

Nombre y Apellido: Paola Margulis

Afiliación institucional: Conicet / UBA / IIGG

Correo electrónico: paomargulis@yahoo.com

Eje problemático propuesto: Producciones y consumos culturales. Arte y Estética

El camino hacia la profesionalización

Un acercamiento a la producción documental de los años ochenta en Argentina.

Introducción: Hacia la Profesionalización del documental

El presente trabajo se propone abordar el análisis del film *Juan, como si nada hubiera sucedido* (Carlos Echeverría, 1987), como una forma de acercamiento a la producción del cine documental argentino correspondiente a la década del ochenta. Tanto la modalidad de producción del film, como los quiebres narrativos y estilísticos que propone, permiten pensar la película como un momento de condensación de ciertos desplazamientos que empezarán a darse a partir de dicho momento y que irán ganando importancia y magnitud hacia mediados de los noventa.

El período de transición a la democracia servirá de marco para la reconfiguración del campo del cine documental en Argentina. Los ochenta ofrecerán un contexto para la búsqueda profesional de una especificidad propia del documental dentro de la cinematografía local. El fin de la dictadura posibilitó el retorno al país de algunos cineastas exiliados, y será testigo del rodaje de al menos quince óperas primas de cineastas que se volcarán de lleno a la producción documental a lo largo de sus carreras. Los primeros elementos que permiten pensar el peso relativo que va a ir adquiriendo el documental dentro del campo cinematográfico argentino, remiten hacia una búsqueda estética llevada adelante a lo largo de la década del ochenta por un grupo de “especialistas” que se dedicará exclusivamente a este tipo de manifestación de los lenguajes audiovisuales (nos referimos fundamentalmente a Marcelo Céspedes, Carmen Guarini, Andrés Di Tella, David Blaunstein, Alejandro Fernández Moujan, Carlos Echeverría, entre otros) (Aprea, 2008). Tal como sostiene Gustavo Aprea, a partir de los años ochenta, “... se produce una explosión cuantitativa en el número de

realizadores y obras sustentada en la mayor facilidad de producción y en la diversificación de fuentes de financiación. Tanto por la existencia de asociaciones que agrupan realizadores y el reconocimiento por parte del Estado como por la aparición de canales especializados de difusión en el cine y la TV y el reconocimiento de la crítica puede afirmarse que se está constituyendo un campo específico para la producción documental” (Aprea, 2008). Se trata de un proceso complejo que empieza a evidenciar marcas de visibilidad en la década del ochenta, pero que tomará un rumbo firme hacia la profesionalización, promediando mediados de la década del noventa en Argentina. La fundación de Cine Ojo –productora abocada específicamente al cine documental “de autor”- por Carmen Guarini y Marcelo Céspedes en el año 1986, es un indicio clave de la profesionalización que empieza a observarse dentro de un campo que irá densificando su espesor a partir de esos años.¹

Un año después de la fundación de Cine Ojo, surge una película íntegramente original (y por completo anómala) para lo que hasta ese momento venía siendo la producción documental argentina: *Juan, como si nada hubiera sucedido*, de Carlos Echeverría.² Se trata del segundo largometraje del realizador, el cual emprende la indagación en torno del secuestro de Juan Marcos Herman, único desaparecido en Bariloche durante la última dictadura militar.³ El proyecto de *Juan...* tomó forma como tesis final de los estudios que llevó adelante Echeverría durante la primera parte de la década del ochenta en la Alta Escuela de Cine y Televisión de Munich, Alemania, (cuyos fondos financiaron el documental). El film nunca tuvo un estreno comercial y su limitada difusión, en muchos casos, se realizó bajo amenazas y sin apoyo oficial.⁴

¹ Con anterioridad, Marcelo Céspedes había participado de la fundación -junto a Tristán Bauer, Tito Giudici y Silvia Chanvillard- de un colectivo de trabajo que se denominó Grupo Cine Testimonio. La desagregación de este proyecto, y la conformación de una productora de cine documental por parte de algunos participantes del grupo, es un indicio del movimiento tendiente hacia la profesionalización que empieza a observarse a partir de la década del ochenta en Argentina.

² Previamente, Carlos Echeverría había rodado *Cuarentena* - su primer largo documental- en el año 1983. Dicho film aborda la experiencia del escritor Osvaldo Bayer durante su exilio en Alemania, y la materialización de su deseo de retornar al país antes de concluida la última dictadura militar.

³ El film narra la búsqueda que entabla Esteban Buch, joven periodista barilocheño, en torno de la desaparición de Juan Marcos Herman, estudiante de derecho que fue secuestrado en Bariloche, la noche del 16 de julio de 1977, cuando visitaba a sus padres. La indagación profesional que lleva a cabo Buch en torno de un joven que tenía su misma edad al momento de su desaparición, se entrecruza con la búsqueda personal que desarrolla en paralelo el periodista, generando distinto tipo de interrogantes que parten de la reconstrucción policial de los hechos, la búsqueda de responsables y finalmente el rol histórico de la sociedad argentina en lo que concierne al pasado reciente.

⁴ Sobre la exhibición del film, Carlos Echeverría comenta: «Cuando estaba terminando *Juan...*, varios exhibidores de la calle Corrientes se interesaron en llevarla a sus salas, pero después del

Por otra parte, debemos atribuirle a la televisión un rol importante como apoyo para la difusión del film en todo el país.⁵ Hacia mediados de la década del noventa el film fue editado en video por Blackman. La retrospectiva de Carlos Echeverría presentada como parte del programa del 7° Festival Internacional de Cine Independiente de Buenos Aires, ayudó a la difusión de la producción del realizador, desconocida, incluso en la actualidad, por gran parte del público y de la crítica. En el año 2006, la emisión del documental por Canal 7 y la señal de cable Encuentro, logró darle un alcance nacional a la circulación del film, a casi veinte años de su momento de producción.⁶

Esta compleja serie de factores hizo que *Juan...* tuviese una recepción, en muchos casos, desfasada respecto de su momento de producción. Se trata de un documental que, en términos generales, alcanzó una amplitud de público a destiempo. El abanico de años que separa la producción de *Juan...* respecto de su escalonada distribución y su exhibición, abarca también una amplia serie de cambios que marcarán su contexto de recepción. Estas transformaciones se relacionan con ciertos corrimientos en el régimen de lo decible en un contexto social atravesado por un proceso de transición democrática; pero también se vinculan con importantes modificaciones en el modo de ver el documental. La hegemonía del documental expositivo (Nichols, 1997)⁷ contemporánea al rodaje de *Juan...* –cuyo mayor exponte en el plano nacional probablemente se identifique con *La república I y II* (Miguel Pérez, 1983 y 1986 respectivamente)-; empezará paulatinamente a ser desplazado promediando la década del noventa, por la emergencia de nuevas propuestas estéticas centradas en la preocupación por el lenguaje cinematográfico. Pero aún a pesar de esos factores, el film de Echeverría no perdió actualidad al momento de encontrar una recepción efectiva. Más por el contrario, tanto la temática que aborda, como los recursos estéticos que lo atraviesan, encontrarán un diálogo con las realizaciones de

levantamiento militar de Semana Santa ninguno de ellos quiso saber nada con mi película» (Ormaechea, 2005).

⁵ Echeverría concede un lugar de centralidad a la televisión como medio de difusión del documental. En un país tan centralizado como la Argentina, la televisión se vuelve un medio especialmente estratégico para promover la circulación del documental en el interior del país (Iribarren, 2005).

⁶ *Juan...* fue pasada por la pantalla de Canal 7 en el programa *Ficciones de lo real*, conducido por Diego Brodersen en el año 2006. En 2007 Echeverría presentó una versión más corta del film, en el mismo programa televisivo, con motivo de los treinta años del secuestro de Juan Marcos Herman.

⁷ Según la caracterización de Nichols, el documental expositivo toma forma como un comentario dirigido hacia el espectador, mientras que las imágenes sirven como ilustración o contrapunto, prevaleciendo en él el sonido sincrónico. De esta manera, el montaje en la modalidad expositiva suele servir para establecer y mantener la continuidad retórica más que la continuidad espacial o temporal, haciendo hincapié en la impresión de objetividad y de juicio bien establecido (Nichols, 1997: 68).

una nueva generación de realizadores cuyos trabajos comenzarán a surgir hacia mediados de la década siguiente. Intentando seguir de cerca dicho recorrido, el presente trabajo propondrá una perspectiva de análisis situada en el contexto actual, con el objeto de leer tanto la importancia posterior que ha adquirido el film, como su repercusión sobre distintos medios y formas de expresión que le sucedieron.

Tendencias

Ahora bien, si en el contexto de producción documental local –fuertemente limitado por la dictadura- el film de Echeverría propone un notable desplazamiento en términos estéticos, innovando en aspectos formales que serán más tarde recuperados por el cine de los noventa; estos mismos términos se invierten ante la puesta en sistema con las tendencias contemporáneas a nivel mundial. Tal como se desprende de la reflexión que el mismo Echeverría establece a propósito de las dificultades iniciales que encontró para financiar su proyecto documental en Alemania y en Suiza: «*Me la negaron, [la financiación] tanto allí como en Suiza. En parte, porque mi propuesta era muy tradicionalista: reportajes y un periodista que busca a alguien. Pero también porque para los alemanes lo fundamental es la originalidad de la forma narrativa y mi propuesta no lo era. Mi necesidad pasaba por filmar de la manera más sincera. Así es que los fondos finalmente me los dieron en la Escuela de Cine*» (Moreno y Viater). Esta puesta en perspectiva permite detectar ciertas particularidades del cine local, fuertemente influenciado por el documental de corte político y social, identificado con la figura de Fernando Birri –directriz que predominará desde mediados de los cincuenta hasta fines de los años noventa en Argentina (Bernini, 2007: 21-22)-, un tanto distanciada, tal vez, de las tendencias narrativas más rupturistas imperantes en Europa y en Estados Unidos en dicho momento.

Algunas de las influencias aparecen en el film remiten a la influencia de Rodolfo Walsh. Tanto el método de investigación que asume el documental, como la elección de utilizar el nombre y apellido reales de Esteban Buch (Feudal y Levinson, 2008) –del mismo modo en que *Operación Masacre* (Jorge Cedrón, 1972), había posicionado a Julio Troxler como narrador de la historia-, se corresponden con la decisión conciente de retomar dicha tradición. Apelando a recursos propios del

policial negro, el film presenta a este personaje-detective que se desplaza por el entretejido del mundo histórico siguiendo pistas y contrastando declaraciones, sirviéndose para ello de las herramientas propias de su profesión periodística: la investigación en archivos y hemerotecas, pero fundamentalmente la entrevista y la repregunta. Es precisamente la entrevista, la que instala las mayores rupturas estilísticas dentro del film, y también la que hace avanzar la historia.

Si por el lado de la búsqueda formal, el film hace foco en aquello que por aquel entonces no era frecuente ver en las pantallas del documental argentino –el proceso de producción, la construcción de puesta en escena, la misma cámara-; por el otro, la planificación de *Juan...* tiene la particularidad de incluir en cuadro, aquello que en aquel momento se encontraba *fuera de campo* en la dimensión social, aquello que pocas veces se mostraba: la figura de un militar debiendo responder por su responsabilidad en la desaparición de una persona. Tal como se encarga de explicitar el entonces retirado General Castelli, entrevistado por Esteban Buch: *<Vos (...) querés tener la primicia de que un militar responda en forma pública sobre un desaparecido? A eso no me presto. Es decir, me presté porque me sorprendiste con la pregunta. Primero, porque yo era jefe militar en la zona, ¿no es cierto? Entonces, no me parece prudente emitir juicio públicamente en un reportaje. Sería la primera vez que sucede una cosa así>*.

Lugar protagónico de la cámara

Tanto las entrevistas como los testimonios, asumen dentro del film una modalidad estilística muy particular, la cual incluye la evidenciación del dispositivo y de la puesta en escena (preparación de la cámara, colocación de micrófonos, prueba de sonido, etc.). Esta operación se sostiene en un dispositivo mixto: una cámara de video (que es filmada) por una cámara de 16 mm. Este artificio nos presenta una doble puesta en escena –una de ellas explícita, desplegada ante los ojos del espectador a través de la visualización de la cámara de video; y la otra vehiculizada por un dispositivo que no vemos: la cámara de 16 mm-. Esta bifurcación apoyada en este doble dispositivo, es plausible de ser atribuida a dos medios de comunicación diferentes: el cine y la televisión. El personaje de Esteban Buch –periodista, que, según entienden algunos de los entrevistados, estaría realizando esta serie de

entrevistas para un programa de televisión- manipula la cámara de video, mientras que el manejo de la cámara de 16 mm no nos es evidenciado en forma directa. El resultado de esta modalidad nos devuelve una doble puesta en escena, una propia de la entrevista televisiva, enmarcada por otra más cercana al documental de autor. Resulta llamativa, sin embargo, la forma en que los formatos de la entrevista televisiva y cinematográfica se ven invertidos en el film. Mientras que por su disposición, la cámara de video solamente estaría en condiciones de captar al entrevistado (manteniendo al periodista fuera de campo), recurso propio del documental; es la cámara de cine la que expone el cuerpo del entrevistador, recuperando ciertas modalidades propiamente televisivas, cuya economía de base es la ficción (campo – contra campo) (Comolli, 2002: 110).

Esta estrategia enunciativa a la cual apela Echeverría, tiene la particularidad de asegurar el protagonismo de la cámara dentro del film. En el contexto de rodaje de este documental –entre 1985 y 1987- a pocos años del fin de la dictadura, estaba aún muy presente en el imaginario de la época el poder de los militares; solapado al sentido común su autoritarismo para reglar, decidir y censurar, incluso, las cuestiones más nimias. En ese sentido, la presencia de una cámara “no autorizada” (por los militares) que filmara y evidenciara sin pedir permiso, constituye una toma de posición tanto política como estética.⁸ La cámara de video, en el marco del film, asume una función más simbólica que operativa: está allí para ser mostrada, antes que para mostrar. Su no transparencia, su protagonismo, indica la no subordinación a la lógica militar, imperante durante la dictadura (y cuyos resabios no se habían extinguido aún al momento del rodaje). Al mismo tiempo, este protagonismo de la cámara de video, relega a un segundo lugar la cámara de 16 mm, que es finalmente la que capta los dichos y actitudes menos prudentes de los entrevistados. Este recurso tiene la particularidad de brindarle a la cámara un estatuto protagónico que paradójicamente, pasa desapercibido para la mayoría de los entrevistados.

Yendo a contrapelo del miedo instalado en el sentido común (el “no te metás” que aparece incluso problematizado hacia el comienzo del film), la cámara de Echeverría no pide permiso para empezar a filmar o para seguir grabando una determinada escena. Para poner un ejemplo, la cámara espera encendida la llegada

⁸ Otro factor que escapa a la autorización de los militares entrevistados, es la intervención de Horacio, hermano de Juan Herman en el proceso de filmación del documental, como iluminador. Promediando la mitad del film Esteban Buch reflexiona al respecto: “¿Cómo reaccionarían los entrevistados si supieran que interviene el hermano de la víctima?”.

del Coronel Zárraga, quien va a ser entrevistado para el documental. Vemos un plano general frontal del Edificio Libertador a través del cual, empieza a recortarse la silueta del militar a medida que avanza caminando hacia cámara, mientras la voz *over* de Buch lo presenta como la figura principal de la represión política en Bariloche, jefe de Inteligencia en el momento en que fue desaparecido Juan. Cuando el camarógrafo logra centrarlo en cuadro –y luego de intercalar imágenes de archivo del Coronel en cumplimiento de sus funciones-, se lo puede observar a Zárraga diciendo: <¿Listo?>. Esa es toda la preparación para a la entrevista que tendrá lugar allí mismo, de parados, frente al estacionamiento del edificio. La cámara se encarga de hacer notar claramente que existe una tajante distancia respecto del entrevistado (equiparable en el plano visual a aquella otra que el militar debió atravesar hasta llegar hasta los entrevistadores: no parten del mismo lugar, ni han pactado nada por anticipado).

Por otra parte, el recurso de continuar con la filmación sin pedir permiso, presenta la figura de Zárraga desdoblada en dos personajes contradictorios entre sí. Por un lado está el Zárraga del tramo inicial, fragmento en el cual se condensa lo más encapsulado del discurso militar. En él vemos al Coronel mirando rígidamente hacia cámara, mientras se desentiende por completo de su posible conocimiento y responsabilidad en el caso Herman. Instantes más tarde, una marcada elipsis nos devolverá una perspectiva completamente diferente de dicho personaje. El nuevo fragmento arranca a partir de una frase ya empezada y nos presenta una imagen mal encuadrada de Zárraga, quien se encuentra parado, esta vez, mucho más cerca de la cámara, y dirige su mirada hacia el entrevistador ubicado fuera de campo (con quien pasa a identificarse el espectador del film). La actitud, en este fragmento, es completamente distinta: el militar habla en forma distendida, como quien deja de sentirse observado, y suelta una indiscreción. En ese momento, el cuerpo del Coronel se mueve hacia delante y hacia atrás, y sus gestos resultan tan elocuentes como sus palabras: <Lo de Herman, estábamos en una fiesta. Yo lo conozco al padre, si trabajaba en la radio... (...) Eso fue un robo que han hecho. Lo que no sé es si fue la Federal –te hablo de comentarios-, o si fueron la misma gente donde dicen que él estaba metido. Yo, y esto *off the record*, [haciendo una pausa y dirigiendo su mirada hacia fuera de campo, lugar donde suponemos estaría el entrevistador] *off the record* [reitera mientras sonrío]>. La forma en que está organizada la entrevista, da lugar a la emergencia de distintas capas discursivas, incluyendo la más oficialista primero, la confidencia luego; y por último, un tercer nivel que va más allá de la indiscreción, el

cual no nos es revelado. La apelación al *off the record* por parte del militar, funciona como una marca de censura previa, poniendo un límite no al registro, sino a la exhibición. Es precisamente este momento el que establece el límite más claro que se le impone a la cámara a lo largo del film, y es también, donde más claramente se juega su ética.

Una cámara no autorizada

Nunca el recurso de la cámara no autorizada resulta más evidente, que en la entrevista al Teniente Coronel Miguel Isturiz en el Regimiento de Infantería 1 Patricios (siguiendo la pista de un testigo que habría visto su auto estacionado frente a la casa de la familia Herman la noche en que se llevaron a Juan). A diferencia de otras entrevistas presentes en el film realizadas a figuras que ocupaban cargos jerárquicos en la zona en la que fue secuestrado Juan, (como las del entonces retirado General Castelli, y el Coronel Zárraga), en el encuentro con Isturiz se percibe desde el principio una gran hostilidad, materializada tanto en la dificultad para concertar la cita, como para llevar adelante el intercambio. Desde el comienzo, se puede advertir la resistencia que impone el espacio del Regimiento para la materialización de la entrevista. La cámara espera alerta el encuentro con Isturiz. El trayecto hasta el despacho del militar es captado por una cámara testigo que evidentemente no fue autorizada (como se encargará más tarde de hacer notar el mismo Teniente Coronel, ordenando al equipo de producción que le entregue los cassettes con los materiales grabados para ser inspeccionados por el Servicio de Inteligencia). La cámara, que es cargada y transportada junto con el resto de los elementos necesarios para llevar a cabo la entrevista, se encuentra encendida desde antes de atravesar el portón de rejas del Regimiento Patricios, dejando registro de la trayectoria del equipo de producción desde la entrada hasta el despacho de Teniente Coronel. La clandestinidad de este metraje, se deja entrever a través de la inestabilidad de las tomas precariamente iluminadas y deficientemente sonorizadas, las cuales van absorbiendo los rápidos pasos del camarógrafo a medida que avanza. Este último, transporta la cámara encendida, más o menos a la altura de su cintura, y va captando planos mal encuadrados de las personas que caminan delante del aparato, mientras el equipo de rodaje sigue al soldado que los escolta hacia el lugar donde habrá de tener lugar el

áspero intercambio. Uno de estos planos, permite vislumbrar, incluso, la cámara de video, mientras es cargada por otro de los miembros del grupo de filmación. Si por una parte, esta estrategia permite narrar de la forma más precisa y pormenorizada la visita al Regimiento, sin elipsis temporales, sin omitir detalles de un encuentro en el cuál resulta difícil prever sus consecuencias; indirectamente, este recurso también funciona como una suerte de garantía; una cámara testigo (a la manera de las cámaras de seguridad) capaz de guardar registro de todo cuanto ocurra dentro del edificio militar.

El efecto de realidad que se desprende de este metraje, resulta muy potente, en la medida en que no se percibe en él esmero alguno por mejorar el encuadre ni por reducir el impacto provocado por el movimiento del traslado; ni siquiera en el momento en que el Teniente Coronel Isturiz es presentado por primera vez en imágenes, acercándose de frente a cámara para abrirles la puerta de su despacho, mientras estrecha la mano de los visitantes a contraluz y les dice en tono cortante: *<asiento, por favor>*. Habiendo compartido todo este trayecto a través de una perspectiva subjetiva, estas imágenes hacen partícipe al espectador del vértigo que implica obtener esas tomas no autorizadas, convirtiéndolo en un invitado inesperado en la reunión que está a punto de desarrollarse. Al mismo tiempo, debido al modo en que fueron obtenidas, estas imágenes parecieran prescindir de una puesta en escena, generando el efecto de mostrar los sucesos “tal cual sucedieron”.

El clima de gran tensión y hostilidad que se evidencia en dicho intercambio – del que se encuentra ausente, llamativamente, Esteban Buch, como figura mediadora entre el director y el entrevistado-, no deja lugar para el despliegue de la puesta en escena como recurso estilístico. En dichas condiciones, la cámara de video deja momentáneamente de lado el lugar simbólico que había ocupado hasta el momento, para volver a su rol funcional como capturadora de imágenes. Dado el contexto, pareciera no haber lugar para el desarrollo de juegos retóricos, y se impone el registro.⁹ El entrevistado, sentado en su despacho, es filmado ininterrumpidamente por las dos cámaras y la edición pareciera no presentar elipsis temporales (el espectador es testigo de interrupciones telefónicas, y de pedidos del militar para que

⁹ Como si el despliegue de artificios estéticos se pusiese en suspenso en los momentos en que la historia se torna más densa, esta modalidad de la doble puesta en escena es abandonada en las entrevistas dirigidas a aquellos personajes que podrían haber tenido una responsabilidad directa en el secuestro de Juan Marcos Herman, como el Teniente Coronel Miguel Isturiz y el testimonio de Eduardo (amigo de la infancia de Juan), sospechado de haberlo delatado.

se cierre la puerta del despacho). Como si fuese necesario echar mano a la totalidad de recursos disponibles para mostrar a ese actor que trata de evadir su responsabilidad en el secuestro de Juan Marcos Herman, el documental hace uso de todas las herramientas de las que dispone, entre ellas, los materiales captados en video, para mostrar la impunidad de Isturiz del modo más acabado posible, apelando a distintas texturas de imágenes (fílmico y video), desde variadas perspectivas, sin pausas ni concesiones: se trata de exhibir de la forma más completa a aquel que intenta ocultarse. En este contexto, la cámara se limita a mostrar, de la manera más llana posible, sin corregir desprolijidades ni interferencias (la precariedad de condiciones de filmación, en ese espacio en el que rige la lógica autoritaria del *otro*, es más que ostensible). Ubicada con descuido a la altura del escritorio, la cámara nos ofrece una desprolija imagen de Isturiz angulada ligeramente en contrapicado, brindándonos una amenazante visión del militar. Pero más allá de este detalle, el lugar de poder que ocupa Isturiz, pareciera estar inscripto en sus gestos y actitudes, en sus palabras de amenaza y en sus miradas a cámara; mucho más efectivos que cualquier otro recurso estilístico al que pudiese apelar la cámara. En este contexto, el registro más llano se vuelve la herramienta más solvente para denunciar. Se trata de *mostrar*, en el sentido más político del término.

Una película a destiempo

La cámara, por sí sola, es capaz de generar efectos de tipo contradictorio. Si por un lado su presencia puede suscitar todo tipo de falsedades (inevitablemente todos nos convertimos en actores frente a una cámara), también es cierto que el dispositivo, por sí solo, puede dar lugar a manifestaciones que sin él no se producirían. En el film de Echeverría podemos observar una seguidilla de negativas a dar cualquier tipo de información sobre el secuestro de Juan Marcos Herman, desentendimiento que se reproduce a distintos niveles sociales y jerarquías militares (desde amigos de la infancia de Juan, periodistas, fotógrafos, hasta militares de alto rango). Sin embargo, siempre existe ese resto que se escapa, y que delata a través de gestos y miradas, lapsus que revelan más de lo que los entrevistados quieren y pueden controlar.

Por otra parte, el recurso de la cámara “no autorizada”, promete revelarnos algo cierto, por el simple hecho de que las personas que se desenvuelven frente a ella

no son concientes de que están actuando. El estatuto de estas imágenes se construye, entonces, como el de una verdad revelada. Esta modalidad, se vincula en forma y expectativas, a la actividad periodística; profesión ejercida por Esteban Buch tanto dentro y como fuera del documental. Este horizonte en el que se enmarca el protocolo del periodismo, remite recurrentemente dentro del film, al universo televisivo – presente en el imaginario de los entrevistados- y a cierta orientación que se volverá imperante una década más tarde en Argentina: el periodismo de investigación. Dentro de esta modalidad periodística, la cámara oculta será empleada como herramienta fundamental de denuncia. En los años ochenta, momento en que Echeverría realiza su documental, no había aún en la televisión argentina un referente de este tipo de actividad periodística. Sin embargo, *Juan...* pre-anuncia parte de ese proceso de transformación que estaba pronto a desarrollarse, funcionando como articulador de medios y soportes; tal como percibe el mismo Echeverría (refiriéndose al film): «*Creo, más que nada, que Juan... es una película testimonial, un documento histórico. Incluso podría ser el inicio de una nueva manera de hacer periodismo*» (*Río Negro*, 13-07-87).

Si en las décadas del sesenta y setenta el lugar de exhibición de las imágenes clandestinas estaba vinculado al cine –a través de una búsqueda de circuitos alternativos para la exhibición de films que intentaban incitar a los espectadores a la lucha política-; la década del noventa servirá de escenario para el desplazamiento de las imágenes no autorizadas hacia la televisión. Carlos Echeverría jugará un rol importante en dicho traspaso, como productor periodístico del programa televisivo *Edición Plus* entre los años 1992 y 1995, emisión en la que se utilizará innovadoramente la cámara oculta para denunciar a personalidades ligadas a la dictadura (Ormaechea, 2005).¹⁰

Documental reflexivo sobre un presente traumático aún abierto en su momento de realización, *Juan...* se relaciona de modo complejo con la temporalidad de su recepción. Ofrece rupturas que deberán ser leídas en retrospectiva al momento del contacto efectivo con su público, y que sin embargo, encontrarán recién un diálogo con otras cinematografías, varios años más tarde respecto de su momento de

¹⁰ Sobre la utilización de la cámara oculta, Echeverría sostiene: «*El uso de la cámara oculta me parece legítimo en tanto y en cuanto se trate de desenmascarar a criminales. Yo introduje esta técnica en televisión en el programa Edición Plus, la utilicé para denunciar a gente ligada a la dictadura. Me interesa usarla siempre que le sirva al espectador para comprender determinados esquemas. El problema es que, después, la cámara oculta se volvió un atractivo de mercado en sí mismo y se empezó a usar para cualquier cosa*» (Ormaechea, 2005).

producción. Pero más allá de las vueltas azarosas de su distribución y exhibición, el mayor desfase en términos sincrónicos se produce entre el documental de Echeverría y la dimensión social, al intentar el film interrogar una oscura grieta de la historia argentina reciente, en el mismo momento en que ésta estaba siendo clausurada por las Leyes de Obediencia debida y Punto final.

Bibliografía citada

- . Aprea, G. (2008): "El lugar de los testimonios en los documentales argentinos contemporáneos" en *Actas electrónicas del V Congreso Nacional sobre Problemáticas Sociales Contemporáneas*, Santa Fe, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Universidad Nacional del Litoral (ps. 1-15).
- . *Bariloche*, septiembre de 1987: "Después de <Juan...> como si nada hubiera pasado. Entrevista sin amagues a Esteban Buch (ps. 4-6).
- . Bernini, E. (2007): "El documental político argentino. Una lectura", en (Josefina Sartora y Silvina Rival Eds.): *Imágenes de lo real. La representación de lo político en el documental argentino*, Buenos Aires, Librería (ps. 21-34).
- . Comolli, J.-L. (2002): *Filmar para ver. Escritos de teoría y crítica de cine*, Buenos Aires, Ed. Sumurg / FADU.
- . Comolli, J.-L. (2004): "El anti-espectador, sobre cuatro filmes mutantes", en Gerardo Yoel (comp.), *Pensar el cine 2. Cuerpo(s), temporalidad y nuevas tecnologías*, Buenos Aires, Manantial (ps. 45-72).
- . Feudal, M. G. y Levinson, A. (2008): "Preguntas a una ciudad postal: las figuras de Toon Maes y Erich Priebke en *El pintor de la Suiza argentina* (1991) de Esteban Buch, y *Pacto de silencio* (2006) de Carlos Echeverría", presentado en las VIII Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericana (JALLA 2008), Santiago de Chile, del 11 al 15 de agosto de 2008.
- . Iribarren, M. (2005): "El cine sirve para desarticular el miedo" en *Cinecrópolis – La ciudad del cine alternativo*, septiembre (<http://www.cinecropolis.com/entrevistas/carlosecheverria.htm>)
- . *La voz del interior*, 04-07-87: "La cámara, testigo en acción".

- . Moreno, L. y Viater, N.: “Carlos Echeverría: <buscando a Juan>” S/D.
- . Nichols, B. (1997): *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*, Buenos Aires, Paidós.
- . Ormaechea, L. (2005): “Cámara descubierta. El documental según Carlos Echeverría” en *Sin Aliento* – Diario del Festival Internacional de Cine Independiente, año 5, jueves 14 de abril de 2005 (p. 2).
- . Peña, F. M.: “La cámara lúcida” en el Catálogo del Buenos Aires 7° Festival Internacional de Cine Independiente, Secretaría de Cultura de la Nación, Gobierno de Buenos Aires, abril de 2005 (p. 214).
- . *Río Negro*, 9-07-87: “Se estrenó <*Juan, como si nada hubiera sucedido*>”, sección Cultura y Espectáculos, 9 de julio de 1987.
- . *Río Negro*, 13-07-87: “<*Juan, como si nada hubiera sucedido*>. Un documento histórico”.