acerque a ellos. El poeta obedeció y, justo cuando se alejaba lo suficiente del edificio, éste se derrumbó por completo, dejando un sinfín de escombros. Al empezar las operaciones de rescate, en seguida se volvió imposible el reconocimiento de los cuerpos, imposible entonces no sólo saber quién estaba dentro del banquete, sino también a qué nombre respondía cada muerto. Ahí es donde Simónides, cuya repentina salida lo ubicaba como el más inmediato sobreviviente y quien era además, por su oficio de poeta, diestro en técnicas para memorizar, logró recordar a los presentes por las posiciones que ocupaban en la mesa, pudiendo así identificar los cadáveres para su duelo y sepultura.

3. Por citar algunas: *Kamchatka* (Marcelo Piñeyro, 2002); *Crónica de una fuga* (Adrián Caetano, 2005); *Infancia clandestina* (Benjamín Ávila, 2011); *La larga noche de Francisco Sanctis* (Francisco Márquez; Andrea testa, 2026); *Argentina, 1985* (Santiago Mitre, 2022).

4. *La fé del volcán* (Ana Poliak, 2001); *M* (Nicolás Prividera, 2007); *La mujer sin cabeza* (Lucrecia Martel, 2008); *Hacía afuera blanco* (Sofía Ungar, 2023); *El juicio* (Ulises de la Orden, 2023).



La segunda historia a la que me quiero referir es la interpretación que Badiou hace del poema “El siglo<sup>5</sup>” (1923) de Osip Mandelstam (Badiou, 2005). A diferencia de lo que implica una leyenda, su interpretación no pretende ser universal, o, al menos, no pretende ser atemporal, posible de actualizarse en cualquier tiempo y espacio, sino que está situada sobre un momento concreto: el siglo XX.

“Siglo mío, bestia mía” son las primeras palabras con las que empieza el poema. Según Badiou, ésta será su figura fundamental, mientras que el objetivo del poema va a ser el análisis, casi radiográfico, de su osamenta. Como resultado, Badiou identifica los siguientes puntos interpretativos<sup>6</sup>:

1. La pregunta central por la vida de la bestia: el siglo es al principio una bestia viva, naciente, aplastante, que luego (casi inmediatamente) mira su propia huella, frágil, con sus vértebras rotas.
2. La pregunta, en continuación con lo anterior, sobre la propia vida del siglo: ¿Cuánto duró ese siglo? ¿En qué medida puede considerarse vivo? ¿Es el siglo XX el siglo de la vida o de la muerte? “¿Qué es la vida? ¿Qué significa vivir verdaderamente?” (Badiou, 2005: 29)
3. La imagen del siglo en relación a la idea del hombre nuevo, aquel que debe confrontar la historia, dominarla políticamente (“quién sabrá / hundir los ojos en tus pupilas”). Se trata del siglo de la promesa de un nuevo comienzo y, paradójicamente, del siglo prisionero de su incapacidad para tal empresa, con su espíritu nostálgico de la grandeza pasada: la revolución soñada por el siglo XIX, dice Badiou, se revela en el siglo XX como la pesadilla de lo real (“quién podrá pegar con su sangre / las vértebras de las dos épocas”).
4. El lugar del arte: para Badiou, la idea del poeta como guía de los pueblos (que ocupó parte

5. Lo transcribo completo para una mejor comprensión del análisis, usando la traducción que aparece en la edición de *El siglo* de Editorial Manantial:

“Siglo mío, bestia mía, ¿quién sabrá / hundir los ojos en tus pupilas / y pegar con su sangre / las vértebras de las dos épocas? / El constructor de sangre a mares / vomita cosas terrestres. / El vertebrador se estremece apenas / en el umbral de los días nuevos.

Mientras vive, la criatura / debe deslomarse hasta el final / y la ola juega / con la invisible vertebración. / Como el tierno cartílago de un niño / es el siglo recién nacido de la tierra. / Una vez más en sacrificio, como el cordero, / se ofrece el sincipucio de la vida.

Para arrancar al siglo de su prisión, / para comenzar un mundo nuevo, / las rodillas de los días nudosos / debe unir las flautas. / Es el siglo, si no, el que agita la ola / según la tristeza humana, / y en la hierba respira la víbora / al ritmo de oro del siglo.

Otra vez se hincharán las yemas / y brotará el retoño verde, / pero tienes la vértebra quebrada, / ¡pobre y bello siglo mío! / Y con una sonrisa insensata / miras hacia atrás, cruel y débil, / como ágil, antaño, una bestia, / las huellas de sus propios pasos.”

6. Destacamos acá aquellos elementos que nos permitirán asociar al análisis de *Juan como si nada hubiera sucedido* y recomendamos la lectura de *El siglo* (Badiou, 2005) para una lectura completa sobre la interpretación de Badiou del poema de Mandelstam y su relación con el siglo XX.

del siglo XIX) desaparece en el siglo siguiente. El poeta no se ubica ya en la promesa del futuro, por el contrario, se mantiene en la espera. Su función es preservar el pensamiento perdido, mirar hacia atrás a la vez que hacia adelante. En suma, salvar al siglo de su extravío: “para arrancar al siglo de su prisión / para comenzar un mundo nuevo, / las rodillas de los días nudosos / debe unir las flautas.”

En el último punto, la interpretación de Badiou sobre el poema de Mandelstam actualiza la anécdota de Simónides: si en el siglo VI a.C se inventaba la memoria, en el siglo XX se vuelve urgente preservarla, aferrarse a ella justo en el momento en que parece ya no tener ninguna utilidad. *Juan...* puede entonces pensarse así, como una película que llega justo en un momento en el que ya nadie quería recordar, y que se mantiene, como el poema de Mandelstam, a la espera, centinela.

¿Por qué nos importan estas dos historias? Porque nos permitirán analizar la película desde dos elementos que consideramos centrales: su relación con la memoria —y la importancia, en dicha relación, de la figura del testigo— y su pertenencia —tanto de los hechos históricos que evoca, como de la película como obra en sí misma— al paradigma del siglo XX.

Para pensar en dicho paradigma, las referencias al texto de Badiou seguirán siendo pertinentes y guiarán la lectura del film, sobre todo, en relación a tres ejes con los que el autor identifica el desarrollo del siglo XX: el siglo XX como el siglo del antagonismo, el siglo de la Guerra y la Revolución; como el siglo maldito, siglo de los crímenes de Estado; y como el siglo liberal, siglo del triunfo del capitalismo, del triunfo del mercado mundial y de la democracia (Badiou, 2005).

Estos ejes, complejos y contradictorios, dejan ver sus ecos en la historia de las dictaduras de América Latina. En el caso de la última en Argentina, los discursos de la “guerra de los dos demonios” o de la “guerra contra la subversión” se ajustan perfectamente al primer eje; el terrorismo de Estado, sus crímenes, la violencia y la censura son vinculables al segundo eje; mientras que las continuidades que *Juan...* denuncia entre dictadura y postdictadura, así como las evidencias cada vez más actuales de dicha continuidad, permiten relacionar la historia nacional con el tercer eje del siglo: el triunfo económico y social del proyecto de la dictadura como un eco de la continuidad general del siglo XX en el siglo XXI.

## En el umbral, centinelas

*Juan...* es una película que espera la llegada de su propio tiempo. Mientras tanto, su estrategia es la de guardar: buscar las confesiones, recolectar y preservar los testimonios, siempre con un ojo atrás y otro hacia adelante.

Estas acciones se llevan a cabo mediante recursos propios del documental. La narración se sirve del periodista Esteban Buch como personaje que hace de sí mismo y lleva adelante la investigación. Dentro del equipo que lo acompaña está también el hermano de Juan, Horacio Herman, quien además de aparecer en escena en algunos momentos, hace la fotografía de la película junto a Fritz Baumann. Por otro lado, la cámara de todo lo que vemos (salvo el material de archivo y algunos momentos de cámara oculta) está a cargo de Carlos Echeverría, como lo



está también el guión, en co-autoría con el periodista Osvaldo Bayer. Esta breve descripción de parte del equipo expone, por un lado, el sesgo periodístico de la película<sup>7</sup>, que determinará las formas de construir el relato, centralmente armado alrededor de la entrevista y el comentario crítico sobre los documentos obtenidos; y, por otro lado, la participación de la familia. Esta participación no es supervisora ni espectadora, sino, desde Horacio, material: él interviene en el hacer de la película, lo cual no sólo lo hace en parte responsable de la obra, sino que lo convierte en un testigo, ya no únicamente de los hechos vividos alrededor del secuestro de su hermano, sino de todos los testimonios y confesiones que aparezcan durante la filmación. Su presencia ocupa también el lugar de centinela, aunque no sólo como artista, además como víctima: escucha la información, la guarda y la contrasta con su propia experiencia sobre lo sucedido. En ese sentido y aunque no tan visible dentro del cuadro, Horacio es un puente vivo entre los dos tiempos, que no sólo representa a la familia durante el rodaje y frente a quienes asesinaron a su hermano, sino que su memoria permite exponer las contradicciones entre los testimonios de los militares y su propio saber (contradicciones que, por otro lado, terminan exponiéndose solas, evidentes para todos los espectadores de la película).

La figura del testigo, y las diferentes formas que ésta adopta, serán centrales para construir a la película en el lugar centinela. Dichos testigos van a entrar en directa relación con la figura del periodista, que también es principal en la organización del montaje. Esteban Buch lleva adelante las entrevistas desde su presencia dentro de los planos y también articulando la voz en off con la que la película va a reflexionar sobre los testimonios y otros documentos que va encontrando. Su presencia en el lugar de los acontecimientos y la utilización del diálogo como principal recurso narrativo se vincula con la modalidad documental que Nichols clasificó como interactiva. A la vez, los momentos de voz en off, apoyados en metacomentarios sobre la representación de los hechos y del mundo histórico, son vinculables con la modalidad reflexiva (Nichols, 1991). Estas clasificaciones, si bien son problemáticas en muchos casos porque pueden limitar la interpretación de los recursos narrativos de una película (veremos más adelante cómo algunos momentos ameritan la suspensión de estas dos modalidades)<sup>8</sup>, son importantes de destacar porque, por un lado, en la modalidad interactiva el diálogo con los sujetos del mundo representado deja a los espectadores en el lugar de testigos de dichas conversaciones (es decir, los espectadores seremos un tipo de testigo más dentro de la película); y, por otro lado, la modalidad reflexiva apunta a la posibilidad de que el metacomentario, analizando las propias imágenes de la película, haga surgir un significado nuevo sobre el mundo histórico. Ambas formas exponen así el desarrollo de la película: se tratará primero de recolectar documentos y escuchar,

7. Es importante aclarar que la idea de periodismo se entiende en la película de acuerdo a su potencia creadora, constructora de un punto de vista, y no en relación a una pretensión de objetividad.

8. Me refiero a aquellos momentos donde el montaje opta por estrategias que son vinculables a lo que Nichols llama modalidad de observación, basada en no intervenir sobre lo que se desarrolla frente a cámara. Esta modalidad (nos referiremos a ella más adelante), se utiliza casi exclusivamente en escenas alrededor de la madre de Juan Hermann y responde a un respeto por su silencio.



para luego intentar armar con todo un rompecabezas diferente al que parecía asentarse, con las mismas piezas, en el terreno social.

La película puede dividirse en dos espacios y en tres partes. Los espacios son Bariloche y Capital Federal, y las partes responden a las instancias espacio-temporales de la investigación: primero en Bariloche, recuperando testimonios mayormente familiares; después en Capital Federal, entrevistando funcionarios militares que en el momento del secuestro estaban operando en Río Negro; y finalmente una vuelta a Bariloche, donde la información obtenida en Capital actualiza la primera parte del recorrido. Estos segmentos no están separados en bloques estrictos. Por ejemplo, algún testimonio de la Capital puede hacer que el montaje salte a revisar algún otro de Bariloche no incluido anteriormente; o mismo los testimonios de cada sujeto entrevistado pueden no aparecer de una vez, sino irse articulando en diferentes momentos durante el desarrollo del montaje. De todas maneras, la película se estructura en los términos de estas tres instancias, las cuales representan el camino de la propia investigación y del pensamiento que fue permitiendo vincular todos los elementos sueltos.

En la primera parte se entrevistan a los siguientes testigos: el padre de Juan, quien recupera con mayor detalle la noche en que los militares entraron a su casa buscando a su hijo y recupera también el después, los momentos de aviso a la policía y los pedidos de ayuda a instituciones del Estado por parte de la familia. Sobre este segundo momento aparece también el testimonio de un amigo de Herman padre, quien intenta ayudar avisando a la policía caminera inmediatamente para que registren cualquier auto que pueda salir de la ciudad.

A la vez, Buch dialoga en este mismo segmento con dos amigos de Juan: su amigo de la infancia, que será más tarde acusado de posible traidor ya que en ese momento se encontraba haciendo el servicio militar, y un amigo de la secundaria con el que Juan empezó a interesarse y meterse en la militancia política. Por último, aparecen en esta primera parte los testimonios de periodistas locales: un fotógrafo que le promete a Buch imágenes de los funcionarios militares en Bariloche durante la dictadura, pero que luego, cuando llegan a la casa, no tiene o no quiere dar el material, y el director de un diario local, Ernesto Mores Ruiz, quien dice haber insistido con la noticia y la investigación sobre la desaparición de Herman, desestimada constantemente por los diarios de la capital del país.

Así como las entrevistas a familiares y amigos ayudan a reconstruir la vida de Juan y los hechos que inician la noche de su secuestro, las entrevistas a periodistas de la zona nos enfrentan en presente con la continuidad del miedo y la censura del pasado: el fotógrafo que finalmente no quiere dar el material prometido y el director del diario que se muestra un poco molesto y nervioso ante las preguntas de Buch, necesitando demostrar su compromiso y lealtad al oficio cambiado de tema constantemente, ignorando las preguntas sobre la investigación del secuestro de Juan y enfatizando, a la vez, su investigación sobre narcotráfico, por la cual, dice, no deja de recibir amenazas de muerte. Por último, en esta primera parte aparece también un sospechoso de ser responsable directo del secuestro: un señor de Bariloche que, a pesar de asumir haber trabajado en inteligencia durante los años de dictadura, dice no saber nada sobre el caso Herman.



Con estas sospechas sembradas la película viaja a Capital Federal, siguiendo, por otro lado, las huellas de Juan, trasladado desde Bariloche al centro clandestino el atlético. El primero en recibirlos es el general Castelli, a cargo del gobierno militar de Río Negro de 1975 a 1978. Luego entrevistan a Miguel Ángel D'Agostino, detenido junto a Juan en Buenos Aires, el único testigo que supo de su paradero, al menos en ese breve encuentro en el centro clandestino de detención, y al que Juan le contó algunos detalles de su secuestro y traslado. Este testimonio hace que el montaje salte a Bariloche, al diálogo con el jefe del aeropuerto. Si bien no estaba ahí en 1977, tiene acceso a los registros de salidas y llegadas de aviones, sin embargo, dice no tener registrado nada respecto de Herman (dice, en realidad, que hay registros de todas las salidas y llegadas, pero que en ellos no se detalla ni la cantidad ni los nombres de los pasajeros). Luego, en lo que sigue siendo su segunda parte pero de vuelta en Buenos Aires, la película entrevista al coronel Sárraga, jefe de inteligencia en Bariloche durante la dictadura, ahora en funciones en el Edificio Libertador. Es en realidad un intento de entrevista, Sárraga los recibe tras la reja de entrada y no dice mucho.

Con lo que logra obtener en Buenos Aires, la película tiene los materiales suficientes para darse cuenta de que algunos testimonios se contradicen, que los discursos no coinciden respecto del momento en que las autoridades tuvieron conocimiento de la desaparición de Juan: algunos militares afirman no haber sabido nada hasta el día siguiente, mientras que otros, en compañía de aquellos que lo niegan, dicen haberse enterado esa misma madrugada.

Con esa contradicción la película vuelve a Bariloche. Entrevista allí a un empresario del turismo, vinculado a las fuerzas de seguridad del Estado, que repite lo mismo: que no sabe nada, que sólo sabe lo que dice la prensa y, agrega, sin que se le pregunte, que no sabe si Juan estaba metido o no en algo. Así deja esbozada la idea de "guerra contra la subversión" (idea que seguirá apareciendo en otros militares, funcionarios del Estado, e incluso en personajes de la televisión en democracia). En el mismo sentido Buch entrevista a César Lafranchi, Juez de la Cámara Criminal de Bariloche, a cargo de la causa de la desaparición de Juan Herman abierta en 1984. No sabe nada de la razón del secuestro, pero insiste en que debe tener que ver con los casos de "esa índole" propios de ese momento.

Luego aparece una testigo clave, una vecina de Juan Herman que en su momento no habló por miedo y que ahora finalmente se anima a decir algunas cosas. Esas cosas son importantes: dice, por ejemplo, que una madrugada llegó del cine y vio frente a la casa de Juan dos autos Falcon estacionados y un Peugeot 504 que reconoció porque le pertenecía al novio de una amiga, un chico que trabajaba en el ejército. Le sorprendió, dice, que sea también amigo de Juan. Al otro día cuenta haber pasado desde la ruta por las instalaciones del ejército y haber visto al mismo Peugeot estacionado. Por último, dice que el sábado que se llevaron a Juan, el chico del auto apareció, tarde en la madrugada, en una confitería en la que solían juntarse. Para ese momento, la noticia de Juan ya se conocía y algunos amigos empezaron a hablar del tema, lo que hizo que el chico se pusiera nervioso y decidiera irse. Cuando finaliza su relato, Buch le pregunta a la vecina si se acuerda del nombre. Ella duda unos instantes y finalmente lo nombra, se llama Miguel Istúriz, y agrega algo más: que su amiga, la novia de Istúriz, le contó que un día cercano



a la desaparición de Juan, él llegó muy nervioso y dijo haber “estado en algo que lo había dejado muy mal” (*Juan, como si nada hubiera sucedido*, Carlos Echeverría, 1987). Este testimonio es clave porque pone un nombre y apellido dentro de la escena del secuestro y será clave también para analizar los vínculos que pueden establecerse con el pensamiento del siglo XX.

La película logra dar con Istúriz, quien recibe al equipo en su lugar de trabajo sin saber estar siendo filmado. Por lo tanto, esta escena será registrada con equipos de audio y video ocultos que, en algún momento de la conversación, son detectados, deteniendo la entrevista. De todas formas, el material es suficiente para dejar en evidencia que Istúriz no sólo sabe, sino que estuvo involucrado directamente en la desaparición de Juan.

Además de las entrevistas, la película incorpora algunas imágenes de archivo (recordemos, por otro lado, que se trata de imágenes cercanas al presente de la filmación, principalmente de la televisión). Entre ese material aparece la noticia sobre la absolución de Astiz, sobre la cual presentadores de televisión comentan haciendo alusión a las “secuelas” de la “guerra contra la subversión”; aparecen también noticias sobre desfiles militares en Bariloche, los cuales continúan como si nada; y, finalmente, vemos el discurso de Alfonsín anunciando la presentación al Congreso de lo que luego sería la Ley de Punto Final.

Con todo esto, la película recupera la modalidad reflexiva: “La justicia no pudo dar con ningún oficial que actuase en esos años. Yo di con todos ellos: qué me queda por decir (...)” (*Juan, como si nada hubiera sucedido*, Carlos Echeverría, 1987). Pero esta reflexión no recae sólo en la voz, sino también en el tratamiento de las imágenes: las entrevistas, así como las noticias más o menos recientes al momento de la filmación, se muestran, en alguno de sus fragmentos, dentro de aparatos de televisión. En esta necesidad de desdoblar las imágenes hay un comentario: dentro de los televisores, las entrevistas recientemente grabadas y las noticias recientemente sucedidas parecen lejanas, como si estuviésemos recuperando el archivo de un pasado remoto. En el choque entre la imagen directa y la misma imagen dentro de un televisor se esboza una crítica sobre la forma en que la sociedad estaba mirando los hechos. Recuperando una vez más las ideas de Badiou, quien analiza los últimos 20 años del siglo como los años de una Restauración, momento histórico donde se declaran imposibles las revoluciones, rechazándolas por bárbaras, y donde se les devuelve la superioridad a los ricos, lo que genera la opinión dominante e imperativa de enriquecerse (Badiou, 2005), podemos pensar que las ideas que circulan por la televisión en *Juan...* se corresponden con una mirada semejante. La actitud de la sociedad, sobre todo su apuro por ponerle fin al pasado más reciente, puede pensarse a través de esa misma idea. Y el imperativo de enriquecerse, presente hasta nuestros días, marca quizás el inicio de una corriente individualista que no ha dejado de acrecentarse.

Por último, el testimonio final con el que cierra la película es el de la madre de Juan, aquel personaje que había aparecido en el margen de algunas imágenes escuchando con atención pero sin intervenir. Volveremos a esta última conversación un poco más adelante, ya que será un testigo único y distinto a todos los demás, pero antes, para cerrar esta breve descripción de las principales estrategias de enunciación de *Juan...* queda por analizar la utilización de la primera persona. A pesar de que no es el director de la película, Esteban Buch guía la investigación



duplicando la enunciación: por un lado la cámara de Echeverría, por otro lado el micrófono de Buch (Piedras, 2014). La voz de Buch, por otro lado, se inscribe dentro de la primera persona, no tanto por los diálogos, que refieren a un estilo directo más que a una primera persona como subjetividad principal del relato, sino más bien por las reflexiones sobre las imágenes. Sin embargo, la primera persona no tiene acá la finalidad de exponer una subjetividad individual, sino más bien de ampliarse hacia el resto del equipo y en nombre no sólo de la familia de Juan, sino de cualquier otra víctima. Es desde ese yo amplio desde el cual la película se pone a dialogar con los diferentes sujetos, desde donde contrasta los testimonios y desde donde, finalmente, reflexiona sobre todo lo expuesto. Bajo la forma de pensamiento en conjunto, la película transforma la reflexión en debate: una puesta en común que intentará encontrar nuevos significados para el pasado.

Incluso en la utilización de la primera persona, *Juan...* está siempre en relación a los otros, en diálogo con los otros. En esos otros incluye también a los espectadores, a los que quiere convertir en testigos. Busca así involucrarnos ante el crimen, ante la impunidad y, principalmente, ante la complicidad civil. Las imágenes de *Juan...* nos ubican a nosotros mismos dentro de ellas, en una relación de responsabilidad con el pasado, aún cuando no lo hayamos vivido directamente.

## Testigos

La película empieza con un primer plano del papá de Juan Herman. No sabemos todavía quién es, sólo vemos su cara en un fondo negro mientras dice:

“[...] qué es mejor para el país, o qué creés que es mejor para el país, o qué creen que es mejor para el país<sup>9</sup>. Ahora, seguramente había una tónica fundamental, que es vivir con dignidad y hacer cualquier sacrificio por las ideas que se sostienen, de eso estoy seguro. Estoy seguro porque...no quiero acordarme de la mirada que me echó, si no voy a llorar... como diciéndome ‘cómo te voy a hacer sufrir’... esa es la interpretación que yo... a la mirada esa que cuando se abrió la puerta y se lo llevaron.” (*Juan, como si nada hubiera sucedido*, Carlos Echeverría, 1987)

Un poco entrecortado, las primeras palabras del padre de Juan tratan de entender el sentido de la vida y de la muerte de su hijo. Como testigo, el padre de Herman es interpretativo, responde a su necesidad de encontrarle un significado a lo sucedido que le permita seguir adelante.

Además de esta forma interpretativa, donde podemos ubicar al propio Buch y al equipo de filmación, están los testigos descriptivos de los hechos en concreto (el padre de Juan es uno

9. Desde el inicio, con este comentario, el padre de Juan marca que su interlocutor es plural, es decir, no le habla sólo a Esteban Buch.



de ellos cuando habla de la noche en que los militares fueron a su casa, o cuando habla de sus encuentros con la policía y otras autoridades). Esta clase de testigos puede dividirse en dos: víctimas y victimarios. Lo curioso, al menos en lo que queda retratado en la película, es que las víctimas tienen problemas para recordar, como los tiene Miguel Ángel D'Agostino cuando intenta ordenar lo que le dijo Juan en la celda, o el número exacto con el que lo identificaban los militares. Por su parte, los victimarios parecen recordar todo con demasiada precisión, sobre todo, con la precisión y presión necesaria para situarlos por fuera del crimen. En ese sentido, algunos entrevistados hacen del testimonio una performance obligatoria.

Esta idea de performance es central para entender la relación entre la dictadura y la historia del siglo XX. Para analizarla nos detendremos una vez más en las ideas de Badiou, pero también en la actitud de Miguel Istúriz luego del secuestro de Juan, la cual describe perfectamente el momento en que la performance aparece como necesidad que deberá mantenerse hasta el final. “¿Qué es el siglo?”, se pregunta Badiou y responde: “es la lucha final” (Badiou, 2005: 58). La última dictadura intensificó la idea de Guerra y Revolución, uno de los ejes que identifican al siglo XX. Hay en el contexto histórico una disposición a la muerte, la cual se entiende necesaria para un nuevo comienzo. Para Badiou, el paradigma de la guerra está presente en todos los sectores y prácticas del siglo, y se corresponde con lo que llama pasión de lo real del siglo<sup>10</sup>: una “convicción patética de que se nos convoca a lo real del comienzo” (Badiou, 2005: 52). El absurdo discurso de la “guerra contra la subversión” es parte de ese paradigma, aquel que declara hacer la guerra en nombre de la buena guerra, de aquella que terminará por fin con todas las guerras. La militancia de las juventudes de los 60 y los 70 en Argentina, alineadas con otras juventudes del siglo en su espíritu revolucionario, con fuerzas y recursos infinitamente desiguales a aquellos de los Estados, tiene también en su horizonte un nuevo comienzo por el que están dispuestas a dar la vida. Es desde esta pasión, por último, desde la que el padre de Juan intenta entender a su hijo al comienzo de la película.

En la pasión de lo real del siglo está involucrada la cuestión del semblante, de la máscara, relación central dentro del pensamiento del siglo XX. La vecina que da testimonio cuenta que Miguel Istúriz llega a su casa, algún día cercano al secuestro de Juan, diciendo que está nervioso porque “había estado en algo que lo había dejado muy mal” (*Juan, como si nada hubiera sucedido*, Carlos Echeverría, 1987). Haber estado, o haberse metido, puede hablarnos del semblante (haberse puesto una máscara, un disfraz), mientras que “dejado muy mal” vincula al semblante con lo real. En un breve análisis de *Enrique IV* de Pirandello,<sup>11</sup> Badiou plantea que el momento en que el héroe asesina a un hombre haciéndose pasar por Enrique IV (haciéndose pasar por un loco que cree ser Enrique IV), ya no tiene alternativa: si es que quiere escapar de la condena

10. Tomado del concepto de Lacan.

11. Resumiendo brevemente su argumento, *Enrique IV* es una obra de teatro escrita en 1921 por Luigi Pirandello, que cuenta las acciones de un personaje que luego sufrir un golpe cree ser Enrique IV y que, además, tiene a una corte de personas que le siguen la corriente. Luego de un tiempo, el personaje recupera la cordura, pero sigue fingiendo y, en medio de un conflicto con alguien que pone en duda su locura, el personaje termina asesinando a quien lo había desafiado.



deberá interpretar la locura para siempre. Ya no importa entonces el semblante, sino la necesidad del semblante “que tal vez es desde siempre su real” (Badiou, 2005: 72). La didascalía de Pirandello en el momento en que el héroe comete el asesinato —“Enrique IV ha quedado en escena (...) con los ojos desorbitados, aterrorizado por la vida que ha cobrado su propia ficción, que repentinamente lo ha empujado al delito” (Pirandello, 1999)—, se parece demasiado a la actitud y las palabras de Istúriz en el testimonio de la vecina. En ellas también se pone en evidencia que lo que se presenta como semblante está en una relación de identidad con la energía de lo real, cuya fuerza sólo puede llevarse adelante a través de él. Como Istúriz, los militares se aferrarán a la necesidad del semblante. La misma idea de “guerra contra la subversión” responde a esa necesidad, porque en una guerra la violencia y el crimen quedan corridos de las leyes comunes. Y a ella responde también la Ley de Obediencia Debida, reemplazando por obediencia la locura a la que debió aferrarse el personaje de *Enrique IV*. Lo importante es que la necesidad de semblante, aunque ahora aparezca consciente y como callejón sin salida para los criminales, siempre estuvo ahí: si ahora sirve para librarse del crimen, antes sirvió para cometerlos.

La forma de encarnar la pasión por lo real en el siglo es destructiva, porque el deseo de enfrentarse a aquello que es irrepresentable responde a la convicción de que, detrás de toda representación, se podrá finalmente acceder a lo real. Es en este sentido que la pasión por lo real sólo puede realizarse mediante la destrucción: ver lo real detrás del semblante, desenmascarar falsos semblantes y depurar. Sin embargo, Badiou detecta en el siglo otra forma de encarnar la pasión por lo real, una que elige la sustracción en vez de la destrucción. Esta segunda forma implica entender que la relación entre real y semblante no se resuelve mediante una depuración destinada a aislar lo real, sino comprendiendo que la distancia entre real y semblante es en sí misma lo real (Badiou, 2005). Para entenderlo se detiene sobre la pintura de Malevich *Cuadro blanco sobre fondo blanco*, en la que vemos una mínima y abstracta diferencia entre fondo y forma, entre blanco y blanco. Esa diferencia, dice Badiou, nos muestra otra diferencia mínima, pero fundamental: la diferencia entre el lugar y tener lugar. Acabar con las apariencias, plantea Baudrillard y para ponerlo en otros términos, fue la tarea de toda revolución (Baudrillard, 1988). Fue la tarea, siguiendo el antagonismo que Badiou identifica, de los dos proyectos del siglo, ambos en relación con la actitud destructiva de la pasión por lo real. Del lado de la sustracción, en cambio, encontramos la imposibilidad de dar con verdades absolutas, para trabajar, en cambio, en esa distancia señalada por Malevich. En ese sentido, no se trata de destruir el semblante, sino de interrumpirlo, y en esa interrupción “inventar el contenido en el lugar mismo de la diferencia mínima, donde no hay casi nada” (Badiou, 2005: 81). Volviendo a Baudrillard, se trata de la seducción en los términos en que él la piensa: aquello que nos arrastra más allá de cualquier contrato, aquello que no se opone a nada porque no pretende significar nada; su acción es más bien la del cortocircuito (Baudrillard, 1988).

La película de Echeverría, que se inscribe en el siglo XX desde su lugar de centinela, presenta tensiones entre ambas formas de encarnar la pasión por lo real. La forma de sus entrevistas, intentando las confesiones de los criminales, junto a las técnicas de cámara oculta, toman el camino de la destrucción, no mediante actitudes criminales, obviamente, sino en una búsqueda



de justicia (diferencia fundamental), pero que igualmente responde a la lógica de que es posible acceder a la verdad detrás del semblante<sup>12</sup>.

Con todo, hay otros momentos donde la película elige la vía sustractiva. Fundamentalmente, en la incorporación de un testigo mudo, la madre de Juan, Matilde Herman. Este personaje circula dentro de las imágenes desde el comienzo y en varios momentos de la película, pero siempre a un costado: en la escena en la que Buch, Matilde y la hermana de Juan miran fotografías, ella se queda escuchando, mientras es la hermana quien lleva adelante los comentarios sobre las fotos. Volviendo a las categorías de Nichols, la película utiliza ahora la modalidad observacional y su decisión de no intervención es un respeto por el silencio: así como la película no permite que algunos no tengan nada que decir, respeta que otros no puedan hacerlo. El silencio de Matilde, y sobre todo su fracaso al decir, marca el límite de la búsqueda por el sentido último detrás del semblante, y se enfrentan, en cambio, con la ausencia de todo sentido, sobre todo, con lo absurdo de cualquier acción que pretenda encontrarlo.

MATILDE HERMAN. Y mal, cómo voy a vivir. Ayer por ejemplo no tenía, no tengo, ganas de ir a ningún lado, qué va a hacer. Levanto el ánimo por ellos, nada más.

ESTEBAN BUCH. O sea que vos vivís prácticamente como el primer día

MATILDE HERMAN (*después de un largo silencio*). Perdoname pero por eso nunca hablo, evito toda conversación, evito todo.

ESTEBAN BUCH. ¿Cómo podrías contar o explicar qué es que a uno le desaparezca un hijo? ¿Vos tenías una relación especial con Juan, no?

MATILDE HERMAN. Y sí, como con Horacio. Con Juan siempre charlábamos bastante. Y no sé cómo explicarlo, no tengo idea, como nunca hablo.

ESTEBAN BUCH. ¿Cómo transcurren tus días? ¿Qué es lo que esperás de la vida a partir de eso?

MATILDE HERMAN. Mi esperanza es que Juan venga vivo, eso es lo que espero todos los días. Que aparezca un día en casa, eso lo pienso todos los días.

ESTEBAN BUCH. ¿Cómo ves tu relación con los demás? Con el resto de la gente que sigue viniendo y que por ahí no te preguntan, que piensan que ya lo superaste.

MATILDE HERMAN. No, mis amigos saben que no. Incluso a veces me preguntan si no sé nada de Juan y yo digo que no sé nada, y no me dicen más nada. Ellos son tan comprensivos conmigo, en ese sentido no tengo problema.

ESTEBAN BUCH. ¿Pensaste en algún momento en transformar lo que vos sentís en alguna forma de lucha? Por ejemplo, como las Madres de plaza de mayo.

MATILDE HERMAN. Pero acá en Bariloche con quién. Cuando hemos hecho las marchas no he faltado a ninguna, qué otra cosa puedo hacer. No se puede hac-

12. El intento inconcluso de marcar al amigo de Juan de Bariloche como un posible traidor es un ejemplo concreto de esta forma.



er nada... ir a preguntar a quién, a quién le vas a preguntar [...]” (*Juan, como si nada hubiera sucedido*, Carlos Echeverría, 1987)

La transcripción del diálogo no deja en evidencia que cuando Buch pregunta “¿Cómo podrías contar o explicar qué es que a uno le desaparezca un hijo?”, Matilde se queda en silencio. Ansioso, Buch hace una segunda pregunta (“¿Vos tenías una relación especial con Juan, no?”) que le permite a Matilde evitar la primera y contestar. La madre de Juan responde todo, menos lo que implica hablar de la desaparición de su hijo. Frente a eso, no hay categorías dentro del lenguaje de las cuales servirse para explicar: la desaparición es irrepresentable. Y, en ese sentido, lo irrepresentable —que en este caso se relaciona con aquello que no encuentra representación dentro del lenguaje, producto de algún evento traumático— vuelve a vincularse con lo real del siglo, ya que éste fue lugar aquí y allá de crímenes y eventos que enfrentaron al sujeto con el derrumbe de todas aquellas cadenas de sentido que le permitían estar en el mundo. “Lo imposible” es el nombre que le dio Samuel Füller en la descripción que retoma Didi-Huberman del momento en que, como soldado norteamericano, Füller ingresa al campo de concentración nazi Falkeneau, experiencia que definió como algo más allá de lo “aterrador” (Didi-Huberman, 2015). Su reacción, ante lo imposible, fue filmar, registrar con el ojo maquínico aquello que no podía resolver el ojo humano. Finalmente, Füller hizo con todo eso una película (*Falkenau*, Samuel Füller, 1988), pero abrir las imágenes de los campos le llevó más de 40 años.

Encuentros con lo irrepresentable aparecen también cuando Deleuze analiza las películas del neorrealismo italiano, realizadas ante la urgencia de registrar aquello que todavía el ser humano no era capaz de aprehender tras la guerra (Deleuze, 2005). En el neorrealismo italiano Deleuze identifica personajes que vagabundean en ese contexto de posguerra inmediata, e identifica al vagabundeo como la única acción posible en un mundo del que han desaparecido todos los sistemas de referencia que hacían posible la vida. Según Deleuze, ese tipo de experiencia produce también una apertura del sentido, porque los sujetos, sin poder ya accionar —ya que para accionar es necesario que los significantes se relacionen con significados únicos, que le permitan al sujeto organizar una respuesta ante el medio— se dedican a observar, y en esa observación se establecen nuevas relaciones que son a la vez múltiples e incluso contradictorias (Deleuze, 2005).

Pero no es sólo con el silencio de Matilde que la película trabaja sobre lo irrepresentable. Lo hace desde el inicio, insistiendo en la ausencia del cuerpo de Juan. Sin embargo, Matilde cumple también, desde su silencio, un rol de vidente, como aquellos personajes-observadores —y espectadores— que analiza Deleuze. Desde ese lugar, Matilde señala aquello que todavía, en 1987, no podía ser imaginado: la continuidad de la dictadura en democracia, los muertos “que pesan como una pesadilla sobre la conciencia de los vivos” (Schwarzböck, 2015: 140).

El último tipo de testigos son los espectadores. *Juan...* intenta construirse como una investigación cuyo objetivo es dar con los responsables del crimen (cosa que logra) y recuperar una cronología de los hechos posteriores al secuestro (acá, a pesar de pistas claras sobre su camino, el cuerpo de Juan sigue sin encontrarse), pero su mayor propósito es el de guardar. Para ello, la materialidad de la película no se vuelve suficiente, no garantiza nada, y entonces la tarea

pasa a los espectadores, quienes deberemos continuar guardando lo recolectado. Habíamos relacionado esta actitud con el rol del artista centinela, y podemos ahora sumar un detalle más sobre este rol, ahí donde no se trata sólo de guardar y vigilar la memoria, sino también de recolectarla, en los términos en que los piensa Ursula Le Guin cuando propone entender la Historia no como fuerzas en pugna —los que se enfrentan: los que ganan, los que pierden—, sino desde los elementos guardados y recolectados en el trayecto (Le Guin, 2022). En esa recolección —Le Guin hace referencia a la figura de una bolsa como soporte— los objetos no tienen necesariamente una jerarquía ni una cronologización, están ahí disponibles para que, al momento de abrir la bolsa, puedan organizarse de una manera nueva, de la manera en que más resuenen en ese presente. Sirviéndose de esta estrategia, y a pesar de tener un montaje preciso e inmodificable, la película deja que sus imágenes queden disponibles para asociaciones futuras, asegurándose de que, en caso de seguir vigentes, en caso de seguir pendientes, los espectadores podremos recuperarlas en relación a nuestro propio tiempo.

## Modernidades

En “Un cine latinoamericano” Emilio Bernini plantea que es recién en los años 60 y 70 cuando se hace posible hablar de un verdadero cine de América Latina. Lo piensa en relación a toda latinoamérica y en función del vínculo que el cine tuvo, desde sus inicios dentro de la región, con el Estado, acompañando su representación y a partir de una sistematización del hacer cinematográfico importada de la industria Norteamericana (Bernini, 2011). En Argentina, la ruptura con ese modelo de representación se da en los años 60 cuando el cine, con su industria en decadencia, empieza a definirse contra el Estado y contra los géneros cinematográficos nacionalizados. Se trata también de los años en los que empieza a hablarse de cine moderno —al menos explícitamente y más allá de los antecedentes que podamos rastrear—y, volviendo a la tesis de Bernini, el comienzo del cine latinoamericano coincide con ese momento. No podría ser de otra manera: si entendemos la modernidad cinematográfica como nuevas formas de narrar, nuevas formas de desplegar el espacio y el tiempo (Martin, 2008), si la entendemos como una ruptura, en definitiva, respecto de la tradición en la que el cine había cristalizado sus posibilidades narrativas; entonces el cine latinoamericano no podía iniciar de una manera que no sea en contra de un mundo que hasta entonces excluía la representación de su propio territorio en él.

Las rupturas de la modernidad fueron muy diversas y disímiles entre sí, y en Argentina esto no fue una excepción<sup>13</sup>. Sin embargo, la dictadura militar de 1976 interrumpió toda esa riqueza creativa. Y si podemos usar otra definición de modernidad, aquella que Barthes describe como una experiencia histórica, consecuencia de las guerras del siglo, que se escinde en

13. Puede observarse a partir de 1960 en Argentina la aparición de nuevas maneras de pensar el hacer cinematográfico diversas, incluso “enfrentadas” entre sí: la llamada Generación del 60, el Grupo Cine Liberación, el Grupo de los 5, el Grupo Cine de La Base, el caso de Leonardo Favio, o el cine experimental (Grupo Goethe).



dos momentos, uno que implica superar un problema viejo —sobrevivir, levantar desde las ruinas, volver a aprender a estar en el mundo—, y otro que obliga a hacer preguntas nuevas para no repetir los errores pasados (Barthes, 1980): preguntarse, en definitiva, cómo se llegó hasta acá. Si seguimos entonces esta otra definición, podemos ver que esa inmediatez con la que la sociedad argentina puso en el pasado a la última dictadura militar nos arrancó el segundo momento y que es justamente esa instancia la que intenta recuperar *Juan...*

Ese segundo momento, lejos de estar perdido, reaparece en nuestra contemporaneidad (la película de Echeverría vuelve a ser vista, vuelve a ser discutida; se pasó, por ejemplo, en el Museo del Cine el último 24 de marzo). Sin embargo, su recuperación parece tener menos que ver con una deuda pasada que con un estado de alerta sobre el presente. Frente a *Juan...* somos como Simónides: la película nos muestra el salón, nos muestra el derrumbe y nosotros, espectadores, debemos identificar ya no solo a las víctimas originales, sino a sus constantes repeticiones.

## Bibliografía

- Badiou, Alain (2005). *El siglo*, Buenos Aires: Manantial.
- Barthes, Roland (2001). “Querido Antonioni (1980)”, en *La torre Eiffel*. Buenos Aires: Paidós.
- Baudrillard, Jean (1988). *El otro por sí mismo*. Barcelona: Anagrama.
- Bernini, Emilio (2011). “Un cine latinoamericano”, en *Kilómetro 111*. Ensayos sobre cine N° 9, “Hacia un cine sin Estado”.
- Deleuze, Gilles (2005). *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*. Buenos Aires: Paidós.
- Didi-Huberman, Georges (2015). *Remontajes del tiempo padecido: el ojo de la historia II*. Buenos Aires: Editorial Biblos; Fundación Universidad del Cine.
- Fontán, Gustavo (2017). “Diálogo con Carlos Echeverría: *Juan como si nada hubiera sucedido*”, Buenos Aires, DocuDac N°2.
- Le Guin, Ursula (2022). *La teoría de la bolsa de la ficción*. Buenos Aires: Rara Avis.
- Margulis, Paola (2009). “Hacia una clave estética de las imágenes mediáticas. Un estudio sobre las representación de las masas durante la transición a la democracia”, en *Cuartas Jornadas de Jóvenes Investigadores del Instituto Gino Germani*, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Ciencias Sociales.
- Martin, Adrian (2008) *¿Qué es el cine moderno?* Santiago de Chile: Uqbar.
- Nichols, Bill (1991). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Buenos Aires: Paidós.
- Oubiña, David (2017). “El profano llamado del mundo”, en Mariano Mestman (coord.), *Las rupturas del 68 en América Latina*. Buenos Aires: Akal, pp. 78-87.
- Oubiña, David (2022). “Phenomenology of Spirits: Off-Screen Horror in Lucrecia Martel’s Films”, en Natalia Christofolletti Barrenha, Julia Kratje y Paul. R. Merchant, *The Films of Lucrecia Martel*, Edimbourgh, Edimbourgh University Press, pp. 179-194.
- Piedras, Pablo (2014). *El cine documental en primera persona*. Buenos Aires: Paidós.
- Pirandello, Luigi (1999). *Enrique IV*. Buenos Aires: El aleph.



Rodríguez Riva, Lucía (2013). "La trilogía de Fernando Ayala: una mirada contemporánea sobre algunos de los efectos de la dictadura en el período de la transición (1982-1984)"

Schwarzböck, Silvia (2016). *Los espantos. Estética y posdictadura*. Buenos Aires. Cuarenta Ríos.

### *Filmografía de referencia*

1987 - *Juan como si nada hubiera sucedido* (Carlos Echeverría)

1981 - *Tiempo de revancha* (Adolfo Aristarain)

1981 - *Plata dulce* (Fernando Ayala)

1983 - *El arreglo* (Fernando Ayala)

1985 - *La historia oficial* (Luis Puenzo)

1986 - *La noche de los lápices* (Héctor Olivera)

2001 - *La fé del volcán* (Ana Poliak)

2002 - *Kamchatka* (Marcelo Piñeyro)

2005 - *Crónica de una fuga* (Adrián Caetano)

2007 - *M* (Nicolás Prividera)

2008 - *La mujer sin cabeza* (Lucrecia Martel)

2011 - *Infancia clandestina* (Benjamín Ávila)

2022 - *Argentina, 1985* (Santiago Mitre)

2023 - *Hacia afuera blanco* (Sofía Ungar)

2023 - *El juicio* (Ulises de la Orden)

**Florencia Romano** (UNLP; Conicet).

florenciabromano@gmail.com

Es docente e investigadora. Egresada de la Licenciatura en Cinematografía de la Fundación Universidad del Cine. Actualmente, es becaria doctoral de CONICET y cursa el Doctorado en Artes de la Universidad Nacional de La Plata. Escribe regularmente en revistas de crítica de cine como *La vida útil*, *Taipei*, *Otra Parte Digital* y *La Rabia Cine*.