

Juan, como si nada hubiera sucedido. Arte de intervención en la historia del país

Rodrigo Sebastián¹

La obra de arte regresa al pueblo que la originó, y a su vez lo ennoblece, al ofrecerle esa nueva dimensión de sí mismo. (Horacio Verbitsky)

La violencia visible y la invisible se instalaron con la Revolución Libertadora —la llamada Revolución Libertadora— y no han cesado. Las torturas, los asesinatos, los fusilamientos, los secuestros, todo eso que es la violencia directa, la visible... (Rodolfo Walsh)

Resumen

Carlos Echeverría produce una obra documental artística que, de manera similar a ciertos libros de Rodolfo Walsh, hace ver. El trabajo documental del cineasta es de intervención en la historia del país. Echeverría indaga en Juan como si nada hubiera sucedido en las instituciones y en la comunidad de San Carlos de Bariloche para reconstruir los hechos relacionados al secuestro y la desaparición de Juan Herman, cuya memoria es convocada frente a su desaparición física. Esta producción de Echeverría, como algunas obras de Walsh, posee una finalidad histórica que trasciende la distinción convencional entre arte e historia.

La metodología utilizada pertenece a la estética. Se propone un abordaje teórico de tipo descriptivo que dé cuenta de los fenómenos observables en el film y en su recepción. Para esto se realizará un análisis cualitativo de fuentes primarias y a una aproximación tentativa a los principales debates que contiene el actual estado de la cuestión.

¹ Comunicador Audiovisual. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Bellas Artes. Departamento de Artes Audiovisuales. Integrante del proyecto de investigación de Silvia Susana García: Lo político- crítico en el arte argentino actual: El rostro de lo indecible. UNLP. FBA. Coautor junto a Marcos Tabarozzi y Carlos Merdek de “Escenas y fragmentos del horror. El cine argentino entre 1975 y 1985” en La representación de lo indecible en el arte popular latinoamericano / Paola Belén... [et.al.]; compilado por Silvia García y Paola Belén. - 1a ed. - La Plata: Universidad Nacional de La Plata, 2014.

Juan, como si nada hubiera sucedido. Arte de intervención en la historia del país

Carlos Echeverría produjo una obra documental artística que continuó el legado de la singular obra testimonial de Rodolfo Walsh. El vínculo entre la obra de Echeverría y la del autor de *Carta abierta de un escritor a la Junta Militar*, radica en la intención histórica de las mismas. *Juan, como si nada hubiera sucedido* (Echeverría, 1987), de manera similar a *Operación masacre* (1957) y *¿Quién mató a Rosendo?* (1969) *hacen ver*. Esto es, cuentan la historia de su tiempo, en contra de los diversos intentos de invisibilización y silenciamiento de los hechos –el secuestro y la desaparición de Juan Marcos Herman; la masacre de José León Suárez; los asesinatos de “la Real” de Avellaneda-. Echeverría construye su film de 1987 siguiendo el legado de Walsh. Trabaja el documento y el testimonio como un arte, dándoles una forma cinematográfica, de manera comparable a lo que hizo Rodolfo Walsh a través de la escritura.

Estatuto y singularidad de la obra testimonial de Rodolfo Walsh.

Hace algunos años, en una página de sus memorias, Leónidas Lamborghini relacionó la obra de Rodolfo Walsh con el arte moderno, a través de una alusión a Paul Klee:

“Me acuerdo de esa frase que dice que el arte no *retrata* lo visible sino que lo *hace ver*. Es otra variante del ‘dar la vida’ de Dilthey. ¿Cuál es la necesidad de reflejar una noticia del diario o la televisión? Eso es, digamos, la fotografía de la realidad. ¿Cuál fue la necesidad de Truman Capote o de Rodolfo Walsh de volver a contar la noticia de los diarios? Ellos *hicieron ver*. El arte hace ver lo real, mientras que el periodismo lo retrata y se queda conforme. La crónica queda en la apariencia, el poeta va a lo que hay detrás.” (Lamborghini, 2010: 125).

Las palabras de Lamborghini contienen una serie de cuestiones que llevan a repensar la obra de Rodolfo Walsh. El problema de su estatuto, reaparece a través de la referencia al texto “Credo del creador”, en el que Klee reflexiona acerca de las formas de lo que llama “arte puro”. La obra de Walsh recibe, de esta manera, una nueva valoración como arte, que es reforzada por la mención de Truman Capote: la novela, en tanto forma artística privilegiada en el caso de un escritor como Walsh² (Walsh, 1996). La visión de Lamborghini es confirmada y negada por la obra walshiana, recorrida por irresueltas tensiones entre la literatura/ficción/novela, el periodismo/testimonio/documento y la política³, como lo expusieron Eduardo Galeano y Rogelio García Lupo (Galeano et al.,

² “El mayor desafío que se le presenta hoy por hoy y que se le presenta sistemáticamente a un escritor de ficción es la novela.” (Walsh, 1996: 218)

³ Por ejemplo, en las contradicciones existentes en la recepción de las dos obras más mencionadas aquí: (la entrevista titulada “La novela geológica”, publicada en *Primera Plana* en octubre de 1968) “*Operación masacre* (un reportaje deslumbrador sobre los fusilamientos del 10 de junio de 1956) había probado que Walsh podía convertir toda una realidad en una novela.” (Walsh, 1996: 86); “La línea de *Operación masacre* fue una excepción: no estaba concebida como literatura, ni fue recibida como tal, sino como periodismo, como testimonio. Volví a eso con *Rosendo*, porque encajaba con la nueva militancia política.” (Walsh, 1996: 205). La “noticia preliminar” de *¿Quién mató a Rosendo?*, dice “Si alguien quiere leer este libro como una simple novela policial, es cosas suya.” (Walsh, 2004: 7)

2000). Sin embargo, Walsh no escribió la novela que planeó durante años. Y sus obras narrativas de no ficción, no adquieren la forma de una novela comparadas con la *non fiction novel A sangre fría (In ColdBlood, 1966)*, “que se define por la fuerte referencialidad del discurso poético.” (Moraña, 1997: 122, subrayado mío). Lamborghini se corrió así de la interpretación establecida, incluso por el propio Walsh, por la que *Operación masacre* sería literatura o novela, en el sentido de escritura como arte de expresión verbal o narrativa. Este desvío apunta al trabajo de escritor de Walsh, que Lamborghini, dedicado a la creación literaria (el poema, en su caso) y cercano al campo popular, conoce bien. El poeta reconoce la construcción y la factura de las formas literarias de las obras testimoniales de Walsh y encuentra que tienen valor de arte.

La inclusión de la obra de Rodolfo Walsh en el corpus de la literatura argentina alcanza a los cuentos del escritor: para David Viñas, “‘Nota al pie’ [...] marca la posibilidad, de hecho lo es, de trascendencia de la literatura borgeana’.” (Viñas en Albani, s/d: 28); Ricardo Piglia diferencia las “dos poéticas” en Walsh, la literatura y la política. “Su obra está escindida por ese contraste y lo notable es que, a diferencia de tantos otros, comprendió siempre que debía trabajar esa tensión y exasperarla. Liberar su ficción de las contaminaciones circunstanciales y usar su destreza de narrador para construir textos de crítica política y de denuncia.” (Piglia, 2000: 14); Lamborghini, como antes Galeano, apunta, más allá de la literatura walshiana, a las obras surgidas del periodismo y reconoce su calidad literaria.

Este reconocimiento se produce al interior de un movimiento preexistente y general en el que “[...] la literatura ha visto estallar sus fronteras genéricas y las restricciones canónicas han ido cediendo para dar cabida a una producción que ha desafiado una y otra vez las clasificaciones existentes.” (Moraña, 1997: 117). La propia obra de Walsh contribuye a ese movimiento: la adelantada *Operación masacre* “[...] desconcertaba por su atípica fuerza documental y su excentricidad genérica.” (Ibíd.: 135). Esta alternativa o modificación de los valores estéticos y de los cánones literarios hacia la literatura documental o testimonial, que floreció en los sesenta, fue recogida en nuestro país, no, como creyó el propio Walsh, en el marco de una sociedad argentina transformada por la revolución en un orden social no capitalista (Walsh, 1996: 218). Sino a partir del establecimiento de una democracia aterrorizada en la que se impuso, según Horacio Verbitsky, la tarea memorística de “reconstruir con la inevitable lentitud de los procesos sociales algo de lo que se destruyó en los años de plomo.” (Verbitsky, 1986: 8)

Mabel Moraña publicó en 1995 un balance metodológico e histórico de la literatura testimonial latinoamericana (en español), que aparece altamente diversificada por las diferencias que existen entre las literaturas nacionales y aquellas específicas de cada obra. De todas maneras, debido a esa literatura testimonial o documental:

“[...] se replantean los parámetros de categorías críticas como las de mimesis/poiesis, ficción/historia, autor/personaje, cultura popular/alta cultura. Estos replanteos nos enfrentan si no al colapso al menos a la alteración de los valores estético-ideológicos que guían la representación poética tradicional, indicando una direccionalidad alternativa en la actual producción literaria latinoamericana la cual, aunque recoge en este aspecto rasgos presentes en las letras continentales desde sus orígenes, se consolida y prolifera en la últimas décadas.” (Moraña, 1997: 114)

No se trata en estos casos del género literario de la novela histórica (en el que prevalece la ficción), sino de nuevas categorías que (no en el caso de todas las obras) trascienden la distinción tradicional entre arte e historia⁴. “Documentalismo, ‘oral history’, ficción documental, testimonio/testimonialismo, novela-testimonio, literatura de resistencia, ‘novela-verdad’, son todos términos que introducen a distintos aspectos relacionados con un mismo fenómeno general: el entrecruzamiento de narrativa e historia, la alianza de ficción y realidad.” (Ibíd.: 120).⁵

Interesa señalar aquí la singularidad de la obra testimonial de Rodolfo Walsh, “[...] la implacable precisión de los datos” (Verbitsky, 2007: 46), una de las dos poéticas walshianas conceptualizadas por Ricardo Piglia en un texto con el significativo título “Rodolfo Walsh y el lugar de la verdad” (Piglia, 2000). Según Horacio Verbitsky, Walsh “[...] había descubierto que también desde la prensa marginal es posible incomodar a los poderosos, hacer la historia de su tiempo.” (Verbitsky, 1986: 5). Por su parte, David Viñas considera que “[...] Walsh incurre en un enfrentamiento concreto, histórico, con la sociedad, cuyo último capítulo sería la carta a la Junta Militar.” (Viñas en Albani, s/d: 29). En palabras de Eduardo Galeano, Walsh es un “[...] historiador de su propio tiempo, protagonista y testigo, que escribió, como dijo y quiso, para dar testimonio.” (Galeano, 2000: 9). Julio Duplaquet comenta, acerca de la adaptación cinematográfica del libro de 1957, que con Jorge Cedrón y Walsh “[...] teníamos la sensación de hacer justicia, más allá de la posición ideológica. Era muy importante contar que esto había pasado acá. Había que dejar constancia.” (Duplaquet en Peña, 2013: 73)

La particularidad que destaca y diferencia la obra testimonial de Walsh de otras abordadas por Moraña en su estudio es que la obra walshiana se sitúa en un espacio inédito de creación entre el arte y la historia. Partiendo de reflexiones acerca de *¿Quién mató a Rosendo?*, el escritor cavilaba sobre la idea de una literatura clandestina, un arte de denuncia por venir. (Walsh, 1996)

“Habría que ver hasta qué punto el cuento, la ficción y la novela no son de por sí el arte literario correspondiente a una determinada clase social en un determinado periodo de desarrollo y en ese sentido y solamente en ese sentido es probable que el arte de ficción esté alcanzando su esplendoroso final, esplendoroso como todos los finales, en el sentido probable de que un nuevo tipo de sociedad y nuevas formas de producción, exijan un *nuevo*

⁴ “La historia, que busca acercarse lo máximo posible a los acontecimientos que produjo la necesidad y que son lo que son, no manifiesta esa distancia que hace a la esencia de la poesía. La historia repite lo más exactamente posible, está guiada por la búsqueda de la verdad. En cuanto a la ficción, no repite, compone, y su preocupación en *laverosimilitud*, no la verdad.” (Cauquelin, 2012: 49)

⁵No es el propósito de este trabajo, y excedería por mucho sus límites, estudiar el corpus de la literatura testimonial latinoamericana o incluso argentina. Para un análisis de un corpus extenso, ver el artículo de Mabel Moraña, “Documentalismo y ficción: testimonio y narrativa testimonial hispanoamericana en el siglo XX”. Aunque la autora trabaja los que considera los casos más sobresalientes del corpus que presenta, estudia la literatura de varios países latinoamericanos escrita entre los años sesenta y fines de los años ochenta. De cualquier manera, habría que profundizar en su estudio, que no carece de errores. Por ejemplo, cuando se refiere a la obra de Walsh: “[...] la denuncia de la masacre de La Plata en junio de 1956, efectuada en el polémico texto *Operación masacre* se vuelve paradigmática de la nueva función que la narrativa va asumiendo como alternativa a las formas canónicas.” (Moraña, 1997: 134-135). Tal como lo aclaró Walsh, la masacre tuvo lugar en el basural de José León Suárez, localidad del partido de General San Martín, provincia de Buenos Aires.

tipo de arte más documental, mucho más atenido a lo que es mostrable.” (Walsh, 1996: 218, subrayado mío)

Este diagnóstico quizás encuentre un marco de explicación en el clima de la época, aunque puede remitirse fundamentalmente a la propia obra del escritor. Puesto que Walsh ya había mostrado ese camino con *Operación masacre*: “[...] tengo capacidad para pasar a un arte revolucionario, aunque no sea reconocido como tal por las revistas de moda. Debo hacerlo. La película de Getino-Solanas señala una ruta que yo empecé hace diez años.”⁶ (Walsh, 1996: 95)

Walsh pensó acerca de las mismas cuestiones a las que se refiere Leónidas Lamborghini, pero imprimiéndoles una valoración diferente. Por ejemplo, cuando escribió, acerca de Jorge Ricardo Masetti, que el fundador de Prensa Latina tenía “[...] esa mirada fotográfica del periodista nato, capaz de dar en cuatro líneas lo esencial de cualquier situación.” (Walsh, 1996: 105). O en una entrevista con Piglia en los años setenta, en la que dijo:

“Si nuestra literatura fuera sometida a un marciano, un visitante de afuera para que a partir de nuestra literatura desentrañara la realidad argentina, ese visitante se formaría una idea totalmente exótica; quiero decir que más verdad se encuentra en los diarios, porque por lo menos está la foto [...]” (Walsh, 1996: 222).

En *Operación Masacre*, Walsh coteja su investigación con la denuncia de Livraga, y tras señalar algunos errores en esta, escribe: “La descripción de lugares y de hechos, en cambio, tiene una fotográfica exactitud.” (Walsh, 2014: 141)

Más allá de estas diferencias, se destacan las respectivas valoraciones de la literatura y el periodismo en Lamborghini y en Walsh. En una entrevista del año '69, Walsh dijo:

“De alguna manera, una novela sería algo así como una representación de los hechos, y yo prefiero su simple presentación. Además uno no escribe una novela sino que está dentro de ella, es un personaje más y la está viviendo. A mí me parece que los fusilamientos y la muerte de García tienen más valor literario cuando son presentados periodísticamente que cuando se los traduce a esa segunda instancia que es el sistema de la novela.” (Walsh, 1996: 118).

La risa de Lamborghini, pero también su aprecio hacia la obra de Walsh hacen que invierta los valores relativos al periodismo y la literatura, lo real y la apariencia, la fotografía, etc., que Walsh considera diferentemente. Sin embargo, en las palabras de Lamborghini aparecen unas ideas acerca de la obra testimonial walshiana que inadvertidamente tocan su estatuto y singularidad.

Las alusiones a lo visible contenidas en las expresiones “hacer ver”, “apariencia” o “lo que hay detrás” sugieren un pensamiento de la singularidad de la obra documental de Walsh. La capacidad de esta obra para hacer ver radica en su capacidad para evidenciar. En tanto escritura, incluye la imagen pero la trasciende, ya que Walsh trabajaba, en estas obras, unas formas cerradas al discurso poético. El testimonio, el documento y la narración pueden tener una base visual, incluso fotográfica, pero son presentados a través de las palabras. Hay varios ejemplos de esto en los libros testimoniales de Walsh: el espejismo creado por

⁶ Se refiere a *La hora de los hornos* (Fernando Solanas y Octavio Getino, 1968)

muchos árboles que, desde el punto de vista de Horacio di Chiano en el basural de José León Suárez, parecen uno. “Desplazándose unos cincuenta pasos en cualquier dirección, el efecto óptico desaparecía, el ‘árbol’ se descomponía en varios. En ese momento supe – singular demostración- que me encontraba en el lugar del fusilamiento.” (Walsh, 2014: 104); la prueba de que la ley marcial no se promulgó el 9 de junio de 1956 sino el 10 y por lo tanto los fusilados fueron asesinados clandestinamente es la fotocopia del libro de locutores de Radio del Estado (Ibíd.: 167); o el plano de la pizzería “La Real” en donde se establecen la posición de los grupos, las zonas de tiro, la trayectoria de los disparos, etc.(Walsh, 2004:130).

Algunos escritos de la obra del autor de *Carta a mis amigos* incluyen expresiones, en este sentido, similares a las de Lamborghini. Por ejemplo, con respecto a *¿Quién mató a Rosendo?*: “Basto que esta investigación efectivamente aclarara lo sucedido” (Walsh, 2004: 8); “Para los diarios, para la policía, para los jueces, esta gente no tiene historia, tiene prontuario [...] algún día sin embargo resplandecerá la hermosura de sus hechos” (Ibíd.:7); “El vandomismo aparece así en su luz verdadera de instrumento de la oligarquía en la clase obrera” (Ibíd.: 9); “El silencio que rodeó esta campaña prueba que el interés real de ese periodismo era mantener el misterio que borraba las diferencias ‘entre ellos’. Cuando resultó que ‘entre ellos’ no estaban solamente algunos ‘dirigentes gremiales adictos a la tiranía depuesta’, sino la policía, los jueces, el régimen entero, el desagradable asunto volvió al archivo.” (Ibíd.: 8-9); en el año ‘72 Walsh escribió “Las cosas que quiero [...] el análisis claro la revelación de lo escondido (Walsh, 1996: 198, la ausencia de puntuación es del original).

Ricardo Piglia sintetizó los rasgos centrales de la escritura política de Walsh, referida aquí como testimonial o documental. “Frente a la buena conciencia progresista de las novelas ‘sociales’ que reflejan la realidad y ficcionalizan las efemérides políticas, Walsh levanta la *verdad cruda de los hechos*, la *denuncia directa*, el *relato documental*.” (Piglia, 2000: 13, subrayado mío).

“[...] Las dos poéticas están sin embargo unidas en un punto que sirve de eje a toda su obra: la investigación como uno de los modos básicos de darle forma al material narrativo. El desciframiento, la búsqueda de la verdad, el trabajo con el secreto, el rigor de la reconstrucción: los textos se arman sobre un enigma, un elemento desconocido que es la clave de la historia que se narra. Cuentos como “Fotos” o “Esa mujer” o “Nota al pie” no son estructuralmente muy distintos al *Caso Satanowsky* o a *¿Quién mató a Rosendo?* El relato gira alrededor de un vacío, de algo enigmático que es preciso descifrar, y el texto yuxtapone rastros, datos, signos, hasta armar un gran caleidoscopio que permite captar un fragmento de la realidad.” (Ibíd.: 14).

Operación masacre y *¿Quién mató a Rosendo?* hacen ver en un sentido muy concreto. No solo recuperan la memoria de los civiles, los obreros, los militantes de base asesinados, también materializan la historia; Walsh desentraña los oscuros sucesos de la masacre de José León Suárez y los asesinatos de Avellaneda, probó a los culpables en cada caso, reconstruyó los hechos, documentándolos y narrándolos, reveló los sucesivos intentos por ocultar esos hechos, mostró la impunidad de los responsables –el gobierno, la justicia y el ejército (Walsh, 2014: 173); “[...] cada uno de los niveles del régimen [...]” (Walsh, 2004: 9)-, y en el caso de la operación masacre, los denunció.

Rodolfo Walsh trabajó las formas del testimonio y el documento en construcciones narrativas que tuvieron una finalidad histórica. La potencia de su literatura documental, testimonial y política hace estallar las categorías. Estas obras parecen conformar paradojas, debido a su singularidad no encajan en los géneros e, independientemente de su creciente importancia, vuelven difícil su continuación en otras obras. Walsh proyectaba la primacía de la denuncia, el documento y el testimonio en nuevas generaciones y sociedades con otra formación. En su momento, su obra no solo destruía las versiones oficiales, mostraba datos concretos y hacía circular la información, sino que al igual que el *Semanario CGT*, no era “[...] un inventario de denuncias sino un testimonio de los hechos y del proceso histórico que los gesta”. [...]”⁷ (Montero y Portela, s/d: 32).

Juan, como si nada hubiera sucedido en el legado abierto por Walsh.

“Creo [...] que gente más joven que se forma en sociedades distintas, en sociedades no capitalistas o en sociedades que están en proceso de revolución, gente más joven va a aceptar con más facilidad la idea de que el testimonio y la denuncia son categorías artísticas por lo menos equivalentes y merecedoras de los mismos trabajos y esfuerzos que se le dedican a la ficción y que en un futuro, inclusive se inviertan los términos: que lo que realmente sea apreciado en cuanto a arte sea la elaboración del testimonio o del documento, que como todo el mundo sabe admite cualquier grado de perfección. Es decir, evidentemente en el montaje, en la compaginación, en la selección, en el trabajo de investigación se abren inmensas posibilidades artísticas.” (Walsh, 1996:219).

Juan Carlos Echeverría tomó contacto con la obra de Rodolfo Walsh a muy temprana edad, cuando asistió al rodaje de *Operación masacre* (1973) de Jorge Cedrón. Pero el vínculo existente entre el documentalista y el autor de “Esa mujer” trasciende la anécdota biográfica y se aloja en sus obras. Echeverría menciona a Walsh y a su obra testimonial como modelo de su film *Juan, como si nada hubiera sucedido*. El director relaciona su trabajo con el de la militancia de la generación del escritor. Y diferencia en términos político-ideológicos su propia mirada, de aquella de la generación de los hijos de desaparecidos que hizo cine después, específicamente la de *Los rubios* (Albertina Carri, 2003). Refiriéndose a esta generación, dijo: “Si hubiera sido una revolución triunfante otra hubiera sido la mirada” (Echeverría en Piedras y Zylberman, 2011: párr. 108).

Juan, como si nada hubiera sucedido ha sido relacionado a la obra de Walsh a través de la figura del investigador periodista, que en el film personifica Esteban Buch. Su lugar es comparado con el que ocupa la figura de Walsh en tanto personaje-narrador en *Operación Masacre* (Margulis, 2014: 211; Socolovsky, 2011: 5). Esta interpretación se basa en el protagonismo de Buch. Asimismo, en el film, la voz *off* de la banda sonora, que es la del joven, genera una situación extraña, una especie de desdoblamiento de la instancia enunciativa:

⁷ Esto está más presente en *¿Quién mató a Rosendo?*, “[...] su tema profundo es el drama del sindicalismo peronista a partir de 1955” (Walsh, 2004: 9). En *Operación Masacre*, Walsh renunció parcialmente al encuadre histórico (Walsh, 1996: 119). Sin embargo, en la reedición de 1971, un nuevo capítulo “Aramburu y el juicio histórico”, amplía el libro en este sentido.

“Me llamo Esteban Buch. Tengo veintidós años y vivo en San Carlos de Bariloche, una pequeña ciudad turística al pie de los Andes, en la provincia argentina de Río Negro. Además de conducir un programa de radio en la emisora local, trabajo en un periódico regional como crítico musical. Pero esta es una historia aparte, no sé cómo inicié esta investigación. ¿Tal vez por interés periodístico? ¿Por conocer más a mi gente, a mi ciudad? ¿Qué pasó con el estudiante Juan Herman, en la noche del 16 de julio de 1977?”

Otro tanto sucede en el film con la colaboración de Osvaldo Bayer, que aparece en los títulos de crédito como autor de los textos, aunque este, en realidad, corrigió y editó lo que fue escrito por Echeverría. (Nielsen, 2009: párr. 38)

En este punto el trabajo del director es comparable al de Walsh en *Operación Masacre*. Este escribe en su nombre y en el de la periodista Enriqueta Muñiz (que consiguió los testimonios de Troxler, Benavídez y Gavino) a quien dedica el libro, “[...] en algún lugar de este libro escribo ‘hice’, ‘fui’, ‘descubrí’, debe entenderse ‘hicimos’, ‘fuimos’, ‘descubrimos’.” (Walsh, 2014: 21). Fue Walsh quien escribió la denuncia de Livraga, luego el libro publicado en “‘Mayoría’, de mayo a julio de 1957” (Ibíd.: 24) y las rectificaciones y reelaboraciones del mismo. La escritura unifica las entrevistas, los testimonios y las investigaciones, como la del “expediente Livraga” obra del juez Belisario Hueyo y la de Walsh.

De manera similar, Echeverría es quien modeló el film y dirigió la investigación en el mismo. La construcción, las imágenes y sonidos de *Juan, como si nada hubiera sucedido* reúnen la investigación vicaria de Buch y el trabajo del director. Según este, el film “[...] fue un trabajo bastante largo de montaje, porque si bien tenía una idea de la cuestión un poco de ensayo policial al estilo de Rodolfo Walsh. En realidad lo que arme fue más que nada una estrategia de filmación. En síntesis, del pez más gordo al pez más chico.” (Echeverría en *Filmoteca*, 2013). Si bien el trabajo como entrevistador, que lleva adelante Buch tiene gran importancia en todo el film y especialmente en ciertos momentos centrales, como en su segunda entrevista con el general Castelli, aquel se fundamenta en el trabajo de preparación y planificación dirigido por Echeverría. Incluso en esta entrevista en la que el papel de Buch es notable:

“Esa también es una escena que estaba prevista que estuviera, es decir, había pocas probabilidades que no fuera así. Por un lado porque hubo algo así como una diferencia bastante fuerte con Esteban después de la primera entrevista; ahí yo le pedí que fuera más contundente en las preguntas. Por ejemplo, en cuanto al lenguaje. En la primera entrevista él incluso dice la palabra subversión, que para mí era imposible que estuviera diciendo eso.” (Echeverría en Aponte. A. Gutter, 2007: párr. 22).

Echeverría trabajó con precisión las entrevistas con el objetivo de avanzar concretamente sobre los temas acerca de los cuales buscaban testimonio. Según el director, “[...] muchas veces planeamos, es decir, estamos así sentados como ahora y entonces ‘vos decís esto y él va a decir esto, entonces vos decís esto otro y él va a decir esto’. O sea, se va armando la cadena hasta llegar al tema... ¡y se armaba!” (Ibíd.: párr. 26).

Otro vínculo que existe entre este film y la obra testimonial de Walsh es en su singular intención histórica, que consiste en hacer ver.

Entrevistado por Fernando Martín Peña en el programa *Filmoteca*, Echeverría explicó su proyecto general y la génesis del film de 1987.

“[...] Por supuesto yo venía teniendo información y siempre la expectativa, especialmente sobre Juan. Pero por supuesto que yo quería, desde el vamos, estudiando cine documental, de alguna forma intervenir con mi trabajo, el que estaba recién empezando a aprender, en lo que era la historia que se estaba dando en el país en ese momento.” (Echeverría en *Filmoteca*, 2013).

El film sonoro presenta diferentes posibilidades materiales que la escritura, como, por ejemplo, las imágenes (de base fotográfica) en movimiento, el sonido (grabado) directo, revestidos de un carácter indicial. Este carácter de huellas del universo físico vincularía, en principio, a esas imágenes y sonidos con la historia, en el sentido en que pueden ser registros espacio-temporales del mundo de los hombres. Sin embargo, el documental como género o práctica está, en general, lejos de tener una intención histórica. Muchos documentales son historias documentales de su propia realización, y no se ocupan de acontecimientos, hechos o procesos del mundo exterior (no íntimo) e histórico; por otra parte, los que lo hacen no siempre tienden a la reconstrucción de la historia, sino que abandonan “[...] –la recreación del modo cierto en que ocurrieron los hechos– para convertirse en un problema de conocimiento [...]” (Villoro, 2016: 29).

En *Juan, como si nada hubiera sucedido*, la intención histórica prevalece “[...] por su intento de identificar a los responsables e interrogarse sobre las razones por las cuales, existiendo las pruebas y los testimonios necesarios para avanzar en la investigación, no se hizo nada al respecto.” (Socolovsky, 2011: 5).

¿En qué formas hace ver este documental, la historia de la desaparición de Juan y su silenciamiento? Como en la obra testimonial de Walsh, también en este film, su capacidad de hacer ver se relaciona con su capacidad para mostrar y producir evidencias.⁸ La metáfora de Lamborghini tiene, en este caso, un sentido más directo, ya que se trata de una *imagen* cinematográfica. Sin embargo, debido a su carácter audiovisual, el cine se compone también de sonidos.

Si bien la imagen y el sonido son componentes inseparables en el film.

La banda imagen, muestra:

- fotografías oficiales de civiles y principalmente militares que en el año ‘77 se desempeñaban en cargos jerárquicos en la ciudad de San Carlos de Bariloche.
- fotografías de Juan Herman.
- ciertos lugares donde se realizó el secuestro de Juan: el lugar, por donde pasa la autopista, terreno en el que se encontraba el centro clandestino de detención “El Atlético”; el edificio del ejército, donde una testigo vio un auto que había visto fuera de la casa de la familia Herman en la que se llevó a cabo el secuestro.

La banda sonora presenta:

- las declaraciones de los civiles y militares entrevistados por Buch y Echeverría
- las cintas que contienen las grabaciones de la voz de Juan

⁸Para Echeverría “Filmar es distinto a contar con palabras. Para filmar hay que estar ahí” (Echeverría en Nielsen, 2009: párr. 40) . Esta afirmación incluye la dimensión sonora. La presencia del cineasta, la cámara, el equipo de sonido, el entrevistador y los entrevistados son fundamentales en este film. Echeverría y Buch van a los lugares y hablan con las personas.

- el testimonio de un testigo sobreviviente que vio a Juan en el CCD “El Atlético”
- la voz *off* de Esteban Buch que narra el proceso de investigación

Interesa destacar sus formas fílmicas.

El testimonio de Miguel Ángel D’Agostino, compañero de celda de Juan en “El Atlético” es montado con las imágenes del lugar donde se encontraba el centro clandestino. Las palabras del sobreviviente persisten en la banda sonora mientras en imagen se ve “[...] el travelling del predio donde se encontraba el campo clandestino donde Juan fue visto por última vez [...]” (Peña, 2012: 221).

Las imágenes de los civiles y militares indirecta o directamente implicados son montadas en el flujo de las entrevistas en las que estas personas se desentienden de su responsabilidad en lo que respecta a la desaparición de Juan Herman. En estas entrevistas se evidencia la ausencia de medidas concretas para dar con el paradero del estudiante. Esas fotografías oficiales, de la misma manera que las entrevistas filmadas por Echeverría y Buch, se tornan impugnación de las (mismas) imágenes, comprendidas por los propios militares, como monumentos por su actuación en la supuesta “lucha antisubversiva” que llevaron a cabo. En una entrevista en que le preguntan al director si comentaba a los entrevistados que iban a hablar de Juan, Echeverría responde, “[...] me interesa que el espectador los pueda ver, pueda ver a estas personas y pueda ver qué responden [...]” (Echeverría en Aponte. A. Gutter, 2007: párr. 35).

Algunas de las entrevistas más interesantes y necesarias fueron grabadas con lo que Echeverría llama “cámara no autorizada” (Echeverría en *Filmoteca*, 2013), esto es, una cámara que graba sin consensuar el registro con los entrevistados. Esta forma de filmar es notoria en la segunda entrevista con Castelli y en la entrevista con el teniente coronel Miguel Isturiz (cuyo auto fue visto fuera de la casa de Juan en el momento del secuestro). Por medio de las entrevistas Buch encuentra contradicciones entre las versiones que dan los militares que en el año 77 eran funcionarios de la represión:

“Qué extraño, nadie sabe nada. Pero hay una flagrante contradicción: el general Castelli dice que se enteró del secuestro recién a la mañana siguiente, a través de los padres de Juan. Y el coronel Zárraga declara que se enteró esa noche en la casa del general Castelli, en una fiesta. [...] A Juan lo secuestraron a las dos de la mañana. Su padre denunció el hecho al día siguiente. Entonces, ¿hasta que hora duro la fiesta? Además, ¿qué pasó con la llamada que hizo Teófilo Moana a los cuarteles?”

Hacia el final del film, cuando concluye la investigación del mismo, la voz *off* afirma “La justicia no logró dar con ningún oficial que obraba en mi ciudad en 1977, yo di con todos ellos.”. Asimismo, frente a la clausura de la posibilidad de justicia que el film demostró abordando el derrotero de la causa judicial y debido a la sanción de la Ley de Punto Final al momento de la edición del film, Buch interroga:

“¿Qué me queda por decir?, ¿sentir la rabia de la impotencia?, ¿no creer más en la justicia? Pienso, ¿no es todo esto mal consejero de próximas violencias? Mi ciudad sigue su vida de siempre, ha abandonado a su hijo desaparecido. No le importa si se hizo o no justicia, no le importa que los asesinos de Juan convivan con nosotros, ha borrado su memoria, ¿no teme que a sus próximos hijos les ocurra lo mismo?, ¿por qué lo hace?, ¿por miedo?, ¿por superficialidad?, ¿por indiferencia? ¿Qué pensarán las nuevas generaciones cuando tomen

conciencia?, ¿no nos verán como encubridores del crimen?, ¿la sangre de Juan no manchara para siempre la idílica postal de mi ciudad?”

La voz de Juan en las cintas reproducidas, una en la que habla de política con dos compañeros, y otra, en la que habla a su familia, a la manera de una epístola, evocan la memoria del joven desaparecido. Estas cintas que alojan la voz de Juan y las fotografías en las que aparece, sumadas al mosaico de testimonios acerca de la desaparición, quizás constituyan toda la información que existe sobre él. (Echeverría en Ranzani, 2007: párr. 11).

En cuanto al aporte histórico que produjo el film, Miriam Socolovsky escribió, que la desaparición de Juan pasa “[...] de ser algo sabido pero no dicho, a un hecho históricamente significativo que da cuenta de una trama de relaciones políticas, sociales y económicas. (Socolovsky, 2011: 7). Y también:

“Allí donde no había juez ni historiador, hubo un director de cine y una película. A través de ellos, hubo testimonios, sospechosos, víctimas, acusados, acusadores, evidencias y procedimientos racionales de prueba. La validez de estos registros se demuestra en su uso veinte años después, cuando fragmentos de la película fueron utilizados en el juicio contra los responsables del CCD ‘El Atlético’.”(Ibíd.: 1).

Por último, es interesante señalar que el reconocimiento del film como uno de los mayores hitos del cine documental argentino no es incompatible con su propuesta de no experimentar con el tema de los desaparecidos (Margulis, 2014: 211). Echeverría trabajó la forma cinematográfica de *Juan, como si nada hubiera sucedido* pensando en el espectador argentino, esto es, pensando en un público popular. Al igual que los libros testimoniales de Walsh, su búsqueda no fue la de la vanguardia estética, sino la del testimonio y el documento. Sin embargo su obra alcanzó cotas de arte. Osvaldo Bayer escribió, parafraseando a un crítico de Walsh, que este hacía novelas policiales para pobres (Bayer en Walsh, 2014). El propio Walsh escribió, en *¿Quién mató a Rosendo?* “[...] a los centenares de militantes obreros. A ellos, a su memoria, a su promesa, debe este libro más de la mitad de su existencia.”(Walsh, 2004: 7). Echeverría brindó homenaje a las víctimas del terrorismo de estado, puesto que hizo su film recordando la militancia argentina de los años sesenta/setenta. Por otra parte, el film trabajó contra la teoría de los dos demonios “[...] contra el discurso hegemónico de ese momento” (Echeverría en Piedras y Zylberman, 2011: párr.119). Estas obras muestran algunos conflictos de clase históricos y ciertas memorias en pugna (Calveiro, 2012) de la sociedad argentina y partiendo del pueblo vuelven a él.

Bibliografía.

Aguilar, Gonzalo 2009 (2000) “Rodolfo Walsh, más allá de la literatura” en *Episodios cosmopolitas de la cultura argentina* (Buenos Aires: Santiago Arcos Editor).

Albani, Leandro s/d “David Viñas: ‘Walsh incurre en un enfrentamiento concreto con la sociedad’” en *Sudestada* (Lomas de Zamora) N° 10.

Calveiro, Pilar 2012 (2012) "Apuntes sobre la tensión entre violencia y ética en la construcción de las memorias políticas" en Durán, Valeria/Huffschmid, Anne (Hg.). *Topografías conflictivas. Memorias, espacios y ciudad en disputa* (Buenos Aires: Nueva Trilce). Enlace del CELS: <http://www.cels.org.ar/common/documentos/Calveiro.pdf>.

Cauquelin, Anne 2012 "Las teorías conminativas" en *Las teorías del arte* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora).

Galeano, Eduardo 2000 (1993) "Un historiador de su propio tiempo" en Lafforge, Jorge (editor) *Textos de y sobre Rodolfo Walsh* (Buenos Aires: Alianza).

García Lupo, Rogelio 2000 (1993) "El lugar de Walsh" en Lafforge, Jorge (editor) *Textos de y sobre Rodolfo Walsh* (Buenos Aires: Alianza).

Klee, Paul, 2007 (1920) "Credo del creador" en *Teoría del arte moderno* (Buenos Aires: Cactus).

Lamborghini, Leónidas 2010 *Mezcolanza* (Emecé: Buenos Aires).

Margulis, Paola 2014 "Las excepciones profesionales antes de la profesionalización" en *De la formación a la institución. El documental audiovisual argentino en la transición democrática (1982-1990)* (Buenos Aires: Ediciones Imago Mundi).

Montero, Hugo y Portela, Ignacio s/d "CGT de los Argentinos" en *Sudestada* (Lomas de Zamora) N° 10.

Moraña, Mabel 1997 (1995) "Documentalismo y ficción: Testimonio y narrativa testimonial hispanoamericana en el siglo XX" en *Políticas de la escritura en América Latina. De la Colonia a la Modernidad* (Caracas: Ediciones eXcultura).

Nielsen, Gustavo 2009 "Hombre mirando al sudoeste" en *Página/12* (Ciudad Autónoma de Buenos Aires).

Peña, Fernando 2013 *El cine quema: Jorge Cedrón* (Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Instituto Nacional de Cine y Artes Visuales INCAA).

_____ 2012 "1982-1989" en *Cien años de cine argentino* (Buenos Aires: Biblos-Fundación OSDE).

Piglia, Ricardo 2000 (1987) "Rodolfo Walsh y el lugar de la verdad" en Lafforge, Jorge (editor) *Textos de y sobre Rodolfo Walsh* (Buenos Aires: Alianza).

Piedras, Pablo y Zylberman, Lior 2011 "Entrevista a Carlos Echeverría. Recorrido por su trayectoria documental" en *Cine Documental* (Ciudad Autónoma de Buenos Aires) N° 3.

Ranzani, Oscar 2007 "Sentí que era una película que no podía dejar de hacer" en *Página/12* (Ciudad Autónoma de Buenos Aires).

Socolovsky, Miriam 2011 (2009) "Sin historia y sin justicia: consideraciones sobre *Juan, como si nada hubiera sucedido*" en *Prácticas de oficio. Investigación y reflexión en Ciencias Sociales*, n° 7/8.

Verbitsky, Horacio 1986 “Prólogo” en Walsh, Rodolfo *Caso Satanowsky* (Buenos Aires: Ediciones de la Flor).

_____ 2007 “Todos nuestros muertos” en Cangi, Adrián y Constantini, Eduardo F. *FAVIO. Sinfonía de un sentimiento* (Buenos Aires: Fund. Eduardo F. Constantini).

_____ 2013 “Presentación. Tres décadas de democracia” en *Derechos humanos en Argentina: Informe 2013* (Buenos Aires: CELS: Siglo Veintiuno Editores).

Villoro, Juan 2016 “La historia como problema” en *Review* (Ciudad Autónoma de Buenos Aires) N° 6.

Walsh, Rodolfo 2004 (1969) *¿Quién mató a Rosendo?* (Buenos Aires: Ediciones de la Flor).

_____ 2014 (1957) *Operación Masacre* (Buenos Aires: Ediciones de la Flor).

_____ 1996 *Ese hombre y otros papeles personales*, edición de Daniel Link (Buenos Aires: Seix Barral).

Filmografía y videografía.

Filmoteca (Carlos Echeverría entrevistado por Fernando Martín Peña, 2013)

Juan, como si nada hubiera sucedido (Carlos Echeverría, 1987)

Los rubios (Albertina Carri, 2003)

Referencias electrónicas.

Aponte A. Gutter, Nicolás 2007 “Entrevista con Carlos Echeverría. Material humano” en *GRUPOKANE*. Enlace:

http://www.grupokane.com.ar/index.php?option=com_content&view=article&id=68%3Aar_tentrevcarlosecheverria&catid=37%3Acatdocumental&Itemid=61.