

Arte de intervención en la historia del país

Juan como si nada hubiera sucedido a partir del legado de Walsh¹

Rodrigo Sebastián

En una página de sus memorias, Leónidas Lamborghini (2010) relacionó la obra periodística de Rodolfo Walsh con el arte a través de una alusión a Paul Klee (2007):

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, p. 125).

El problema del estatuto de la obra de Rodolfo Walsh reaparece en las palabras de Lamborghini por medio de la referencia al texto «Credo del creador» (2007), de Klee, que reflexiona acerca de las formas de lo que llama *arte puro*. La obra walsheana recibe, de esta manera, una nueva valoración como arte. La mención de Truman Capote plantea el problema de la novela, que Walsh (1996) consideró una forma artística privilegiada.² Semejante visión es confirmada y negada por la obra walsheana, recorrida por irresueltas tensiones entre la literatura/ficción/novela, el

1 Este capítulo reelabora las ideas presentadas en la ponencia «Juan, como si nada hubiera sucedido. Arte de intervención en la historia del país», presentada en el IX Seminario Internacional Políticas de la Memoria. 40 años del Golpe Cívico-Militar: Reflexiones desde el Presente, 3, 4, 5 de noviembre de 2016.

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, p. 218).

periodismo/testimonio/documento y la política,³ como lo expusieron, por ejemplo, Eduardo Galeano y Rogelio García Lupo (Lafforge, 2000). Sus obras narrativas de no ficción no parecen novelas comparadas con la *non fiction novel A sangre fría [In Cold Blood]* (1966), «que se define por la fuerte referencialidad del discurso poético» (Moraña, 1997, p. 122).⁴ Lamborghini (2010) se corre así de la interpretación establecida incluso por el propio Walsh (1966), y reconoce el valor artístico de la construcción y factura de las formas literarias de esas obras testimoniales.

Sin embargo, la inclusión de la obra de Walsh en el corpus de la literatura argentina alcanza únicamente a los cuentos del escritor. Para David Viñas, «“Nota al pie” [...] marca la posibilidad, de hecho lo es, de trascendencia de la literatura borgeana» (Albani, s. f., p. 28). Ricardo Piglia (2000), por su parte, 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 (p. 14).

El reconocimiento de Lamborghini de la calidad literaria de las obras periodísticas del escritor 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, p. 117). La propia obra de Walsh contribuyó a ese movimiento: la adelantada *Operación masacre* «[...] desconcertaba por su atípica fuerza documental y su excentricidad genérica» (Moraña, 1997, p. 135). Esta modificación de los valores estéticos y literarios se produjo no como creyó el propio Walsh (1996) en el marco de una sociedad argentina

3 «*Operación masacre* (un reportaje deslumbrador sobre los fusilamientos del 10 de junio de 1956) había probado que Walsh podía convertir toda realidad en una novela» («La novela geológica», publicada en *Primera Plana* en octubre de 1968) (Walsh, 1996, p. 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, p. 205). La «Noticia preliminar» de *¿Quién mató a Rosendo?* dice «Si alguien quiere leer este libro como una simple novela policial, es cosa suya» (Walsh, 2015, p. 10).

4 El uso de la itálica es del autor del capítulo.

transformada por la revolución en un orden social no capitalista, sino a partir del establecimiento de una democracia aterrorizada, en la que se impuso, según Horacio Verbitsky (1986), la tarea memorística de «reconstruir con la inevitable lentitud de los procesos sociales algo de lo que se destruyó en los años de plomo» (p. 8).

Según Mabel Moraña (1997), debido a la literatura testimonial o documental latinoamericana en español —diversificada por las diferencias existentes entre las literaturas nacionales y aquellas específicas a cada obra—:

[...] 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 las últimas décadas (p. 114).

No se trata en estos casos del género literario de la novela histórica⁵ —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 historia:⁶

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 (Moraña, 1997, p. 120).

5 La novela histórica proporciona informaciones sobre su época, principalmente, a través de la construcción de los personajes que la pueblan. Sin embargo, su finalidad no es histórica, lo que es no-arte en la misma está subordinado al arte. En la novela histórica, el trabajo y la importancia fundamentales de la obra radican en la parte correspondiente al arte de la novela.

6 Esta es conceptualizada por Aristóteles en su Poética. Según Anne Cauquelin (2012): «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 la verosimilitud, no la verdad» (p. 49).

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

La particularidad que destaca y diferencia esta obra testimonial de otras analizadas por Moraña en su estudio es que la obra walsheana se sitúa en un espacio inédito de escritura 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 tipo de arte más documental*, mucho más atenido a lo que es mostrable (p. 218).⁷

Pueden destacarse las respectivas valoraciones de la literatura y el periodismo en Lamborghini y en Walsh. En una entrevista del año 1969, el autor de «Esa mujer» dijo:

7 El uso de la itálica es del autor del capítulo.

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, p. 118).⁸

Si bien Lamborghini considera de manera diferente a Walsh los valores relativos al periodismo y a la literatura, lo real y la apariencia, etcétera, en sus palabras aparecen unas ideas acerca de la obra testimonial walsheana que (in)advertidamente tocan su estatuto y singularidad.

Las alusiones a lo visible contenidas en las expresiones *hacer ver*, *apariciencia* o *lo que hay detrás* sugieren el pensamiento singular de la obra documental de Walsh. La capacidad de esta obra para *hacer ver* radica en su capacidad para evidenciar. Ciertos escritos de la obra del autor de *Carta a mis amigos* incluyen expresiones, en este sentido, semejantes a las de Lamborghini. Por ejemplo, en *¿Quién mató a Rosendo?* (Walsh, 2015): «Basto que esta investigación efectivamente aclarara lo sucedido» (p. 10); «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» (p. 9); «El vandomismo aparece así en su luz verdadera de instrumento de la oligarquía en la clase obrera» (p. 11). En 1972 Walsh (1996) escribió: «Las cosas que quiero [...] el análisis claro la revelación de lo escondido [sic]» (p. 198).

Piglia sintetizó los rasgos centrales de la escritura política de Walsh, considerada 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, p. 13).⁹ Asimismo, en su conceptualización del conjunto de la obra

8 En *¿Quién mató a Rosendo?* (2015), Walsh investiga el asesinato del sindicalista en ascenso Rosendo García, perteneciente a la burocracia sindical, a manos de su propio grupo, cuyo líder era Augusto Timoteo Vandor, y la imputación inventada del crimen a un grupo de militantes de base perseguidos por la policía. El hecho ocurrió en la pizzería la Real, Walsh reconstruye las manipulaciones en la investigación policial y judicial, y analiza el hecho topográficamente.

9 El uso de la itálica es del autor del capítulo.

walsheana, Piglia (2000) destaca la minuciosa construcción y la precisión de la escritura:

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 (p. 14).

Operación Masacre y *¿Quién mató a Rosendo?* hacen ver en un sentido muy concreto, no solo debido a que recuperan la memoria de los civiles y los obreros fusilados —la primera—, de los militantes de base asesinados —la segunda—, sino también porque materializan la historia que los poderes intentaron ocultar. Walsh desentrañó 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, los documentó y los narró; reveló los sucesivos intentos por ocultar esos hechos y mostró la impunidad de los responsables. Incluso, en el caso de los fusilamientos de José León Suárez, los denunció:

No hay un solo dato importante en el texto de *Operación Masacre* que no esté fundado en el testimonio coincidente y superpuesto de tres o cuatro personas, y a veces más. En los hechos básicos, he descartado implacablemente toda la información unilateral, por muy sensacional que fuese. Es posible que se hayan deslizado intrascendentes errores de detalle, pero el relato es básicamente exacto y puedo probarlo ante cualquier tribunal civil o militar (Walsh, 2014, p. 207).

Rodolfo Walsh trabajó las formas del testimonio y el documento en construcciones narrativas con una finalidad histórica. El escritor proyectaba la primacía de la denuncia, el documento y el testimonio en nuevas

generaciones y sociedades con otra formación.¹⁰ Su obra no solo destruyó 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»¹¹ (Montero & Portela, s.f., p. 32).

Arte documental de intervención política

Con el fin de caracterizar *Juan, como si nada hubiera sucedido* (Stangassinger & Echeverría, 1987), conviene retomar las palabras de Walsh en su entrevista con Piglia:

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, p. 219).¹²

10 Según Raúl Horacio Campodónico (2008), el escritor revolucionario se posiciona en «[...] disidencia con las tradiciones, el canon y las instituciones de la escritura [...]» (p. 66). «La irrupción de la dictadura de Onganía impacta profundamente en Walsh, quien a partir de ese momento —y con mayor énfasis desde 1968—, problematiza e interroga los canonizados ámbitos de circulación e intercambio intelectual diseñados institucionalmente» (p. 64). Es necesario aclarar que Walsh (1996) ya había mostrado ese camino con *Operación Masacre*.

11 Esto está más presente en *¿Quién mató a Rosendo?* (2015), «[...] su tema profundo es el drama del sindicalismo peronista a partir de 1955» (p. 9). En *Operación Masacre*, el escritor renunció parcialmente al encuadre histórico (Walsh, 1996, p. 119). Sin embargo, en la reedición de 1971, un nuevo capítulo, «Aramburu y el juicio histórico», amplía el libro en este sentido.

12 En 1968, Piglia escribió sobre la no ficción: «[...] una denuncia narrativa a la manera de *Operación masacre*. Hoy, quien quiere respetar el realismo crítico debe emplear el grabador, el reportaje y la no ficción. Este nuevo camino tiene tanta importancia documental como el cine. Construye una realidad con un uso nuevo de los procedimientos y del lenguaje. Experiencia narrativa con formas de investigación y uso de las técnicas del relato verdadero (o testimonial)» (2016, p. 26). Según Piglia (2016), el efecto de verdad en la obra de Walsh se encuentra tanto en los procedimientos, como en el contenido y el referente (p. 214).

Aparecen aquí algunas indicaciones de la propia obra walsheana que son continuadas en la forma de filmes documentales por Juan Carlos Echeverría.¹³ El director relaciona su trabajo con el de la militancia de la generación del escritor y diferencia en términos políticos ideológicos su propia mirada de aquella del cine de la generación de los hijos de desaparecidos, específicamente la de *Los rubios* (Carri & Ellsworth, 2003). Con referencia a esta generación, dijo: «Si hubiera sido una revolución triunfante otra hubiera sido la mirada» (Echeverría en Piedras & Zylberman, 2011, s. p.).

Juan, como si nada hubiera sucedido (1987) ha sido relacionado a la obra de Walsh a través de la figura del investigador periodista, que en el filme personifica Esteban Buch. Debido a su protagonismo, su lugar es comparado con el que ocupa la figura de Walsh como personaje-narrador en *Operación Masacre* (Margulis, 2014, p. 211; Socolovsky, 2011, p. 5). De hecho, la voz *off* de la banda sonora del filme, que es la del joven, genera una situación extraña, una especie de desdoblamiento de la instancia enunciativa:

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? (Stangassinger & Echeverría, 1987, 00:03:46–00:04:25).

Algo similar sucede con la colaboración de Osvaldo Bayer, que aparece en los títulos de crédito del filme como autor de los textos, aunque en realidad, corrigió y editó lo que fue escrito por Echeverría (Nielsen, 2009, s. p.). En este punto el trabajo del director es comparable al de Walsh en *Operación Masacre*, que escribió en su nombre y en el de la periodista

¹³ Con un proyecto propio, la obra de Echeverría se inscribe a su manera en el legado abierto por la obra del escritor político. El cineasta responde a la exigencia que nos plantea la obra de Walsh y a la necesidad de la continuación de las instrucciones políticas que nos legó (Link, 2017, pp. 124–126). El director tomó contacto con la obra de Walsh a muy temprana edad, cuando asistió al rodaje de *Operación masacre* (1973), de Jorge Cedrón. Más allá de la anécdota biográfica, como intenta demostrar este trabajo, el vínculo existente entre el documentalista y el autor se aloja en sus obras.

Enriqueta Muñiz —que consiguió los testimonios de Troxler, Benavidez y Gavino—, a quien dedica el libro. Fue Walsh quien escribió la denuncia de Livraga, luego el libro publicado en «“Mayoría”, de mayo a julio de 1957» (Walsh, 2014, p. 24) y las sucesivas rectificaciones y reelaboraciones. Su 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 los sonidos de *Juan, como si nada hubiera sucedido* reúnen la investigación vicaria de Buch y el trabajo del director. Según este, el filme

[...] 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 documental —especialmente en ciertos momentos centrales, como en su segunda entrevista con el general Néstor Rubén Castelli—, se sostiene en el trabajo de preparación y planificación dirigido por Echeverría. Incluso en esa entrevista en la que el papel de Buch es destacable:

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 Aragón Gutter, 2007, s. p.).¹⁴

Este filme y la obra testimonial de Walsh se vinculan, fundamentalmente, a través de la singular intención histórica que comparten y que consiste en

¹⁴Echeverría trabajó con precisión las entrevistas con el objetivo de avanzar concretamente sobre los temas acerca de los cuales buscaban testimonio.

hacer ver. Según Margulis (2014), al momento de su rodaje, la búsqueda representada en el filme «[...] todavía estaba en condiciones de revelar ciertas facetas sobre los oscuros manejos de las fuerzas militares, que no habían encontrado aún suficiente visibilidad pública» (p. 208). Entrevistado por Fernando Martín Peña en el programa *Filmoteca* (2013), Echeverría explicó su proyecto general y la génesis del largometraje de 1987:

[P]or 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.¹⁵

En *Juan, como si nada hubiera sucedido*, la intención histórica, de verdad, 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, p. 5). De manera similar a la investigación escrita en *Operación Masacre*, en *Juan...* el relato comienza criticando a la institución periodística, que no investigó la desaparición del joven. Como contrapartida, el cineasta indagará en profundidad. Al igual que en la obra testimonial de Walsh, la capacidad del filme para *hacer ver* se relaciona con la capacidad de la investigación para producir evidencias: para leer los sucesos y revelarlos.¹⁶

¿En qué formas el filme muestra la historia de la desaparición de Juan y los intentos de soterramiento del caso? La imagen y el sonido presentan, por un lado, fotografías de civiles y especialmente de militares que en 1977 se desempeñaban en cargos jerárquicos en la ciudad de San Carlos de Bariloche; y fotografías de Juan Herman. Por otro, muestran lugares relevantes:

¹⁵Muchos documentales son historias de su propia realización que 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, p. 29).

¹⁶Para Echeverría (en Nielsen, 2009): «Filmar es distinto a contar con palabras. Para filmar hay que estar ahí» (s. p.). 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 sitio donde se realizó el secuestro de Juan —la casa de sus padres—; 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 fue visto uno de los autos involucrados en el secuestro. Asimismo, presentan entrevistas/declaraciones de los civiles y militares interrogados por Buch y Echeverría; las cintas que contienen las grabaciones de la voz de Juan; el testimonio de un testigo sobreviviente que vio a Juan en el CCD «El Atlético» y la voz *off* de Esteban Buch, que narra el proceso de investigación.

Interesa destacar algunas de las formas cinematográficas documentales en las que el filme desarrolla «[...] la reconstrucción policial de los hechos, la búsqueda de responsables y, finalmente, el papel histórico de la sociedad argentina en lo que concierne al pasado reciente» (Margulis, 2014, p. 206). Las entrevistas constituyen la base del filme y de la investigación: precisamente construidas y trabajadas hacen avanzar la pesquisa. La voz informa el relato y la investigación, y el montaje organiza la totalidad.

El testimonio de Miguel Angel 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 —uno de treinta entre miles de personas— 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, p. 221).

Las imágenes de los civiles y de los militares indirecta y directamente implicados en el secuestro de Juan Herman son montadas en el flujo de las entrevistas en las que aquellos se desentienden de su responsabilidad en lo que respecta a la desaparición del joven. En el conjunto de entrevistas se hace evidente la complicidad de los jefes civiles y militares de la época en Bariloche, que se infiere de la concreción del operativo de secuestro y de la ausencia de medidas concretas para dar con el paradero del estudiante. Los testimonios hacen surgir las mentiras —en el caso del teniente coronel Miguel Isturiz que dice no haber escuchado nunca el nombre de Juan Herman—, las contradicciones en torno a la desaparición.¹⁷

¹⁷Buch comenta en la banda sonora: «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 qué hora duro la fiesta? Además, ¿qué pasó con la llamada que hizo Teófilo Moana a los cuarteles?» (01:29:34–01:30:18).

Aquello que está oculto es vislumbrado —la confesión de Castelli acerca de su actuación como comisario de policía en Tucumán antes y durante el Operativo Independencia—.¹⁸ Las fotografías oficiales, de la misma manera que las entrevistas filmadas por Echeverría y por Buch con las que están montadas, se tornan impugnación de las (mismas) imágenes; por medio del montaje de imágenes y palabras se revela la decadencia del imaginario militar de la *lucha antisubversiva*. El distanciamiento con los discursos de los militares de la dictadura es escenificado al mostrarlos como reproducciones en un televisor, aparecen como discursos enmarcados que deben ser leídos como pertenecientes al punto de vista de los criminales. El director comentó acerca de estas entrevistas, «[...] me interesa que el espectador los pueda ver, pueda ver a estas personas y pueda ver qué responden [...]» (Aponte Aragón Gutter, 2007, s. p.). Algunas de las entrevistas más fundamentales y necesarias fueron grabadas con lo que el cineasta llama «cámara no autorizada» (Echeverría en Filmoteca, 2013), que registra sin el consenso de los entrevistados. Esta forma de registro 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—.

Hacia el final del filme, cuando concluye la investigación, la voz *off* afirma: «La justicia no logró dar con ningún oficial que actuaba en mi ciudad en 1977, yo di con todos ellos». Asimismo, frente a una coyuntura que clausuró la posibilidad de verdad y justicia, que el filme demostró investigando el derrotero inconducente de la causa judicial, y debido a la sanción de la Ley de Punto Final al momento de la edición del filme, 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?,

¹⁸Echeverría menciona en una entrevista reciente —en el programa de radio *La perra vida* (11/10/2018)— que Castelli fue condenado a dieciocho años de prisión por su función en Tucumán.

¿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? (Stangassinger & Echeverría, 1987, 02:34:32-02:35:52).

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 a la serie de testimonios acerca de su persona y de su desaparición, constituyen mucha de la información que existe sobre él (Echeverría en Ranzani, 2007, s. p.).

Estas formas documentales conforman un filme extraordinario en cuanto al aporte histórico que produce. En este sentido, según Socolovsky (2011), 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» (p. 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» (Socolovsky, 2011, p. 1).

Coda

Como se sabe, Walsh sostenía una posición ambivalente respecto al arte: el deseo de escribir su novela, coartado por la exigencia de abandonar la literatura en pos del trabajo cotidiano y la política (Link, 2017). Si bien la forma narrativa impregnada de verdad que el escritor prácticamente inventó se difundiría con sus variaciones por todo el continente, la pregunta de Walsh por el arte de estas formas resultó respondida negativamente: sus obras periodísticas no son, como sus cuentos, valoradas como arte, excepto en lecturas desviadas del canon, como la de Lamborghini (2010). La transformación de los valores estéticos que Walsh pensaba a fines de

los sesenta se cumplió en otro tiempo y en otro medio. En este sentido, el reconocimiento de *Juan, como si nada hubiera sucedido* como uno de los mayores hitos del cine (documental) argentino no resulta incompatible con su propuesta de no experimentar con el tema de los desaparecidos (Margulis, 2014, p. 211). Echeverría trabajó la forma cinematográfica de su documental pensando en el espectador argentino, en un público popular. Su filme no se relaciona con la vanguardia o la experimentación, sino con el testimonio y el documento, pero a diferencia de los libros testimoniales de Walsh, aquel jamás dejó de ser considerado como una obra artística (incluso aunque su autor no lo pretendiera).¹⁹

Por un lado, estas obras muestran algunos conflictos de clase históricos y ciertas memorias en pugna (Calveiro, 2012) de la sociedad argentina. Echeverría brindó homenaje a las víctimas del terrorismo de estado. Por otra parte, el filme se contrapone a la teoría de los dos demonios. Según su director, «Juan... se plantea como una especie de debate con lo hegemónico. En ese momento el discurso de la dictadura estaba todavía muy presente en los medios argentinos. *Juan...* quería contrarrestar un poco eso» (Wolf y otros, 2007, p. 27). Hacia el final, la película incluye referencias críticas al Estado en relación a la Ley de Punto Final y se cierra con imágenes del levantamiento carapintada.

A causa de su condición plebeya —que aparece en diferentes formas, y aquí se caracterizó como la historia hecha desde abajo—, a este filme, como a Walsh —desde la lectura lamborghiniana—, puede aplicarse la siguiente cita de Horacio Verbitsky (2007) sobre el cine de Leonardo Favio: «La obra de arte regresa al pueblo que la originó, y a su vez lo ennoblece, al ofrecerle esa nueva dimensión de sí mismo» (p. 46).

Referencias

Albani, L. (s. f.). David Viñas: «Walsh incurre en un enfrentamiento concreto con la sociedad». *Sudestada*, (10), 28–29.

¹⁹Según Paola Margulis (2014): «más allá de los eminentes corrimientos y matices estéticos que su cine incorpora a la escena de producción local característica de aquellos años, su propuesta no adscribe, necesariamente, a una perspectiva experimental. Más bien por el contrario, su mirada documental nunca perdería del todo de vista cierto interés didáctico, intentando alcanzar a partir de una perspectiva crítica, a un público tan amplio como sea posible» (p. 203).

- Aponte Aragón Gutter, N. (2007). Entrevista con Carlos Echeverría. Material humano. GRUPOKANE. Recuperado de http://www.grupokane.com.ar/index.php?option=com_content&view=article&id=68%3Aartentrevcarloseecheverria&catid=37%3Acatdocumental&Itemid=61
- Calveiro, P. (2012). Apuntes sobre la tensión entre violencia y ética en la construcción de las memorias políticas. En V. Durán y A. Huffschmid (Eds.), *Topografías conflictivas. Memorias, espacios y ciudad en disputa* (pp. 21-30). Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Nueva Trilce.
- Campodónico, R. H. (2008). Rodolfo Walsh y el cine. *Revista documental*, (1), 63-73.
- Carri, A., Ellsworth, B. (Productores) y Carri, A. (Directora). (2003). *Los rubios* [Película]. Disponible en <https://play.cine.ar/INCAA/produccion/619>
- Cauquelin, A. (2012). Las teorías conminativas. En *Las teorías del arte* (pp. 43-70). Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo.
- Filmoteca. (12 de noviembre de 2013). *Filmoteca, Temas de Cine - Copete: Juan, como si nada hubiera sucedido (1987)* [Archivo de video]. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=txW8tEDeEZY>
- Klee, P. (2007). *Teoría del arte moderno*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Cactus.
- Lafforge, J. (Ed.). (2000). *Textos de y sobre Rodolfo Walsh*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Alianza.
- Lamborghini, L. (2010). *Mezcolanza*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Emecé.

- Link, D. (2017). *La lectura: una vida*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Ampersand.
- Margulis, P. (2014). *De la formación a la institución. El documental audiovisual argentino en la transición democrática (1982-1990)*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Ediciones Imago Mundi.
- Montero, H. y Portela, I. (s. f.). CGT de los Argentinos. *Sudestada*, (10), 30-33.
- Moraña, M. (1997). 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* (pp. 113-150). Caracas, Venezuela: Ediciones eXcultura.
- Nielsen, G. (27 de septiembre de 2009). Hombre mirando al sudoeste. *Página 12*. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-5592-2009-09-27.html>
- Peña, F. (2013). *El cine quema: Jorge Cedrón*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales.
- Peña, F. (2012). 1982-1989. En *Cien años de cine argentino* (pp. 207-222). Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Biblos-Fundación OSDE.
- Piglia, R. (2000). Rodolfo Walsh y el lugar de la verdad. En J. Lafforge (Ed.), *Textos de y sobre Rodolfo Walsh* (pp. 13-15). Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Alianza.
- Piglia, R. (2016). *Los diarios de Emilio Renzi. Los años felices*. Barcelona, España: Anagrama.
- Piedras, P. y Zylberman L. (2011). Entrevista a Carlos Echeverría. Recorrido por su trayectoria documental. *Cine Documental*, (3). Recuperado de http://revista.cinedocumental.com.ar/3/notas_01.html

- Radio Universidad AM580. (11 de octubre de 2018). Carlos Echeverría director de cine conversando en La Perra Vida [Radio]. C. Pérez y A. Acuña (Productores), La Perra Vida. Córdoba, Argentina: Radio Universidad AM580.
- Ranzani, O. (14 de julio de 2007). Sentí que era una película que no podía dejar de hacer. *Página 12*. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/5-6943-2007-07-14.html>
- Sebastián, R. (noviembre de 2016). *Juan, como si nada hubiera sucedido. Arte de intervención en la historia del país*. Ponencia presentada en el 9. °Seminario Internacional Políticas de la Memoria. 40 años del Golpe Cívico-Militar. Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina. Recuperado de http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2016/11/seminario/mesa_10/sebastian_mesa_10.pdf
- Socolovsky, M. (2011). Sin historia y sin justicia: consideraciones sobre *Juan, como si nada hubiera sucedido*. *Prácticas de oficio. Investigación y reflexión en Ciencias Sociales*, (7-8). Recuperado de <http://ides.org.ar/wp-content/uploads/2012/04/artic52.pdf>
- Stangassinger, E. (Productora) y Echeverría, C. (Director). (1987). *Juan, como si nada hubiera sucedido* [Película]. Disponible en <https://www.cinemargentino.comfilms/914988692-juan-como-si-nada-hubiera-sucedido>
- Verbitsky, H. (1986). Prólogo. En R. Walsh (Ed.), *Caso Satanowsky* (pp. 5-8). Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Ediciones de la Flor.
- Verbitsky, H. (2007). Todos nuestros muertos. En A. Cangí, E. F. Constantini (Eds.), *FAVIO. Sinfonía de un sentimiento* (pp. 46-47). Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Fundación. Eduardo F. Constantini.

- Villoro, J. (2016). La historia como problema. *Review*, (6), 28-32.
- Walsh, R. (1996). *Ese hombre y otros papeles personales*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Seix Barral.
- Walsh, R. (2014). *Operación Masacre*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina. Ediciones de la Flor.
- Walsh, R. (2015). *¿Quién mató a Rosendo?* Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Ediciones de la Flor.
- Wolf, S.; Guarini, C.; Echeverría, C. (2007). Discusión. *Cuadernos de cine documental*, 1, 10-41.