

**Una memoria crítica de la dictadura: Juan como si nada hubiera sucedido de Carlos Echeverría (1)**

Carolina Liberczuk\*

UBA/UNGS

La Plata, 2016

caroliberczuk@gmail.com

**Resumen**

En este artículo analizamos el largometraje *Juan como si nada hubiera sucedido* de Carlos Echeverría del año 1987 que aborda la vida, secuestro y desaparición del estudiante Juan Herman en la ciudad de Bariloche. Este documental introduce elementos poco tematizados en su época como la complicidad civil y los vínculos militares con el establishment local. En el trabajo indagamos en las estrategias narrativas que propone el documental: su utilización de los testimonios en particular de los perpetradores, las capas de ficción que desarrolla sobre el periodista Esteban Buch y el protagonismo que cobra la ciudad patagónica. Consideramos este largometraje como una memoria crítica de la dictadura que desarrolla una propuesta estética e histórica que permite pensarla como una “memoria insatisfecha” (Richard, 2005) centrada en la falta de respuestas para encarcelar y enjuiciar a los perpetradores de los crímenes de la dictadura.

**Palabras clave:** Imagen – memoria- desaparecidos- terrorismo de Estado- Bariloche

**Introducción**

En los años de posdictadura en Argentina, la organización de recuerdos y experiencias personales sobre la dictadura y el terrorismo de Estado encontró un marco de significación específico para su recuerdo en clave social. Como en todo proceso de “selección de memorias”, se privilegiaron ciertas narrativas, denominaciones y actores sociales para evocar el pasado inminentemente cercano. Ello no impidió, sin embargo, la circulación de otras voces que sortearon la falta de audibilidad social y de un marco general que les otorgara sentido.

En este artículo nos proponemos reflexionar sobre las posibilidades que brinda un largometraje para evocar la historia reciente y a su vez indagar en las formas en las que un relato fílmico puede proveer miradas e interpretaciones que la historiografía o los discursos dominantes de la época no pudieron dar cuenta. En las líneas que siguen, abordaremos la película *Juan como si nada hubiera sucedido* (1987) de Carlos Echeverría (2) concibiéndola como una memoria crítica de la dictadura.

La apuesta estética y política que propone la obra, su capacidad para captar los silencios y el modo mediante el cual vincula pasado y presente evidenciando la sutura que supone la vivencia de hechos violentos y traumáticos permite denominarla como una “memoria insatisfecha” (Richard, 2005).

Para comenzar, contextualizaremos la obra. Seguido de ello, analizaremos el documental, sus estrategias narrativas y su uso de la imagen. Luego propondremos un *corpus* de imágenes de la película en torno a tres núcleos problemáticos: el rol del periodista/investigador, el lugar del testimonio y la ciudad como protagonista. Para finalizar con algunas reflexiones sobre la imagen, la memoria y la Historia.

### **Imagen y dictadura en los años ochenta**

Los años ochenta no fueron un periodo homogéneo con relación al tratamiento de los crímenes de la dictadura. Al mismo tiempo, la condena al terrorismo de Estado no fue unánime ni instantánea (Franco y Feld, 2015). Al calor de la transición democrática la sociedad iba a la par que recuperando sus instituciones tomando dimensión –y muchas veces conocimiento- de los crímenes que habían sido perpetrados. En esta época también cobraron visibilidad distintos organismos de Derechos Humanos y los familiares de las víctimas, en particular las Madres de Plaza de Mayo. Los medios de comunicación - mediante una cobertura sensacionalista- realzaron y convirtieron en espectáculo los aspectos más truculentos de los relatos de torturas y exhumación de cadáveres NN que se hicieron en el marco de las primeras investigaciones sobre el destino de los detenidos-desaparecidos evento conocido como el “show del horror” (Feld, 2002).

Las necesidades judiciales durante los primeros años del gobierno de Raúl Alfonsín, primero con la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP) y luego con el Juicio a las Juntas intentaron brindar un relato sobre el terrorismo de Estado que priorizó los atributos universales de las víctimas y no su militancia política. De esta manera se buscó establecer que los sujetos que habían sufrido violaciones a los Derechos Humanos hablaran en calidad de testigos y víctimas y que los lazos familiares se priorizaran con el objetivo de lograr justicia para dichos crímenes. Este relato le otorgó sentido al pasado reciente que pudo ser compartido socialmente y por ello tuvo un papel preponderante en la construcción de memorias colectivas sobre la represión dictatorial.

Como mencionamos más arriba, en la esfera pública los lazos familiares privilegiaron a los lazos políticos y se buscó soslayar la militancia política de los detenidos desaparecidos en pos de la figura de víctima. Esta forma de concebir la violencia fue plasmada en el cine de distribución

comercial mediante una serie de películas que, apelando a la emotividad, buscaban disolver los efectos traumáticos de la dictadura. De esta manera, se las convertía en ejecuciones didácticas y de intención conciliadora. En ellas, se tematizó el exilio y el retorno al país y la recomposición del cuerpo social y de los individuos mediante argumentos y narraciones articuladas a partir de las vivencias personales, afectivas y familiares. Estos relatos pregonaban la inocencia de las víctimas, el desconocimiento de la sociedad civil y se condenaba cualquier tipo de violencia. Eran historias individuales y no colectivas centradas en personajes que estaban envueltos en una realidad monstruosa que permanecía oculta y se develaba durante el transcurso de la película. Estos protagonistas favorecían la identificación de una sociedad que lentamente iba tomando conciencia de la magnitud de la violencia y las desapariciones. Estos relatos omnicomprendivos no dejaban duda de la naturaleza sobre lo que se estaba narrando y buscaban la empatía del espectador a partir de visiones "políticamente correctas". De allí que las películas paradigmáticas de esta forma de evocar el pasado fueran *La historia oficial* y *La noche de los lápices* (Amado, 2009; Aprea, 2007). El terrorismo de Estado fue abordado también por el espacio documental que en muchos casos como en *La República perdida* buscó ahondar en los antecedentes de la violencia.

Sin embargo, no todas las imágenes o textos que emergieron en este período compartieron estos significados comunes. Si bien no es nuestra intención establecer una comparación cerrada y lineal con los films de distribución comercial nos interesa mencionar que aquellas producciones que no proponían esta forma de entender el pasado encontraron una falta de audibilidad social y con ello, escasos canales de difusión. Ejemplo de ello es la película documental que analizaremos a continuación que -aun compartiendo el carácter elusivo de la militancia propio de su contexto de producción- despliega una serie de imágenes y tópicos que no fueron de circulación masiva en su época.

#### **En los márgenes de la historia oficial: *Juan como si nada hubiera sucedido***

*Juan como si nada hubiera sucedido* fue dirigido por Carlos Echeverría careció de un estreno comercial y tuvo limitada difusión (Margulis, 2012). Este documental desarrolla una investigación sobre el secuestro y desaparición del estudiante universitario y militante peronista Juan Herman en la ciudad de Bariloche (3). Por un lado, tiene el propósito de recuperar su historia personal de Juan: quién era, cómo fue su niñez y la relación con su familia, quiénes eran sus amigos, cuáles sus intereses. Sus vínculos políticos son sugeridos mediante unas pocas referencias a su ideología y su militancia sin profundizar en ellos: se menciona su cercanía al peronismo de izquierda, se alude a un compromiso social y se señala una sensibilidad de época. Para el director -que ya había indagado en los efectos de la última dictadura en *Cuarentena* donde describía la vuelta del exilio

alemán del escritor Osvaldo Bayer y fue colaborador también de este film, para las elecciones de 1983- *Juan como si nada...* que este no fue un gesto inocente sino un punto de vista estratégico asociado al utilizado por el movimiento de Derechos Humanos en la búsqueda de justicia (Echeverría, 2009; 2010). De esta manera, observamos cómo comparte con su época el carácter elusivo de la militancia. El contexto también se trasluce en el tono melancólico de la derrota que supuso la preparación de las leyes de Obediencia Debida y Punto Final y se expresa abiertamente hacia el final del largometraje con el discurso de Alfonsín y las imágenes de los carapintadas (4).

Por otra parte, el documental le asigna un protagonismo a la ciudad, desarrollando una radiografía de Bariloche y la conducta de su sociedad abordando temas que fueron poco tematizados en su época como la complicidad civil, el rol de los medios y los vínculos entre la dictadura y el poder económico. Echeverría señala que su conscripción en Prefectura de Bariloche le permitió ver la dictadura por dentro y plasmar esos conocimientos en su película (Echeverría, 2009 y 2010). Allí observó el acompañamiento de sectores del establishment, los vínculos con las empresas de barcos turísticos, las fuerzas de seguridad y el Ejército, la relación entre conscriptos y oficiales y la participación cívica en las actividades militares.

A partir del objetivo de contrarrestar el discurso militar, creemos que el film logra elaborar una memoria crítica de la dictadura. Podemos considerarla como una “memoria insatisfecha” (Richard, 2005) que no se complace en repetir las fórmulas cerradas para evocar el pasado. Sino que busca cuestionar la idea de que nadie sabía lo que estaba sucediendo durante la dictadura y que era imposible encontrar a los responsables de la represión. *Juan como si nada...* se centra en la falta de respuestas que encuentran los familiares, los organismos de Derechos Humanos y una parte de la sociedad que clama por el enjuiciamiento y la cárcel para los responsables del terrorismo de Estado. Asimismo, demuestra la ausencia de medidas del poder político y judicial para encontrar a los militares involucrados en la represión señalando que el equipo de filmación había logrado dar con los responsables e incluso entrevistarlos. Asimismo, propone una memoria sobre aquello que sucedió con sus complejidades y sus elipsis.

Este documental puede inscribirse en un conjunto de películas que abordan los acontecimientos trágicos de la última dictadura desde una perspectiva reflexiva. Pero mientras que en la mayoría de los documentales políticos de las últimas décadas el recurso más utilizado junto con los testimonios las imágenes de archivo de sucesos clave como el Cordobazo o discursos de Videla (Amado, 2004) en el documental de Echeverría hay una multiplicidad de imágenes. Observamos a Buch elaborando el documental, archivos televisivos y recortes del diario, entrevistas, imágenes de la ciudad y de personas del pueblo, desfiles militares, fotos familiares y otras de la época. Asimismo, retrata las marcas, los rastros del pasado en el presente. Una ruina del centro de detención el

Atlético, un avión que podría haber transportado detenidos, una ruta que podría llevar a un centro clandestino. Así, los lugares resultan mucho más tenebrosos porque se repone el terror al espacio de lo cotidiano, al terreno transitable. Lo terrorífico del terrorismo de Estado aparece como una huella indeleble en las zonas habituales lo que genera un efecto inestable sobre el presente.

El documental tiene reminiscencias benjaminianas, en tanto supone una *débil* fuerza sobre la que el pasado reclama nuestro derecho, un hálito de aire que envolvió a los precedentes y que hoy nos rodea, un eco de voces enmudecidas hasta ahora de los vencidos que nos reclaman por los rincones de la ciudad y que expresa un vínculo entre las generaciones (Benjamin, 1995). Un espacio de carácter espectral que habla de los muertos de las ausencias presencias. Como si en sus calles, en el ritmo de los peatones en las imágenes cotidianas se encontrara un secreto. Mediante testimonios busca reconstruir quién era Juan Herman, y son fragmentos que se escapan entre los dedos. Juan el hermano, el hijo, el amigo, el militante, el que estudiaba en Buenos Aires. Múltiples facetas, aristas que aparecen entre los silencios, planos cortos que muestran imágenes de la vida íntima que se corresponden con las voces pausadas, los mates cebados en una mesa familiar o al aire libre con la música de los pájaros de fondo.

A continuación, nos centraremos en tres núcleos problemáticos que resultan claves en la construcción estética e histórica que propone *Juan como si nada hubiera sucedido*: La dualidad del rol de Esteban Buch como periodista e intérprete, el lugar del testimonio y la ciudad como protagonista.

### **Esteban Buch: ¿Investigador, periodista, detective o intérprete?**

Una de las estrategias narrativas del documental es la construcción de una capa de ficción sobre el periodista Esteban Buch quien aparece en los créditos como intérprete (Beceyro, 2007). Este “personaje” actúa como un detective que lleva a cabo una investigación. En el comienzo de la película se presenta: “Me llamo Esteban Buch, tengo 22 años y vivo en San Carlos de Bariloche (...) 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?”. No sólo Buch desarrolla una interpretación durante las escenas del *film* donde aparece investigando, sino que también se convierte en personaje en los momentos en los que entrevista y más aún cuando filma con una cámara oculta. Más allá de que “Buch” exista en la realidad todo es *artificio*: su forma de preguntar, las palabras que elige, las caras que pone, su actitud corporal, cómo finge o sobreactúa las reacciones y cómo logra prolongar o dar por terminada una situación, “incluso el represor, que está actuando sin saberlo, pertenece a una trama que parece ser de

ficción" (Beceyro, 2007: 89). Este personaje logra establecer cierta empatía con el militar retirado Castelli quien gustoso responde sus preguntas (IMAGEN 1 y 2). Cuando Buch pregunta, usa palabras neutras: Se refiere al "caso", más que al secuestro; omite la palabra desaparecido. Y en el momento en que es acusado de preguntar de más y de pertenecer a organismos de Derechos Humanos (incluso de ser *subversivo*) no se inmuta, su cara no vislumbra expresión alguna y mantiene la calma ante el relato de atrocidades (IMAGEN 3).

El alter ego investigador del director construido en el periodista cuenta con otra virtud: su juventud que en el marco de la posdictadura significaba no haber estado vinculado directamente a la generación de los setenta y haber sido educado en y por la dictadura militar. Para el director, este elemento fue clave: "[los militares] nos habían subestimado. Habían contado qué edad debíamos tener en 1976 y pensaron que estábamos cortados por sus tijeras (Echeverría, 2009). La juventud de Buch escenifica también la juventud de aquellos militantes de los años setenta que fueron perseguidos y desaparecidos. Esta superposición en la imagen (entre el tiempo actual de la filmación y aquel otro donde Juan Herman vivió sus últimos años) genera un montaje entre tiempos diferentes logrando una composición nueva donde ambos -Juan y Buch- son jóvenes. Esto se observa por ejemplo, en la escena donde la voz de un joven Juan Herman emerge desde una cinta- carta grabada para su familia avisándoles que le fue mal en una materia y que vuelve a Bariloche en julio- mientras la imagen nos devuelve un joven Buch reflexivo y atento a lo que escucha.

*Juan como si nada hubiera sucedido* fue una referencia para proyectos audiovisuales posteriores por el tipo de narración propuesta, por el uso de un actor en representación del director y "la inscripción narrativa de cada etapa de la investigación emprendida, entre otros recursos audiovisuales y narrativos utilizados" (Amado, 2009:23). Por ello, nos resulta interesante establecer una comparación entre este largometraje y *Los rubios* (2003) el film en el que la cineasta Albertina Carri busca indagar en las posibilidades reconstrucción de la vida y secuestro de sus padres intelectuales y militantes montoneros desaparecidos y en los mecanismos de representación para narrar esos sucesos. La primera diferencia radica en los contextos de producción de cada largometraje. Mientras que en la posdictadura primaba el ocultamiento de la condición militante, en los albores del siglo se cuestionaban los relatos heroizantes predominantes desde mediados de la década de 1990. Estas propuestas fílmicas también desarrollan distintas formas de intervención pública. Carri representa la posición de obras que se inscriben en un "yo" narrativo, asentado en la supuesta "verdad" de la experiencia mediante una doble identidad, la implícita de *hijos* y la explícita de cineastas desarrollando una propuesta más radical sobre la representación (Amado, 2009). Echeverría si bien pareciera proponer un documental más tradicional donde mediante una voz en *off* logra reconstruir una historia y asignar un sentido político a las acciones, también presenta

elementos disruptivos en relación con las formas de representación ya que logra exponer los rastros y las contradicciones que suponen la ausencia y la desaparición y los efectos sociales del terrorismo de Estado. Ambas producciones coinciden en la elección de un alter ego mediante el cual cada director se exhibe en cámara. Echeverría elige a Buch como intérprete, mientras que Analía Couceyro representa a Albertina Carri. Por otra parte, ambos directores problematizan los testimonios de los que se vale el documental mediante la disyunción y la utilización de cámaras ocultas para lograr testimonios, elemento que analizaremos a continuación.

### Sobre el testimonio

Los testimonios audiovisuales que presenta *Juan como si nada...* son sumamente ricos para analizar su propuesta de memoria. Si bien este tipo de relatos nunca son transparentes, aquí se observan estrategias que buscan distanciarse aún más de lo real y cuestionar aquello que se narra a través de la disyunción, las imágenes rebobinadas o proyectadas en un televisor. El director también evidencia una distinción en el estatuto de los testimonios que expone entre los compañeros, amigos y familiares y las declaraciones de los representantes de las fuerzas represivas. Con relación a los primeros, la película incorpora una dimensión poco presente en la época que es la experiencia narrada del yo. Mientras que el Juicio a las Juntas apuntaba a borrar los rastros de la subjetividad de los testigos ya que esos elementos podrían comprometer el mecanismo judicial, aquí observamos su incorporación (5). Ésta se expresa tanto en el relato, como en las imágenes y elementos paratextuales –la entonación, la gestualidad, los silencios, la conversación en una mesa donde hay vasos de agua, un cenicero con cigarrillos- que generan un efecto profundo de transmisión de la experiencia vivida. Sobre el relato de Miguel Ángel D'Amico, compañero de cautiverio de Juan Herman en el Atlético, podemos señalar su carácter lacunar. Describe algunas escenas y conversaciones que tuvieron lugar en el centro de detención donde ha conocido a Juan, pero nada puede decir de su destino, dónde se lo llevaron, o quiénes lo mataron. Él es testigo porque ha sobrevivido, lo que lo hace un testigo incompleto: su testimonio “vale en lo esencial por lo que falta en él” (Agamben, 2000: 34).

El aporte más notable del documental es la presencia de reveladores testimonios de personas pertenecientes a las fuerzas represivas involucradas en el secuestro y desaparición de Juan Herman. Echeverría sostiene que no hubo grandes dificultades para conseguir las entrevistas a los represores -militares y gendarmes- ya que éstos tenían fines electoralistas y pretendían que su testimonio quedara para la posteridad (Echeverría, 2009; 2010).

El testimonio del Capitán Goiti quien había llegado a Bariloche poco después del secuestro de Juan resulta relevante en su aporte en términos informativos y gestuales. Este militar niega que

pudiera desarrollarse un operativo de esa envergadura sin el conocimiento de las fuerzas de seguridad locales aun utilizando personal venidas de afuera. Por otra parte, contrasta su tono calmo, su cordialidad hacia su entrevistador -al que se dirige de “vos”- y su postura corporal amable con las afirmaciones que vierte en su testimonio: señala que las fuerzas de seguridad hubieran actuado en tanto hubiera habido personas que hubieran atentado contra la seguridad nacional. Asimismo, afirma que hubo una guerra donde existieron dos bandos, que ese enfrentamiento no fue iniciado por los militares y reconoce y respeta a aquellos que participaron de la “lucha subversiva”.

Una actitud opuesta se observa en el testimonio del Mayor Miguel Isturis reconocido por una testigo como participante del operativo donde se secuestraron a Juan a partir de su automóvil. Detrás de un escritorio recibe al equipo de filmación con simpatía, sonríe, expresa suficiencia y seguridad. El clima distendido se transforma ante la pregunta por el caso Herman. No sólo afirma desconocerlo mediante sus palabras y sus gestos. La escena revela tensión. Se toca la cara, tapa su boca. Sostiene que es la primera vez en su vida que escucha el nombre, que si le mostraran una foto quizás lo reconocería, pero que el apellido le suena “por extranjero”. Ante la insistencia del cronista (que no se observa en la filmación) endurece su gesto y afirma con tono amenazante que deberían dejar los *cassettes* en el edificio militar.

En las líneas que siguen nos centraremos en los testimonios del General retirado Castelli y el Teniente Coronel Sarraga, relevantes tanto como fuente histórica en tanto propician datos sobre la represión y su época como por la forma de representación que desarrolla el documental. Estos testimonios tienen la particularidad que parte de ellos ha sido logrado a cámara prendida y otros en *off the record*.

En la entrevista filmada (IMAGEN 1), Castelli se presenta como un general de brigada retirado que se hizo cargo de la guarnición de Bariloche luego de participar en Tucumán [del Operativo Independencia]. La escena transcurre en un living donde Castelli y Buch están sentados cada uno en un sillón, hay una mesa de por medio, se ve una cámara (hay dos que filman). El militar está muy cómodo, viste traje, está perfectamente peinado, sonríe. Buch mira a Castelli atentamente (IMAGEN 2). Contrasta su imagen con la de otro oficial de inteligencia de rango menor que se niega a prestar testimonio y aparece desaliñado y mal vestido. Le pregunta por el caso Herman y el militar contesta que fue un hecho policial. Luego, en la siguiente imagen obtenida mediante una cámara oculta -o como sostiene Echeverría cámara no autorizada dado que el equipo de filmación se encontraba en el lugar y las cámaras, luces y sonido prendidos-, se observa cómo la situación ha cambiado: En un plano medio, Castelli está desencajado, no tiene el saco puesto, gesticula (IMAGEN 3). Buch lo mira impasible, calmado. Ambos están parados. El sonido coincide con esta



imagen de tensión. En primer lugar, Castelli le explica didácticamente a Buch el por qué no puede explicar sobre la subversión. Buch repregunta, no se da por vencido y finalmente consigue de Castelli el siguiente testimonio: “Porque no creo que sea en un reportaje, ¿vos has visto en un reportaje o has visto que un militar responde en forma pública sobre un desaparecido? A eso no me presto. Es decir, me presté porque me sorprendiste con la pregunta. Primero porque yo era el jefe militar en la zona, no cierto, entonces, no me parece prudente este emitir juicios públicamente en un reportaje. Sería la primera vez que sucede una cosa así. Yo no lo he escuchado”. Luego lo acusa a Buch de formar parte de un organismo de Derechos Humanos y que hasta quizás podría ser un subversivo.

Idéntico juego sucede durante la entrevista con Sarraga, jefe de inteligencia de Río Negro durante la desaparición de Juan y la figura principal de la represión en Bariloche en tanto nucleaba las fuerzas de seguridad de la zona. Comienza su testimonio con una presentación formal frontal, plano medio, de expresión adusta y seria diciendo nombre y rango (IMAGEN 4). Luego, en *off the record*, afirma con diferente voz y gestualidad que “las cosas [la represión política] en Bariloche se hicieron muy bien” y que gracias a ello él no figuraba en ninguna lista de represores que habían realizado secuestros. Acercándose a la cámara, brindando un primer plano en un tono cómplice y sonriendo. (IMAGEN 5). Luego vuelve a repetir “lo bien” que se hicieron las cosas en Bariloche (IMAGEN 6) para concluir con una “confesión” que contradecía su testimonio “a cámara prendida”: que en realidad ellos se habían enterado antes del secuestro, durante una fiesta que habían asistido la noche antes que el padre de Juan hiciera la denuncia. (IMAGEN 7). Por último, sugiere que la desaparición de Juan habría sido “un robo” de “la Federal” o de los mismos compañeros de militancia. Estos cambios corporales en la imagen del testificante, en su gestualidad y tonos de voz, en las palabras utilizadas y en el testimonio brindado son totalmente diferentes a los producidos a cámara prendida. Cuando se acerca Sarraga para hablar *off the record* genera una cercanía cómplice donde se participa de lo que se está diciendo por lo bajo. Ello resulta relevante ya que “en el modo en que se presentan los testificantes (miran hacia el interlocutor y/o la cámara) se construye la modalidad de interpelación al espectador” (Aprea, 2012: 126).

La estrategia del *off the record* -utilizada también en *Los rubios*- permite mediante una falsa empatía con el narrador y sin su consentimiento obtener testimonios que contradicen lo dicho públicamente y arrojan un haz de luz sobre el destino de los desaparecidos, sus responsables y sus cómplices. El resultado de estas operaciones lleva a cuestionarnos sobre el límite ético para conseguir una imagen que permite romper con el pacto de silencio militar. Y a su vez permite poner en tela de juicio aquel carácter que el Juicio a las Juntas les atribuyó a los militares. El poder represivo deja de ser omnímodo, atroz y demoníaco para situarse en la esfera de lo común y lo cotidiano, lo que Hannah Arendt describió como la “banalidad del mal” (2000). Estos militares son

personas corrientes que son reconocidos en la calle por ser novios de amigas, salen a esquiar, van a fiestas donde conspiran, mientras que se burlan por no aparecer en las listas de responsables del terrorismo de Estado.

### **“Al buscar a Juan descubro mi ciudad, la redescubro”**

Los espacios que transita *Juan como si nada...* resultan claves para analizar su propuesta de imagen y memoria. La filmación en blanco y negro nos introduce en un universo, donde se revelan oscuras tramas sociales mostrando otra imagen de Bariloche, protagonista central del largometraje. Es un pueblo donde todos se conocen y al mismo tiempo (y quizás por ello) tiene algo terrorífico. Es varias ciudades en una que tiene sus huellas, sus marcas, sus lugares de memoria.

En su análisis sobre de *La memoria obstinada*, Nelly Richard señala que el retrato en blanco y negro de los detenidos desaparecidos no combina con nada de la multiplicidad de colores, el “cromatismo exacerbado” de una “festividad de logotipos y estereotipos” que los sumerge en una total “anacronicidad de símbolos”, como si “la tecnicidad pobre de la fotocopiadora estuviera delatando frente a la contemporaneidad mediática, el pretérito visual de una vergonzante incompetencia del lenguaje que termina así de inactualizar su drama” (Richard, 2005:122- 123). En el caso del documental que aquí analizamos, nada de eso sucede. Ya que la filmación en blanco y negro permite una sincronía entre las fotos de Juan y el mundo que continúa su curso y al mismo tiempo romper con la postal idílica de Bariloche. Las imágenes del lago y el centro cívico (“la Suiza argentina”, “la ciudad blanca europea” como se menciona en la película) se contraponen con las imágenes de las zonas más pobres donde “no pasa ningún ómnibus de turismo”. Esta zona llamada “el alto”, que el film describe como “la parte del pobrerió, oscura, oculta, olvidada”, habitada por todos aquellos relegados de la ciudad blanca europea que viven en los márgenes: el cabecita negra, el chileno, el mapuche. Para Echeverría (e intuimos que también para Bayer, quien colaboró en el guión) esta situación económica y esta desigualdad social resulta inseparable de la represión política.

Las imágenes permiten acceder a aquellos que detentan el poder económico local en actitud festiva: banquetes, agasajos y brindis. Los empresarios hoteleros y gastronómicos de la ciudad - grupo beneficiado por la limitación de poder de los sindicatos- se convirtieron en “fervientes sostenedores de gobiernos militares”. Lazos que se expresan en la figura de Barberis el intendente local quien procedente de las fuerzas de seguridad se dedicó luego a los negocios turísticos.

Los crímenes de la dictadura aparecen ligados a otras matanzas que tienen sus rastros en la ciudad patagónica: la llamada conquista del desierto y el refugio de criminales de guerra nazis.

Esta temática de la ciudad partida en dos, volvería a introducirse en su largometraje *Pacto de silencio* (2005) donde Echeverría de ascendencia germana por vía materna indagaría en la llegada del criminal de guerra nazi Erich Priebke y sus vínculos con la comunidad alemana local que lo acobijó.

El documental propone un efecto introspectivo a través de imágenes como las de Buch en el ómnibus mirando por la ventana, observando el paisaje de la ciudad, yéndose de ella, la ruta, la montaña, el camino de salida de Bariloche, el lago. Echeverría transporta en esta imagen a esos lugares donde las personas viajan mentalmente mientras se dirigen en un micro de larga distancia y miran por la ventana. Otro de los mecanismos entre espacio y memoria que propone el film es el de realizar montajes de recuerdo llevando a las personas que narran a los lugares donde sucedieron los hechos. Esa forma de pensar el espacio y la ciudad, a través de las huellas y las marcas también se observa en su recorrido por la Ciudad de Buenos Aires y en las imágenes sobre el lugar donde estaba construido El Atlético, el centro de detención donde lo llevaron a Juan. De ese edificio no quedan más que rastros, ya que allí se construyó la autopista. Esta “figura de la itinerancia” en un vehículo o caminando está presente en varios documentales que abordan el pasado reciente (*Montoneros, una historia* de Andrés Di Tella o *Papa Iván* de María Inés Roqué) que buscan “reconstruir geográficamente en clave literal y metafórica el itinerario de los secuestrados y desaparecidos” (Amado, 2009).

Hacia el final de *Juan como si nada...*, la voz de Buch señala: “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 ven como encubridores del crimen? La sangre de Juan ¿No manchará para siempre la idílica postal de mi ciudad?”. Es en este recorrer las calles de la ciudad donde se ancla el título del film. La existencia de un desaparecido - que es una ausencia- remite a un no lugar. La ciudad es una tumba que paradójicamente sigue su pulso, su curso, su vida cotidiana, como si nada hubiera sucedido.

### ***Juan como si nada hubiera sucedido: Una memoria insatisfecha***

Hemos visto que este documental de reminiscencias benjaminianas busca reconstruir no sólo la vida de Juan Herman y las cadenas de responsabilidades sobre su secuestro y desaparición, sino también la complicidad civil y las redes entre el poder económico y la dictadura militar. El documental se presenta como una memoria crítica de la dictadura ejerciendo un acto de justicia y

componiendo un panorama en donde encuentra todo aquello que el poder judicial no logra (o no quiere) realizar. Se trata de un reconocimiento de la víctima en su humanidad toda, que restituye su biografía, su historia, su identidad. En relación con la causa judicial propiamente dicha, describe el crimen y lo reconstruye, incorpora testigos, y encuentra a los participantes de los distintos niveles de responsabilidad: la inteligencia militar, el grupo de tareas, la jerarquía castrense y el poder político.

Al mismo tiempo, cuestiona la lógica castrense en tanto se propone desandar el lenguaje que los propios militares habían creado para denominar el terrorismo de Estado y sus implicancias. Así, las palabras excesos, secuelas de la represión, lucha antisubversiva, guerra son opuestas a palabras que en ese contexto todavía incomodan: crímenes, genocidio, desaparecidos.

Frente a la intención conciliadora que circuló ampliamente en la posdictadura que sostenía la ignorancia de la población frente a los crímenes cometidos Echeverría antepone la idea que si se sabía lo que sucedía. En la musicalización del final con la canción "Será posible el sur" de Mercedes Sosa, se presenta una pregunta que sobrevuela la forma en que *Juan como si nada...* concibe la sociedad. Si ésta se viese al espejo ¿se reconocería?

¿Por qué volver a *Juan como si nada hubiera sucedido* a casi treinta años de su filmación? ¿Qué nos puede decir de la imagen y de la historia? En primer lugar, porque presenta elementos que son novedosos y resulta una ruptura para la forma de pensar la relación entre la imagen y el pasado. La interpretación de un periodista como investigador es sugestiva, novedosa y establece un efecto de acercamiento metafórico a la juventud de Juan Herman. A la vez permite conseguir testimonios bajo una pátina de ingenuidad y desconocimiento. En segundo lugar, porque expresa diferentes matices para pensar los vínculos entre la imagen y el testimonio, la verdad, el carácter jurídico y las implicancias éticas de lograr un testimonio mediante una cámara no autorizada. Por otra parte, pone en evidencia que la década del ochenta no fue un período unívoco en torno a las representaciones del pasado y a las formas de procesar los efectos de la dictadura. Si bien la participación política se traduce en rastros elusivos logra exponer las sutilezas, las relaciones de fuerza, los silencios y sobre todo hace hincapié en la sutura que supone la vivencia de hechos violentos y traumáticos. Una sutura que es un cierre que deja para siempre una marca de aquello que estuvo allí, una huella indeleble del terrorismo de Estado.

Para concluir, *Juan como si nada hubiera sucedido* se presenta como una memoria insatisfecha que "no se da nunca por vencida" (...) y "perturba la voluntad oficial de sepultación del recuerdo como fijo depósito de significaciones inactivas." (Richard, 2005: 124). Un modo de expresar un acto de inconformismo sobre la democracia actual, que se vislumbra como temerosa, vinculada a los grupos económicos y donde los asesinos continúan sueltos. Un documental que expresa -como

señala la placa con la que da inicio al *film*- la necesidad de justicia y verdadera democracia para no regresar al “pasado de escarnio y de terror del que acabamos de despertar”.

### Imágenes



Imagen 1: Castelli y Buch al inicio de la entrevista



Imagen 2: Castelli



Imagen 3: Buch con Castelli ya visiblemente enojado



Imagen 4: Sarraga vista frontal. Presentación ante la cámara prendida

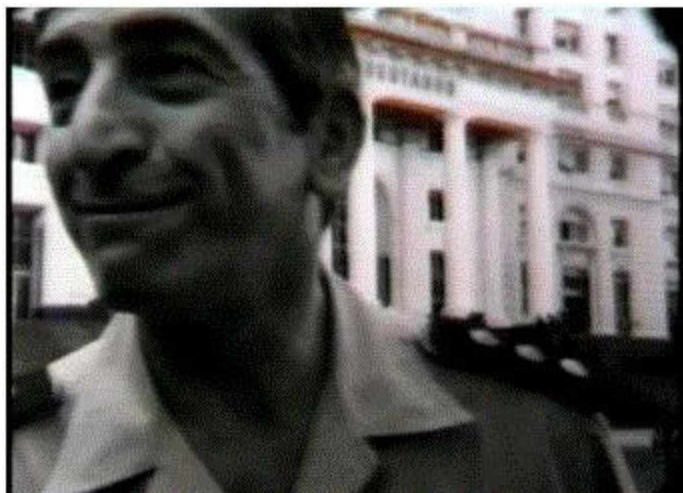


Imagen 5: Sarraga, *off the record*, señala: “Por eso no figuro en ninguna lista”



Imagen 6: Expresión de Sarraga al describir la represión en la región. “En Bariloche se actuó muy bien”.



Imagen 7: Sarraga menciona, *off the record*, las circunstancias en las que toma conocimiento del secuestro: "Lo de Herman, estábamos en una fiesta"

### Notas

(1) Una versión preliminar de este trabajo fue presentado las XV Jornadas Inter escuelas/Departamentos de Historia, Comodoro Rivadavia, 2015 en la mesa "La investigación en el campo de la historia reciente y la memoria. Reflexiones teóricas y conceptuales a partir de investigaciones históricas". Agradezco al Dr. Roberto Pittaluga por sus enriquecedores comentarios y a los evaluadores anónimos por sus pertinentes observaciones.

(2) Ficha técnica:

Duración: 160 min.

Director: Carlos Echeverría

Guión: Carlos Echeverría

Textos: Osvaldo Bayer y Carlos Echeverría

Producción: Hochschule für Fernsehen und Film (München)

(3) Si bien Beceyro sostiene que el documental no supone un género en sí mismo, señala que esta categoría posee elementos en común como abocarse a hechos que suceden o sucedieron, el manejo de materiales similares y personajes que existen en la realidad (2007:85)

(4) Echeverría señala que mientras estaba editando la película se sancionó la ley de Punto Final y la estrenó cuando se estaba preparando la Ley de Obediencia Debida, y que por ello incluyó las fotos de los levantamientos *carapintadas*. (Echeverría en Ranzani, 2007).



(5) El testimonio en primera persona era una prueba judicial por lo que debían ser relatados con la mayor sobriedad posible. La transmisión diferida y sin sonido, con las “víctimas” de espaldas, desactivaba el dispositivo del directo televisivo que genera percepción de inmediatez (Feld, 2002).

### Bibliografía

ARENDDT, Hannah. 2000). *Eichmann en Jerusalén un estudio sobre la banalidad del mal*. Barcelona: Ed. Lumen.

AGAMBEN, Giorgio. 2000. *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III*. Valencia: Pre-textos.

AMADO, Ana. 2004. “Órdenes de la memoria y desórdenes de la ficción”. En: AMADO, Ana y Nora DOMINGUEZ (comps) *Lazos de familia. Herencias, cuerpos, ficciones*. Buenos Aires: Paidós. Pp. 45-82.

\_\_\_\_\_ 2009. *La imagen justa. Cine argentino y política (1980- 2007)*. Buenos Aires: Colihue

APREA, Gustavo. 2007. “El cine político como memoria de la dictadura”. En: SARTORA, Josefina y Silvina RIVAL (Editoras). *Imágenes de lo real. La representación de lo político en el documental argentino*. Buenos Aires: Librería. Pp. 91-106

\_\_\_\_\_ 2012. “Los usos de los testimonios en los documentales audiovisuales argentinos que reconstruyen el pasado reciente”. En: APREA, Gustavo (Comp.). *Filmar la memoria. Los documentales audiovisuales y la re-construcción del pasado*. Los Polvorines: UNGS. Pp. 121- 152.

BECEYRO, Raúl. 2007. “El documental. Algunas cuestiones sobre el género cinematográfico” en SARTORA, Josefina y Silvina RIVAL (Editoras). *Imágenes de lo real. La representación de lo político en el documental argentino*. Buenos Aires: Librería. Pp. 85-90.

BENJAMIN, Walter. 1995. *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre historia*. Santiago: ARCIS-LOM.

FELD, Claudia. 2002. *Del estrado a la pantalla: las imágenes del juicio a los ex comandantes en Argentina*. Buenos Aires: Altamira.

FELD, Claudia y Marina FRANCO. 2015. “Introducción”. En: FELD, Claudia y Marina FRANCO (directoras). *Democracia, hora cero. Actores, políticas y debates en los inicios de la posdictadura*. Buenos Aires: FCE. Pp. 9-21.

MARGULIS, Paola. 2012. "Imagen de una narración no autorizada. Un análisis del film *Juan como si nada hubiera sucedido* de Carlos Echeverría". En: APREA, Gustavo (comp.). *Filmar la memoria. Los documentales audiovisuales y la re-construcción del pasado*. Los Polvorines: UNGS. Pp. 181-202.

RICHARD, Nelly. 2005. "Con motivo del 11 de septiembre. Notas sobre *La memoria obstinada* de Patricio Guzmán". En: JELIN, Elizabeth y Ana LONGONI (eds.). *Escrituras, imágenes y escenarios ante la represión*. Madrid y Buenos Aires: Siglo XXI. Pp. 121- 129.

#### **Entrevistas a Carlos Echeverría:**

*La dictadura en el cine, Catálogo de Memoria Abierta*

<http://www.memoriaabierta.org.ar/ladictaduraenelcine/pelicula.php?id=18>

Memoria Abierta, *testimonio de Carlos Echeverría*, Buenos Aires, 16 de diciembre de 2009 y 13 de julio de 2010, por Claudia Bacci.

RANZANI, Oscar, "Sentí que era una película que no podía dejar de hacer. Carlos Echeverría y un documental clásico", 2007, julio, 14. *Página 12* [Buenos Aires].

\*Profesora de Enseñanza Media y Superior en Historia por la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Maestranda en Historia Contemporánea Universidad Nacional de General Sarmiento. Actualmente se desempeña como docente en el ámbito de la educación secundaria y universitaria.