

## Memorias de la postdictadura: algunos registros audiovisuales oficiales, amenazados y preservados

Post-dictatorship memories: some official, threatened, and preserved audiovisual records

### Maximiliano de la Puente

Universidad de Buenos Aires  
Facultad de Ciencias Sociales  
Buenos Aires, Argentina  
[maxidelapuente@gmail.com](mailto:maxidelapuente@gmail.com)

### Matías Scheinig

Universidad de Buenos Aires  
Facultad de Ciencias Sociales  
Buenos Aires, Argentina  
[matias.scheinig@gmail.com](mailto:matias.scheinig@gmail.com)

 <https://orcid.org/0000-0002-2645-8867>

 <https://doi.org/10.55442/tomauno.n11.2023.42860>

 <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s22504524/vq9ingj8s>

## Resumen

Diferentes son las enunciaciones y convocatorias recientes a pensar y dar cuenta de los cuarenta años de democracia ininterrumpida. Es lógico por el carácter traumático que tuvo en Argentina la dictadura cívico-militar y su saldo de treinta mil personas detenidas desaparecidas. La Argentina postdictatorial y democrática ha podido construir un entramado de discursos sociales con una fuerte interpelación a dinámicas de memorias.

### Palabras Clave

Cine, Memorias,  
Dictadura,  
Democracia,  
Transición

Recibido: 26/06/2023 - Aceptado: 07/09/2023

TOMA UNO, N° 11, 2023 - <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/>

ISSN 2313-9692 (impreso) / ISSN 2250-4524 (electrónico)

[Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-Sin Derivadas 2.5 Argentina](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)



EdFA  
Editorial de la  
Facultad de Artes



El cine ha hecho una contribución sustantiva en estos procesos. Sostenemos aquí la importancia del cine y el video en relación a la historia como vía para abordar los testimonios sobre los crímenes de la dictadura y a los procedimientos de memorias durante estos cuarenta años de democracia. En el presente trabajo desarrollaremos el análisis de tres audiovisuales –la ficción *La historia oficial*; el documental *Juan, como si nada hubiera sucedido*; y los registros de ATC del Juicio a las Juntas y sus derivaciones– de la etapa democrática, como un gran arco de cuarenta años, donde la evocación a la transición postdictatorial provoca algunos sentidos que merecen seguir siendo pensados desde tres ejes: la representación, el documento y la acción política.

**Key words**

Cinema,  
Memories,  
Dictatorship,  
Democracy,  
Transition

**Abstract**

Recent statements and calls to think about and account for the 40 years of uninterrupted democracy are different. This is logical given the traumatic nature of the civil-military dictatorship in Argentina and its toll of 30,000 disappeared detainees. Post-dictatorial and democratic Argentina has been able to construct a network of social discourses with a strong interpellation of memory dynamics. Cinema has made a substantive contribution to these processes. We argue here the importance of film and video concerning history as a way of approaching the testimonies about the crimes of the dictatorship and the procedures of memory during these 40 years of democracy. In this paper we will develop the analysis of three audiovisuals –the fiction *La Historia Oficial*; the documentary *Juan, como si nada hubiera sucedido*; and ATC's recordings of the Trial of the Juntas and its derivations– from the democratic stage, as a great arc of 40 years, where the evocation of the post-dictatorial transition provokes some meanings that deserve to continue to be thought from three axes: representation, document, and political action.

## **Dictadura, postdictadura, democracia y sus cuarenta años ininterrumpidos**

Diferentes son las enunciaciones y convocatorias recientes a pensar y dar cuenta de los cuarenta años de democracia ininterrumpida. Es lógico por el carácter traumático que tuvo en Argentina la dictadura cívico-militar y su saldo de treinta mil personas detenidas desaparecidas. En estos cuarenta años hubo una historia compleja que se fue desarrollando hasta llegar a nuestros días y fundamentalmente hubo múltiples memorias que emergieron y se focalizaron en determinados hechos y sentidos. La Argentina postdictatorial y democrática ha podido construir un entramado de discursos sociales con una fuerte interpelación a dinámicas de memorias. El cine ha hecho una contribución sustantiva en estos procesos.

En el año 2015, se publica en formato libro la tesis doctoral de Gustavo Aprea (2015) con el título *Documental, testimonios y memorias. Miradas sobre el pasado militante*. En una de sus primeras páginas expone una de las ideas principales, posibles en aquel contexto:

De esta manera los medios masivos de comunicación –en especial los que trabajan con lenguajes audiovisuales como el cine– conforman la modalidad dominante para el conocimiento y la difusión del pasado en las sociedades contemporáneas. En nuestro días, la memoria mediática cobra cada vez más importancia y ocupa parte del espacio que tuvieron otras formas de reconstrucción del pasado como las tradiciones orales, el sistema escolar o la propia historia académica como conformadora de identidades nacionales (p. 25).

Dando continuidad a esta idea de Aprea, se reconoce la importancia del cine y el video en relación al conocimiento y la difusión de los testimonios sobre el genocidio perpetrado por la dictadura. Las producciones y realizaciones fundamentalmente, y también los abordajes analíticos de las memorias mediáticas, adquieren hoy relevancia no solo por el hito de los cuarenta años de democracia ininterrumpida, sino por la urgencia de continuar fortaleciendo el pacto democrático de convivencia pacífica, que podemos traducir en el *Nunca más* al terrorismo de Estado.

## **Las dimensiones analíticas del audiovisual: la representación, el documento y la acción política**

La realización audiovisual en sus tradiciones modernas, sea cine o video tanto de ficción como documental, tiene un lugar destacado entre las formas de representar y narrar la historia. Esta tradición está ligada al aspecto formal, lo que hace al lenguaje cinematográfico y su capacidad de ser un discurso social que comunica explicaciones, interpretaciones y definiciones sobre aspectos del devenir, a partir de un procedimiento de selección para reorganizar instancias de la realidad. Este procedimiento selectivo, que se constituye como una mediación con el pasado, define al cine como un arte de representación en el presente de la historia acontecida en el tiempo pretérito. Aquí recuperamos aquella categoría de Raymond Williams, según la cual la tradición selectiva es una “versión intencionalmente selectiva

de un pasado configurativo y un presente preconfigurado, que resulta entonces poderosamente operativo dentro del proceso de definición e identificación cultural y social” (Velleggia, 2010, p. 65).

Asimismo, el cine puede ser abordado y analizado como documento propio de un momento histórico. El documental, con sus imágenes y sus testimonios, también es parte del momento histórico en el que se está realizando; es un contenido de ese continente más amplio que es el flujo de la historia misma que lo atraviesa. Entonces, el documental es ese momento destellante que deviene memoria y que recorta algún proceso histórico, un hecho o algunos pocos participantes de este. Marc Ferro (1972) habla de “evidencias” de la realidad histórica.

El tercer aspecto determinante por encima de su carácter de representación y documento es el que destacamos aquí como su dimensión política. Las cámaras de cine y video han sido utilizadas muchas veces como herramientas por su potencialidad de intervención en la realidad a la que pertenecen. Las películas tienen la capacidad de generar polémicas y develar sentidos ocultos de la verdad, pueden ser tomadas como fuente académica o prueba judicial, pueden convocar y contribuir a la formación y organización política –obviamente de sus colectivos de realización y también como máxima aspiración al público–, buscando transformar al espectador en un militante o en una persona con conciencia social. En la Argentina, particularmente, hay muchas trayectorias importantes sobre este tipo de acción audiovisual que se ha denominado de diferentes maneras según su inserción, su campo de acción y su momento de desarrollo: “Nuevo Cine Latinoamericano”, “Cine Político”, “Cine Militante”, “Tercer Cine”, “Cine Piquetero” y “Cine Comunitario”, entre otras. Podríamos circunscribir el período mítico de este tipo de “acción documentalista” (Scheinig, 2023, p. 19) a la década del sesenta y parte del setenta, hasta el golpe financiero, oligárquico y militar del 24 de marzo de 1976. Muchos señalan a *Tire Dié* (Birri, 1960) como el inicio de esta clase de cine documental. Sus influencias determinantes en tanto film no deben hacernos perder de vista que era parte de una expresión que también se hacía palabra en tanto manifiesto<sup>1</sup>. Los documentales de ese período, tanto en Argentina como en América Latina, tomaban posición no solo por sí mismos, sino por este tipo de textos que expresaban una declaración de principios por parte del colectivo de realización. Las características principales de este tipo de documentales eran su impronta contrahegemónica, contrainformativa y revolucionaria.

En la década del sesenta y parte del setenta, la realización fue en muchos momentos clandestina, pues estaba en peligro por el acecho de las fuerzas represivas. Y luego su circulación tampoco era tradicional, se apartaba de las grandes salas comerciales de exhibición para circular en diferentes espacios donde

---

1 Los manifiestos fueron declaraciones y posicionamientos muy habituales en décadas pasadas, en diferentes países de Latinoamérica, que exponían la posición política del colectivo de realización frente a la realidad social, denunciando las opresiones y señalando un camino de transformación. Destacamos aquí: Manifiesto de Santa Fé (Fernando Birri, 1964); Hacia un tercer cine (Cine Liberación, 1969); Por un cine imperfecto (Julio García Espinoza, 1969); Manifiesto del Cinema Novo (Glauber Rocha, 1970); Manifiesto político: los cineastas chilenos y el gobierno popular (1971); Declaración del Grupo Cine de la Base (1973); Problemas de la forma y el contenido en el cine revolucionario (Grupo Ukamau, 1978).

la construcción de sentido era política y organizativa: sindicatos, locales partidarios y centros culturales o sociales. Las proyecciones se interrumpían para impulsar la discusión, el debate y la organización para la acción. El ejemplo más citado es *La Hora de los Hornos*, obra monumental de Solanas y Getino (1968) que se exhibía en partes. En esas separaciones, las placas orientaban el momento para la discusión y la agitación de acciones políticas.

En los siete años del horror vivido por el accionar represivo que la dictadura cívico-militar perpetró, se impuso un régimen ilegal que suspendió la democracia y el Estado de derecho, y sostuvo la implementación de un modelo económico liberal a fuerza de un plan sistemático de represión que implicó una red institucional de secuestros y desaparición en Centros Clandestinos de Detención, Tortura y Exterminio (CCDTyE). Entre los treinta mil detenidos desaparecidos, el cine también estuvo atravesado por estas prácticas del genocidio. Los cineastas Raymundo Gleyzer, Pablo Szir, Jorge Cedrón y Enrique Juárez son víctimas directas del secuestro, la desaparición y el asesinato. Así, la realización de cine político se vio directamente perseguida e interrumpida. Luego, con la recuperación de la democracia el 10 de diciembre de 1983, el camino de la reconstrucción de las manifestaciones sociales tuvo avances y retrocesos. El cine no fue ajeno a estos vaivenes transicionales.

En el presente trabajo desarrollaremos el análisis de tres audiovisuales –la ficción *La historia oficial*; el documental *Juan, como si nada hubiera sucedido*; y los registros de ATC del Juicio a las Juntas y sus derivaciones– de la etapa democrática, como un gran arco de cuarenta años, donde la evocación a la transición postdictatorial provoca algunos sentidos que merecen seguir siendo pensados desde esos tres ejes recientemente abordados: la representación, el documento y la acción política.

## **La recuperación del sistema democrático y sus transiciones**

El cine y video documental de aquellos años es definido en un marco de transicionalidad (Margulis, 2020, p. 12) entre dictadura y democracia formal. Por un lado, la transición fue institucional, pero atravesada por múltiples conflictos ya que todos los responsables del genocidio seguían en actividad, salvo sus comandantes. Fueron muchas las tensiones en relación a los hechos y sus relatos: los decretos de Alfonsín, apenas asumido, de juzgamiento a las cúpulas militares y guerrilleras; la “Teoría de los dos demonios” en el prólogo del libro *Nunca más* o en la alocución del ministro Antonio Tróccoli, en el programa de televisión homónimo; las tensiones acerca de las posibles formas de juzgamiento: la autodepuración militar, una bicameral y la Cámara Federal; los alzamientos “carapintadas” y finalmente las leyes de Obediencia Debida y Punto Final. Es necesario preguntarnos entonces acerca del tipo de transición que se piensa al evocar este momento histórico, ya que se sabía de dónde se provenía –o al menos una parte de la sociedad lo sabía según lo que se representaba en los relatos de la época–, con las mayorías mirando hacia el pasado a medida que avanzaban las acciones de memoria. Lo que no se sabía era hacia dónde conducía esa transición. En términos cinematográficos también hubo una transición hacia otro estilo y lenguaje que se volcaba a lo testimonial, donde la palabra era protagonista. Esos cambios cinematográficos se insertaban en la

transición tecnológica del filmico al video que comenzaba a acontecer y que tendría su impacto definitivo años después.

Luego de recuperada la democracia en la Argentina en el año 1983, la práctica audiovisual ha sido fundamental en los procesos de construcción de memorias y de identidades vinculadas al campo de los derechos humanos. Las realizaciones audiovisuales son parte del entramado discursivo de circulación pública que va construyendo una de las memorias colectivas, en este caso, la vinculada directamente con la historia reciente. Pero era tan reciente aquella historia trágica que la construcción aún estaba realizándose y tanto las instituciones como los sectores involucrados disputaron los sentidos de esa memoria social. Hay una línea, la que comienza siendo dominante, que es la que gira en torno a la figura del *Nunca más* –inscripción de consenso que perdura–, pero que en su revés traía consigo una impronta propia del gobierno radical que giraba en torno a la idea de los “dos demonios”. El mensaje del gobierno triunfante, que constituyó la salida de la dictadura hacia la apertura democrática, señalaba una igual responsabilidad entre los aparatos represivos del Estado y las organizaciones guerrilleras: “el terror que provenía de la extrema derecha y de la extrema izquierda”<sup>2</sup> (Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas, 1984). Entre estos dos sectores se ubicaría la sociedad, en el medio de este enfrentamiento, atrapada por esas dos violencias, según el prólogo del *Informe Nunca Más*. En este contexto, el alfonsinismo representaría políticamente a esa sociedad a la que le daría respuestas, garantizando “la vida y la paz” –eslógan de campaña del partido radical–, y se enfocaría fundamentalmente en el funcionamiento de los poderes y las instituciones de la república. Pues bien, esa trama discursiva que intentaba ser pilar de la identidad nacional en el marco de la transición a la democracia, desde donde construir una memoria colectiva del pasado, escamoteaba hechos. A continuación, analizaremos algunos aspectos acerca de las realizaciones audiovisuales vinculadas a este contexto político.

## **La historia oficial**

Si se reduce la noción de éxito a la taquilla y a los premios obtenidos, podríamos afirmar que la película más exitosa de la década de los ochenta ha sido la ficción *La historia oficial*, dirigida por Luis Puenzo (1985). Con estos parámetros, el éxito sería una unidad de medida y consagración propia de la industria. La cantidad de público que asistió a las salas cinematográficas –1.700.000 espectadores–, además de la obtención del máximo reconocimiento de la industria cinematográfica comercial made in Hollywood, a través del Óscar de la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas a la Mejor Película Extranjera, dan cuenta de la notoriedad del film. Así también los premios obtenidos en los festivales de Toronto, Chicago, Nueva York, Moscú y La Habana, la posicionaron en un lugar privilegiado en tanto discurso

---

<sup>2</sup> Así comienza el prólogo del *Informe Nunca Más*, a partir de la investigación realizada por la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas. Previamente, los dos terrores, esos dos enunciados, habían sido publicados oficialmente por el propio presidente Raúl Alfonsín, el 13 de diciembre de 1983, apenas asumido con los decretos 157 (que instaba a la persecución penal a líderes de las organizaciones guerrilleras) y 158 (que instaba al enjuiciamiento ante el Consejo Supremo de los integrantes de las Juntas).

público que revisaba y aportaba algunos sentidos legitimantes acerca de la dictadura recientemente superada. Esta trayectoria iluminada por la marquesina internacional la ubicó dentro del grupo de cine hegemónico de la época. Lógicamente, lo primero que nos resuena es su título: *La historia oficial*, una consigna narrativa sobre los hechos del pasado reciente. Lo que narra la película estrenada el 3 de abril de 1985 era coincidente con los discursos que institucionalmente se estaban intentando imponer. Entre los elementos propios de este film hay evidencias explícitas, huellas más sutiles y ausencias no abordadas, excluidas por lo tanto de esta representación de la historia sobre la dictadura y su transición democrática. El conflicto central que desarrolla esta película es la búsqueda de la verdad sobre los orígenes y la identidad de una niña. La búsqueda la realiza su madre adoptiva, Alicia –protagonizada por Norma Aleandro–. Pero además también era buscada, en paralelo, por su abuela, una integrante de Abuelas de Plaza de Mayo. La niña es hija de desaparecidxs, apropiada y ubicada en una familia de clase media con vínculos directos con integrantes de la dictadura, y, por lo tanto, nieta de una Abuela de pañuelo blanco. Los personajes principales son *lxs* dos integrantes del matrimonio tradicional. Alicia, profesora de Historia en un colegio secundario, es quien atraviesa la transformación de carácter, de no saber y no entender su situación personal-familiar ni su inserción en un sector social comprometido con los crímenes. A medida que avanza el camino narrativo de la revelación, Alicia se enfrenta con su esposo, quien ocultó desde siempre la verdad por ser responsable de la adopción y el registro ilegal. La búsqueda de verdad es el mayor valor de los personajes femeninos: madre adoptiva, abuela y niña. El otro personaje principal es Roberto –interpretado por Héctor Alterio–, hombre, esposo y gerente de una empresa donde confluyen un general y un norteamericano “amigote” del poder y de los dólares; a partir de estos vínculos, Roberto logra que le entreguen a una niña, hija de desaparecidxs. Por supuesto, el tercer personaje de esta familia es la niña, Gaby –protagonizada por Analía Castro– quien, como venimos señalando, había sido víctima del secuestro y la apropiación por parte de la dictadura, así como del cambio de identidad para borrar su origen e imponerle uno falso al integrarla a una familia de clase media alta beneficiaria de los hechos de la dictadura. Otro personaje fundamental es la abuela biológica, Sara –interpretada por Chela Ruiz–, quien busca incesantemente a su nieta, la descubre en manos de este matrimonio y decide ser la reveladora de la verdad ante la docente. La película es un abordaje ficcional realista del horror de la época reciente que representa a la mayoría de la sociedad como ignorante, pues no sabía supuestamente lo que había acontecido y por lo tanto era una indiferente e inocente espectadora (Prividera, 2014, p. 34).

Tal como sostiene Ramiro Manduca (2022):

Justamente la categorización de la sociedad como inocente es otro de los axiomas que se le endilgará a los postulados que, con intensidades diversas, se impulsaron desde el gobierno democrático. Al demonio, la impiedad y la violencia se le oponían la democracia, las instituciones, la ética, por lo tanto, la necesidad de un nuevo comienzo. Esa sociedad inocente era la condición de posibilidad para una vuelta de página superadora de lo pretérito (p. 4).

Esa “inocencia” es la conclusión resultante de los dos enunciados propios de la “Teoría de los dos demonios”. Se trataba de una mayoría inocente atrapada por las extremas derecha e izquierda. El personaje de Alicia, una profesora que

se dedicaba a enseñar la historia del siglo XIX y que, en un principio, sostenía posiciones tradicionales y castigaba a sus curiosos estudiantes revisionistas, termina descubriendo los engaños de su esposo y de a poco va abriendo sus ojos ante la realidad que comienza a mostrarse. Ve las marchas de los organismos de derechos humanos, lee las solicitadas de los familiares de las víctimas y descubre que había sido engañada y que ignoraba la historia reciente.

Por último, destacamos al personaje de Ana –interpretado por Chunchuna Villafañe–, la amiga de la juventud de Alicia. Ella es una mujer exiliada que regresa y se convierte en la ladera confidente, ayudando al camino de transformación de Alicia. Ana se enfrenta a Roberto. La escenificación del conflicto entre ellxs sucede en un espacio poco concurrido, un tanto oscuro: las cocheras subterráneas de las oficinas de la empresa del hombre. El varón apropiador y socio de militares es desafiado por Ana, exiliada y novia de Pedro, un detenido desaparecido. Ella le grita su sospecha: fue, precisamente, Roberto quien la había denunciado y provocado su secuestro. Pero también dice que Pedro y él “eran iguales, las dos caras de la misma moneda”. Ese señalamiento es el que clausura los múltiples sentidos posibles, los diversos caminos de las memorias de las víctimas, asentando férreamente el relato de la historia oficial. Se exponen así las dos caras, los “dos demonios”, las dos campanas y, en el medio, una sociedad ingenua. Por eso el conflicto principalmente abordado es el de una bebé apropiada, un delito de lesa humanidad; un hecho de semejante atrocidad que, al mismo tiempo, tiene la capacidad de sensibilizar a esa parte de la sociedad “inocente” que nada sabía de los crímenes que la dictadura cívico-militar desplegó durante esos años. En esta escena de enfrentamiento, quien no figura es Alicia, ya que en la contienda entran en disputa dos posiciones del “saber”; en cambio, ella representa el lugar del “no saber”. Sin embargo:

En realidad, no es que Alicia “nunca supo nada”. El personaje de Alicia es una encarnación perfecta de la complicidad social como negación: hace como que no sabe, prefiere no pensar, pasa por alto los indicios, les resta importancia, hace la vista gorda, en resumen, se desentiende (Visconti, 2014, p. 6).

El rol de Alicia traza el arco narrativo central de la película, pues representa el “no saber” (o el “no querer saber”) social, en transición hacia el “querer saber” o el “buscar saber”, como parte de dar vuelta la página, como una suerte de adelanto del “punto final” y la “obediencia debida”. Se sabía algo, pero no se indagaba. La legitimación del “no te metás” es la antesala de la conclusión a la que llega la fórmula de la “Teoría de los dos demonios”, que circulaba como relato oficial posible en ese momento histórico y constituía el surco de la transición postdictatorial.

## **Juan, como si nada hubiera sucedido**

Así como *La historia oficial* fue la película de ficción canonizada en aquella década transicional, resulta fundamental recuperar aquí el documental más trascendente que se realizó en aquellos años y tal vez en los cuarenta años de democracia ininterrumpida: *Juan, como si nada hubiera sucedido*. Esta película dirigida por Carlos Echeverría (1987) se terminó de realizar en 1987, justo cuando



estaba sancionándose la Ley 23492 de “Punto Final”<sup>3</sup>. Precisamente, las últimas imágenes del documental muestran las marchas contra esas políticas oficiales que buscaban cerrar la etapa de los juicios. Un final narrativo, con un intento de “punto final” político-institucional. Tal como señala Paola Margulis (2009), es importante destacar que este largometraje documental es el resultado del trabajo de Tesis Final de los estudios que el realizador patagónico llevó adelante a principios de los años ochenta en la Universidad de Televisión y Cine de Munich, en Alemania (p. 2). Esta película fue estrenada marginalmente en el Canal 10 de Tucumán. Las amenazas recibidas por aquel estreno interrumpieron su circulación. Recién a partir de los gobiernos de Néstor Kirchner y Cristina Fernández de Kirchner, en el siglo XXI, el film volvió a proyectarse pública y masivamente, ya en otro contexto histórico, debido a los cambios en las políticas públicas de derechos humanos que implicaron la revisión del pasado reciente del país. Por esos años, el documental se exhibió en el ciclo *Ficciones de lo real* de la televisión pública y en el Canal Encuentro, una emisora pública, educativa y cultural del Estado argentino. Por lo tanto, si la ficción de Puenzo fue el lado visible del discurso cinematográfico en el proceso de construcción de relatos sociales sobre el pasado, este documental fue su otro lado, el invisibilizado en ese momento. Es el miedo un factor que se invoca y representa cuando se da cuenta de la década del ochenta, un sentimiento que se extendía como consecuencia del terror tan próximo a esos años. La dictadura había finalizado formalmente el 10 de diciembre de 1983, pero muchos de sus resortes institucionales seguían vigentes y activos. Era posible caminar por la calle y cruzarse con cualquiera de los genocidas, la mayoría de ellos aún en actividad tanto en las Fuerzas Armadas como en las policiales y en los servicios de inteligencia. Aquel miedo, representado también en películas, podía ser una explicación de los límites autoimpuestos en muchos casos. Sin embargo, si justamente algo podemos encontrar en el documental de Echeverría es la valentía que el protagonista encarna durante su investigación periodística documental. Esteban Buch recorre diferentes dependencias y locaciones, tanto de Bariloche como de Buenos Aires, buscando información sobre Juan Marcos Hermann, un detenido desaparecido de aquella ciudad del sur, alrededor de cuya figura se articula el film. Esta investigación lo lleva a rastrear la verdad en quienes han sido testigos directos: por un lado, al increpar con preguntas y repreguntas a los militares integrantes de la dictadura en la zona donde fue desaparecido Juan, y también a través de sus amigos y allegados más cercanos, con quienes había ido a estudiar la carrera de Derecho a la capital del país. El documental de Echeverría se vale de recursos análogos a los de la investigación periodística, con una referencia insoslayable al libro del periodista y escritor Rodolfo Walsh, *Operación Masacre* (Margulis, 2009; Sebastián, 2016). Apela además a procedimientos propios del género, más específicamente del policial negro, en la búsqueda de la reconstrucción sobre qué fue realmente lo que ocurrió con Juan Marcos Hermann, en la medida en que la película “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

---

3 Esta ley, promulgada el 24 de diciembre de 1986, determinó la caducidad de las acciones penales contra los represores que actuaron durante la dictadura militar –responsables de haber cometido el delito de desaparición forzada de personas–, que no hubieran sido llamados a declarar antes de los sesenta días corridos a partir de la fecha de puesta en vigencia de esta.

su profesión periodística” (Margulis, 2009, p. 5). En el documental, Echeverría - a través del periodista investigador Esteban Buch - confrontó a los responsables militares mediante entrevistas: al exgeneral Néstor Rubén Castelli, interventor federal de facto de la provincia de Río Negro en aquel momento; al exteniente coronel Fernando Zárraga, una figura central de la represión en Bariloche; y al exteniente coronel Miguel Isturiz, cuyo auto fue visto en las inmediaciones de la casa de Hermann la noche de su desaparición. En muchas secuencias se pueden ver en el documental las reacciones prepotentes y cargadas de violencia simbólica por parte de los militares, que se rehusaban a contestar directamente o lo hacían de manera evasiva, confrontando al periodista para exigir el fin de la entrevista. También incurrían, en algunos casos, en declaraciones *off the record*, cuando creían que no estaban siendo filmados. El director utilizó la “cámara oculta” como recurso para resolver lo impensable en esos años de transición y así intentar desocultar sentidos clausurados. No obstante, todo quedaba plasmado en las cámaras. Nos encontramos en esos momentos ante secuencias “desprolijas” en su puesta en escena, mal encuadradas y pobremente iluminadas, en donde lo que importa es el registro “en vivo”, esto es, una impactante impresión de realidad testimonial, única en el contexto de realización de la película, en la medida en que aún los represores seguían en actividad. El espectador tiene entonces la certeza de que está sucediendo algo inédito ante sus ojos. En este sentido, tal como sostiene Margulis (2009)

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 conscientes de que están actuando. El estatuto de estas imágenes se construye, entonces, como el de una verdad revelada (pp. 10-11).

Cabe mencionar también que Echeverría utilizará notablemente unos años después este mismo recurso de la cámara oculta en *Edición plus*, un programa de investigación, que se emitió por Telefé entre 1992 y 1994, en el que se desempeñó como productor periodístico.

Como señalamos, la sociedad argentina tuvo que esperar hasta principios de este siglo para poder ver este documental revelador. Juan había sido secuestrado y desaparecido por su militancia política, algo central en la historia de cada desaparecido y que no había sido representado en *La historia oficial*. Aquí, si bien no es el eje central de la película, ya que el documental no profundiza en la militancia de Hermann dentro de la juventud peronista, es un componente mencionado y que permite reconstruir su identidad. Al no indagar enfáticamente en esta dimensión, el film de Echeverría se ubica dentro de los marcos propios del régimen de decibilidad social de la época, en la medida en que se tendió a privilegiar durante el alfonsinismo “un relato sobre el terrorismo de Estado que priorizó los atributos universales de las víctimas y no su militancia política” (Liberczuk, 2016, p. 2). Se jerarquizan los lazos familiares y se elabora así un relato en consonancia con las estrategias de los organismos de derechos humanos que buscaban justicia. El valor de este documental es particularmente único e insoslayable, puesto que aborda tópicos no tratados hasta ese momento en el cine de la transición, tales como “la complicidad civil, el rol de los medios y los vínculos entre la dictadura y el poder económico” (p. 4).

## Imágenes del juicio a la Junta Militar

El juicio a las Juntas Militares de la dictadura se llevó adelante entre el 22 de abril<sup>4</sup> y 9 de diciembre del año 1985. Ha sido, por cierto, emblemático y ejemplar, único en el mundo como proceso desarrollado con todas las garantías constitucionales. Este hecho de carácter histórico debía ser registrado y documentado para la posteridad. En la Acordada 14 de la Cámara Federal publicada el 27 de marzo de 1985, se dejaron establecidas las instrucciones del funcionamiento del proceso. Allí había quedado asentado cómo sería registrado el juicio. En relación a las imágenes fotográficas, en un principio no había intenciones de que se registrara. La cobertura fue complicada porque la Cámara Federal no quería imágenes del juicio. “Después de varios días de negociación se logró que ingresara un pool. Un fotógrafo por diarios, un fotógrafo por agencias y un fotógrafo por revistas” (Gamarnik, 2015, p. 11). En relación al registro audiovisual, sería realizado completamente por dos cámaras de Argentina Televisora Color (ATC) –Canal 7, actualmente TV Pública–. La información acerca de este registro y el destino de este material fue analizado profundamente por Claudia Feld<sup>5</sup>. En su libro se cita a uno de los jueces del juicio a las Juntas, Andrés D’Alessio, quien da motivos para la prohibición del libre acceso periodístico al recinto, como también de la necesidad legal de tener un registro audiovisual. El juez afirma que era necesario tener control de las grabaciones para evitar posibles ediciones de los testimonios que pudieran falsear lo dicho. Y a su vez, el registro garantizaba su uso para reponer lo actuado en caso de interrupción por parte de los abogados defensores de los genocidas. Pero el hecho más destacado de este registro de cámaras televisivas sería la anulación del vivo propio de este medio. Se realizaron transmisiones de tres minutos en calidad de *flashes* informativos, pero sin audio registrado. Esta decisión buscaba evitar la recepción en vivo y la audición de los testimonios que, seguramente, impactarían y conmocionarían a quienes escucharan. En la Acordada mencionada no había señalamiento al respecto y, meses después, en un cable de la agencia de noticias DyN, Alfonsín atribuía a su gobierno esa decisión para evitar el “espectáculo”. Sin embargo, no quedaba claro el trasfondo. La primera etapa testimonial fue sin audio. La palabra de los testigos –la mayoría sobrevivientes de los campos clandestinos de detención, tortura y exterminio– daba cuenta de las condiciones de cautiverio. Esas voces, esos relatos, solo se escucharon dentro de la sala judicial y, al menos esos audios, no salieron al público. Luego, en la etapa de alegatos, comenzó a discutirse y cuestionarse en ámbitos periodísticos la ausencia de audios. Finalmente, la sentencia fue transmitida completa.

Las 530 horas registradas del juicio tuvieron un destino sinuoso, marcado por la propia dinámica política que atravesó a la transición democrática postdictatorial. Ese material había sido guardado en custodia por la Cámara Federal. Se habilitó

---

4 El Juicio a las Juntas comenzó 19 días después del estreno de *La historia oficial*.

5 El presente apartado aborda resumidamente el exhaustivo libro de Claudia Feld (2002): *Del estrado a la pantalla: las imágenes del juicio a los ex comandantes en Argentina*. Resulta importante recuperar esta investigación a partir, no solo de la conmemoración de los cuarenta años de democracia ininterrumpida, sino en relación al documental *El juicio*, estrenado en Argentina el 25 de marzo de 2023.

la posibilidad de realizar un video síntesis en Télam durante el año 1986. El visionado total y su edición demandaron nueve meses, casi el mismo tiempo que el desarrollo del juicio. Pero mientras transcurrían los meses las tensiones avanzaron y desembocaron en las leyes de Obediencia Debida y Punto Final, como así también en el alzamiento militar “carapintada”. Ante este nuevo escenario, el documental realizado con los registros del juicio no fue emitido. En 1989 hubo un video realizado por organismos de derechos humanos que sintetizaba el juicio, sin embargo su circulación tuvo lugar entre los espacios que militaban esos organismos. En relación a las 530 horas registradas, luego del alzamiento “carapintada”, los jueces de la Cámara Federal evaluaron y decidieron preservar este material llevando los 147 cassettes a Oslo, Noruega. Allí permaneció resguardado en una bóveda. Esta historia volvió a hacerse pública con el reciente estreno del documental *El juicio*, del director Ulises de la Orden.

En relación con las imágenes del juicio, el período que acabamos de describir está plagado de capitulaciones. Aquello que debía televisarse a todo el país por el canal oficial durante una semana termina circulando fragmentariamente en videos piratas, copiados y distribuidos por particulares... Las imágenes que registraron y debían mostrar un acontecimiento considerado histórico en la Argentina se guardaron en un refugio a prueba de bombas atómicas, a miles de kilómetros de Buenos Aires (Feld, 2002, p. 93).

No es casual que estas imágenes, desconocidas por muchos años, amenazadas, ocultadas entre equipajes y luego refugiadas, pudieran conocerse masivamente ya en el contexto de las políticas de Memoria, Verdad y Justicia, con los juicios por los delitos de lesa humanidad nuevamente en marcha. Esta nueva etapa de los juicios implicó el registro, el archivo y la transmisión de estos.

Son diferentes tiempos políticos, pero también tecnológicos y comunicacionales<sup>6</sup>. Además de que las imágenes del juicio se pueden encontrar en plataformas como YouTube, en el año 2020 sirvieron también para ser representadas en la realización de la película *Argentina, 1985* (Mitre, 2022), estrenada al salir de la pandemia de COVID, en 2022. También fueron presentadas como documento en la película *El juicio*, del realizador Ulises de la Orden, estrenada el 25 de marzo de 2023 en el Centro Cultural de la Memoria “Haroldo Conti”, situado en el predio donde funcionaron la ESMA y el Centro Clandestino ubicado en aquel terreno. De las 530 horas originales, quedaron plasmadas tres horas exponiendo un impactante ejercicio de visionado y edición.

## **A modo de continuidad: cuarenta años de democracia ininterrumpida**

---

<sup>6</sup> En relación a las nuevas tecnologías y sus disponibilidades productivas, deberíamos indagar en próximos trabajos los efectos que producen en la capacidad de construir memorias sociales y populares. Así como destacamos al inicio del presente texto al cine como productor dominante de sentidos, en la actualidad deberíamos reflexionar si esa centralidad de las “memorias mediáticas” sigue vigente.

Ya en la década del noventa, los discursos de reconciliación y pacificación que buscaban la impunidad de los genocidas eran resistidos por los organismos de derechos humanos históricos y por la emergencia de la agrupación *H.I.J.O.S.* (Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio). El cine documental no fue ajeno a estas dinámicas. El estado de organización popular que tuvo lugar en torno a la crisis económica, social y política de los noventa, eclosionada en los años 2001 y 2002, encontró una correspondencia análoga en los documentalistas que se organizaron para expresar sus demandas alrededor de colectivos como ADOC (Asociación de documentalistas de la Argentina), Argentina Arde y Kino nuestra lucha. Fueron años intensos, en los que proliferaron las producciones audiovisuales que daban cuenta del estado de descomposición económica y social producido por más de una década de políticas neoliberales. De aquellos tiempos se destaca también la capacidad de organización colectiva que ocasionó que desde el 2007 el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA) desarrollara, a través de la Resolución 632/07, una línea de subsidio específica para financiar y promover la producción de documentales digitales, lo que generó una gran expansión en cantidad y calidad de filmes que abordaban la realidad en sus diferentes aspectos.

De la misma forma que las políticas de Memoria, Verdad y Justicia, a partir del 2003, fueron el contexto histórico en el cual la realización documental sobre derechos humanos creció como ninguna otra temática en esos años (Aprea, 2015, p. 17), podríamos agregar que el avance de este cine tiene un correlato en la ausencia de cine político característico de las décadas del sesenta y setenta tanto en Argentina como en el resto de Latinoamérica. Ya los manifiestos no podrían ser legibles en las dinámicas de los escasos caracteres de un Tweet ni digeribles en una cultura acelerada y de superficies, sin utopías de transformaciones profundas. Tal vez esa haya sido una de las marcas de derrota que dejó la dictadura en el sistema de medios masivos audiovisuales, donde aún la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual no pudo aplicarse en su totalidad y, en algunos aspectos, fue recortada. A partir del año 2016, las políticas gubernamentales neoliberales y el creciente endeudamiento con el FMI son acompañados por discursos negacionistas y de odio que se constituyen como parte de los intercambios constantes y estructurantes en las redes sociales, pero también han ganado visibilidad en los medios tradicionales de comunicación y en la representación de partidos políticos que están ocupando la centralidad de la escena. Nuevos flujos discursivos desandan el pacto democrático sumando confusión a partir de planteos como una nueva versión recargada de la “Teoría de los dos demonios”.

Los cuarenta años de democracia ininterrumpida nos proponen un momento de conmemoración y de reflexión. El cine ha tenido una importancia central, desde el retorno del período constitucional. Fue capaz de aportar debates y reconocimientos de identidades colectivas, así como fortaleció la construcción de memorias sociales. La continuidad de la realización cinematográfica, a partir de la intervención de políticas culturales públicas vinculadas al fomento de la producción, la exhibición y la difusión de filmes, permitirá dar cuenta de los conflictos, las demandas y los logros de una democracia que enfrenta múltiples desafíos en este aniversario simbólico. Volver a los años ochenta nos sugiere una serie de problemas que merecen ser profundizados: ¿hay lugar para el resurgimiento de prácticas sociales genocidas, o el valor consensuado del *Nunca más* seguirá rechazando esos intentos? ¿Se alcanzará alguna vez una democracia que vaya más allá de lo formal electoral –una democracia

popular, donde los plenos derechos sean garantizados hasta alcanzar el bienestar, la igualdad y la felicidad– o seguirá planteándose como una permanente transición entre crisis y crisis? Tal vez esta segunda pregunta sea la clave para responder la primera pregunta que hoy lamentablemente nos imponen formular.

## Bibliografía

- Aprea, G. (2015). *Documental, testimonios y memorias. Miradas sobre el pasado militante*. Buenos Aires: Manantial.
- Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (1984). *Informe Nunca Más*. Buenos Aires: Eudeba.
- Feld, C. (2002). *Del estrado a la pantalla: las imágenes del juicio a los ex comandantes en Argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Margulis, P. (2020). *Transiciones de lo real. Transformaciones políticas, estéticas y tecnológicas en el documental de Argentina, Chile y Uruguay*. Buenos Aires: Librería.
- Prividera, N. (2014). *El país del cine. Para una historia política del nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Los Ríos.
- Velleggia, S. (2010). *La máquina de la mirada. Los movimientos cinematográficos de ruptura y el cine político latinoamericano en las encrucijadas de la historia*. Quito: Quipus-Ciespal.

## Fuentes

- Ferro, M. (1972). Ficción y realidad en el cine. Una huelga en la vieja Rusia. *Mélanges Braudel*, II. <http://www.catedras.fsoc.uba.ar/decarli/archivos/Te2tex.html>.
- Garnik, C. (2015). Imágenes de la postdictadura. *Artelogie*, 7. <https://journals.openedition.org/artelogie/1072>.
- Liberchuk, C. (2016). Una memoria crítica de la dictadura: *Juan, como si nada hubiera sucedido de Carlos Echeverría*. *Aletheia*, 7(13). <http://aletheiaold.fahce.unlp.edu.ar/numeros/numero-13/pdfs/LIBERCZUK.pdf>.
- Manduca, R. (2022, 8, 9, 10 y 11 de noviembre). “Nunca pensé que se hubieran olvidado”. Representaciones del pasado argentino reciente en *Primaveras* (1984) y *La Historia Oficial* (1985) de Aída Bortnik [ponencia]. VII Congreso de Jóvenes Investigadores en Estudios Teatrales (CIJET). Universitat Autònoma de Barcelona y Universitat Politècnica de Catalunya, Barcelona, España.

- Margulis, P. (2009). El camino hacia la profesionalización. Un acercamiento a la producción documental de los años ochenta en Argentina [ponencia]. V Jornadas de Jóvenes Investigadores. Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Argentina.
- Scheinig, M. (2023). La acción documentalista frente a la inmediatez. En M. Broullón y M. de la Puente (Coords.), *Escrituras de ir y venir. Escrituras en devenir*, 4. Madrid: Ed. Universidad Complutense de Madrid. <https://eprints.ucm.es/id/eprint/77590/>.
- Visconti, M. (2014). Lo pensable de una época: Sobre *La historia oficial* de Luis Puenzo. *Aletheia*, 4(8). [http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art\\_revistas/pr.6275/pr.6275.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.6275/pr.6275.pdf).
- Sebastián, R. (2016, 3 y 5 de noviembre). *Juan, como si nada hubiera sucedido*. Arte de intervención en la historia del país. Actas del IX Seminario Internacional Políticas de la Memoria “40 años del golpe cívico militar: reflexiones desde el presente” (pp. 193-210). Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/84321>.

## Filmografía

- Birri, F. (Dir.) (1960). *Tire Dié* [documental]. Argentina: Universidad Nacional del Litoral.
- Echeverría, C. (Dir.) (1987). *Juan, como si nada hubiera sucedido* [documental]. Argentina: Coproducción Argentina-Alemania del Oeste (RFA); INCAA, Hochschule für Fernsehen und Film München.
- de la Orden, U. (Dir.) (2023). *El juicio* [documental]. Argentina: Polo Sur Cine.
- Mitre, S. (Dir.) (2022). *Argentina, 1985* [largometraje]. Argentina: La Unión de los Ríos-Kenya Films-Infinity Hill.
- Puenzo, L. (Dir.) (1985). *La historia oficial* [largometraje]. Argentina: Historias Cinematográficas Cinemania-Progress Communications.
- Solanas, F. y Getino, O. (Dirs.) (1968). *La hora de los hornos* [documental]. Argentina: Grupo Cine Liberación.

## Biografías

### **Maximiliano Ignacio de la Puente**

Licenciado en Ciencias de la Comunicación, Magíster en Comunicación y Cultura y Doctor en Ciencias Sociales por la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires. Ha aprobado también el Programa de Posdoctorado de la misma facultad. Es Investigador Adjunto del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) y docente de grado y posgrado en la Universidad de Buenos Aires, Universidad Nacional de las Artes y Universidad Nacional de Tres de Febrero. Es integrante de la Comisión Directiva de la Asociación Argentina de Estudios sobre Cine y Audiovisual.

### **Matías Scheinig**

Vive en la ciudad de Buenos Aires, Argentina. Es Licenciado en Ciencias de la Comunicación Social por la Universidad de Buenos Aires, donde se desempeña como profesor adjunto de cátedra. Allí se encuentra cursando el Doctorado en Ciencias Sociales. Entre sus producciones y trabajos se destacan el video documental *Viaje a la tierra de los sin tierra* y el libro *Subterráneas de Berlín* (<https://www.teseopress.com/berlines>). Desde el año 1999 se dedica a la comunicación e investigación en programas de derechos humanos. Es integrante de la Comisión Directiva de la Asociación Argentina de Estudios sobre Cine y Audiovisual.

---

#### **Cómo citar este artículo:**

de la Puente, I. y Scheinig, M. (2023). Memorias de la postdictadura: algunos registros audiovisuales oficiales, amenazados y preservados. *TOMA UNO*, (11). Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/article/view/42860>.

