

## ESCENAS DE LA HISTORIA EN LA OBRA DOCUMENTAL DE CARLOS ECHEVERRÍA

Rodrigo Sebastián.

UNLP. FBA. DAA

Resumen.

La obra documental de Carlos Echeverría se asemeja, en su intención de intervención histórica, a la obra testimonial o de denuncia de Rodolfo Walsh. Los films de Echeverría se relacionan con esta literatura a través de un vínculo más general que es el que establece el arte con la historia.

Más allá de la literatura, en el discurso de la historia, puede situarse la obra de Rodolfo Walsh. Comparativamente, la obra de Echeverría se orienta hacia el documento y la historia sin dejar de alcanzar cotas de arte.

Palabras clave.

Carlos Echeverría, literatura, historia, documental, ficción

¿Cine y literatura?

En la Argentina existió un tráfico constante entre el cine y la literatura. Se dio en formas de la escritura muy importantes –la crítica, la teoría y la historia del cine en

nuestro país- y también en otras formas literarias. (El estudio de las versiones historiográficas del cine nacional, ya ha sido abordado por Clara Kriger en “Un recorrido bibliográfico por el cine argentino”.) Entre otros, algunos casos notables de la crítica de los últimos años son ciertos libros que estudian con la misma perspicacia y elegancia obras literarias y cinematográficas. *Episodios cosmopolitas en la cultura argentina*, de Gonzalo Aguilar, es uno de ellos. Nicolás Prividera, crítico de cine y cineasta realizó una lectura crítica del cine en términos de las generaciones del sesenta y noventa en Argentina, que se extiende también a la tradición política constituida por la literatura nacional. Prividera polemizó en *El país del cine: para una historia política del nuevo cine argentino* (2014), con la interpretación que Aguilar propuso en su libro *Otros mundos: un ensayo sobre el nuevo cine argentino* (2006). Rafael Filippelli, Mariano Llinás y Sergio Wolf, entre otros, hicieron crítica y films. Incluso la ensayista Beatriz Sarlo escribió los diálogos de *Secuestro y muerte* (2010) de Filippelli.

La literatura argentina de los siglos XX y XXI tiene numerosos vínculos con el cine nacional y transnacional. El cine contribuyó a formar la literatura de algunos de los escritores argentinos más importantes del siglo pasado, como Manuel Puig, Juan José Saer y Rodolfo Walsh. Edgardo Cozarinsky y Martín Rejtman, son escritores y cineastas. Alan Pauls en su faceta de crítico de cine tiene un trabajo televisivo muy interesante. Los cuentos de Jorge Luis Borges fueron filmados por cineastas en diversas partes del mundo (*Alrededor de Borges* de Cozarinsky 2008). Borges y también Julio Cortazar escribieron guiones para films del cine argentino moderno. El cuento “Las babas del diablo” de Cortazar es doblemente célebre gracias a la adaptación que Tonino Guerra y Michelangelo Antonioni hicieron para *Blow up* (M. Antonioni, 1966). David Viñas escribió guiones de cine. Ricardo Piglia colaboró con Andres Di Tella en el documental *Macedonio Fernández* (1995). Y el director hizo su último film *327 Cuadernos* (2015) sobre los míticos diarios de Piglia *Los diarios de Emilio Renzi*. Libros de Osvaldo Soriano fueron adaptados varias veces por cineastas argentinos. Bayer participo en la escritura del guión, adaptación de su libro *La Patagonia rebelde*, que también fue filmada por Héctor Olivera (1974). Paco Urondo escribió guiones para cine y televisión. Jorge Cedrón filmó *Operación Masacre* (1973) basado en la novela homónima y Nemesio Juárez *La revolución es un sueño eterno* (2012), adaptación de la novela de Andrés Rivera. Lucrecia Martel actualmente trabaja en un film basado en *Zama* de Antonio Di Benedetto. Recientemente se editaron libros que estudian las relaciones que mantuvieron con el cine escritores como Victoria Ocampo, Roberto Arlt y Bioy Casares inspirados en el original *Kafka va al cine*. Y hay muchos más libros, autores y adaptaciones de libros dentro del canon y por fuera del mismo, que no agotan la trama móvil de múltiples relaciones entre literaturas y cines nacionales de todo tipo. En esta se inscribe la obra de Echeverría, que recurre efectivamente a Osvaldo Bayer. Y también la obra de Rodolfo Walsh. En un programa de *Filmoteca* de La Televisión Pública del año 2013, Carlos Echeverría contesta a la pregunta por la investigación, por la construcción y el desarrollo de esa investigación que produce su film *Juan como si nada hubiera sucedido* (1987): “La verdad es que fue un trabajo bastante largo de montaje. Porque en realidad, si bien tenía una idea de la cuestión un poco de ensayo policial al estilo de Rodolfo Walsh, lo que arme más que nada fue una estrategia de filmación. En síntesis: del pez más gordo al pez más chico.” La semejanza con la obra de Rodolfo Walsh,

pasa en la obra de Echeverría, por otro lugar que por el ensayo policial. En esa conversación con Fernando Martín Peña, el director expresó el punto común que une a esas obras heteróclitas:

F.M. Peña: “Es una investigación alrededor de la figura de Juan Herman, el único desaparecido que tuvo la ciudad de Bariloche. Pero está hecha en un momento muy particular, en los ochenta, dentro de un clima que no era para nada propicio a realizar el tipo de preguntas que Carlos y el personaje de la película que es Esteban Buch realizan en el film. Ese tipo de preguntas que hoy nos hacemos con frecuencia en el 86, 87 no eran para nada frecuentes y la voluntad de respuesta que había era ninguna. (A Echeverría) ¿En qué momento te pareció que Juan podía ser un film? Vos estabas estudiando en Alemania en ese momento.”

C. Echeverría: “En realidad fue una decisión que fuera un film ya en el 81. Después tuvo su desarrollo. En el 83, merced a otra de las películas, *Cuarentena*, tome contacto con Horacio Herman, el hermano de Juan y empecé a ver la posibilidad que fuera él el centro de la investigación. Que dicho sea de paso no es el único desaparecido de Bariloche, pero hasta el momento en que se hizo la película era el único secuestrado, era el único secuestrado en Bariloche y desaparecido. Pero bueno, fue más o menos alrededor del 81. 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.”

El director expresa así su intención como documentalista, que quizás, particularmente en este caso, coincida significativamente con la intención de su obra. Asimismo, quizás la relación con el trabajo de Rodolfo Walsh, aunque no demasiado clara, sea una relación profunda. Estas cuestiones ocuparán las siguientes páginas con este planteo. Echeverría se refiere a una forma específica de su trabajo documental histórico, que interviene en la realidad del país de una manera muy precisa. Su obra apunta a una finalidad concreta que es justamente histórica y documental y en esto se parece a otra obra –un libro– que en principio parecería a distancia de sus films: la novela de no ficción de Rodolfo Walsh, *Operación Masacre* (originalmente publicado en 1957 en *Mayoría* y *¿Quién mato a Rosendo?* primera edición de Editorial Tiempo Contemporáneo, 1969).

Para comprender esta relación es necesario examinar el vínculo de este cine con esta literatura –que pasa a través de la relación del arte con la historia–, en algunos casos específicos, a modo de interpretar la singularidad del trabajo de Echeverría.

Echeverría trabajó en algunos films con el escritor Osvaldo Bayer, en *Cuarentena. Exil und Rückkehr / Cuarentena. Exilio y regreso* (Carlos Echeverría, 1983 Bayer colabora con la escritura y el film es el seguimiento del escritor en su exilio en Alemania y su regreso a Argentina durante el final de la dictadura, por lo que registra parte de la transición democrática. “Filmado al calor de la efervescencia pre-electoral, el documental funciona como una instantánea de un momento efímero y excepcional: aquel que atestiguó las elecciones democráticas todavía en tiempos de dictadura.” (Margulis, 2011: 203). Tiene un sentido documental pero no de investigación como los posteriores *Juan como si nada hubiera sucedido* (1987, con guión de Bayer y Echeverría) y *Pacto de silencio* (2005). “Este lugar de observador privilegiado que

asume Bayer, es también compartido por el espectador del film. En la medida en que la película logra capturar vivamente el clima de un momento tan trascendente como efímero en el devenir histórico argentino, su valor de documento se ve enfatizado.” (Margulis, 2011: 209)

El film presenta imágenes de Bayer de aquel momento y su voz, y en este sentido es comparable a su libro *Exilio* –escrito en 1979–, que es autobiográfico y coetáneo al film. Sin embargo, el film de Echeverría, a diferencia del libro de Bayer, no está atravesado por la literatura. Aunque es un film sobre el escritor, no se concentra en lo literario como lo hace en la vida pública de Bayer, sus lecturas, militancia y activismo, partes de su vida social, etc.:

“La exclusión de la vida pública argentina, desplazó la lucha política de Bayer hacia el exilio. Cuarentena... se encarga de mostrar el modo en que desde los márgenes, el intelectual siguió buscando la forma de operar en el –casi inexistente– espacio público argentino, brindándole visibilidad mundial a la problemática de la violencia y desaparición forzada de personas. El film expone el modo en que frente a las cámaras de la televisión, Bayer intentaba dar a conocer al público alemán la situación que en dicho momento se vivía en la Argentina. Otras imágenes lo muestran manifestándose junto a un grupo de personas frente a la embajada argentina en Bonn en el año 1981. La cámara se detiene en el detalle de las fotos de jóvenes y bebés en los carteles y pancartas que sostienen los manifestantes, mientras repiten en alemán la consigna: ‘¿Dónde están los desaparecidos? Libertad a los detenidos! ¿dónde están los chicos?’. Dichas imágenes encuentran una continuidad en las marchas de la resistencia organizadas por las Madres de Plaza de Mayo de las que Bayer participará a su retorno a Buenos Aires.” (Margulis, 2011: 205)

*Exilio*, en cambio, está marcado por la literatura, tanto por la reflexión sobre el acto de escribir el –y en el– exilio, como por las tradiciones literarias, los escritores amigos –los latinoamericanos– y los escritores alemanes de la “Alemania profunda” que Bayer evoca y que contrasta a la “cultura de oficina”:

“Camino por un bosque negro en Westfalia y pienso: estoy en Alemania. Qué paralelos los caminos de los pueblos. Qué parecido el destino de sus intelectuales. Las mismas reacciones a pesar de diferencias de culturas y latitudes: los mártires, Karl von Ossietzky y Rodolfo Walsh, Erich Mühsam y Haroldo Conti; la diáspora y el crepúsculo contante del exilio; la muerte civil y la cárcel, y los otros, siempre presentes y dispuestos, los que obtienen los premios en los años de dictaduras, y esos otros, los que sirven de coartada a los dictadores, los que tienen siempre a disposición los diarios y radios y se permiten hacer críticas al régimen pero no tanto. Son los que concurren a almorzar con el mandamás de turno. Pero cuando éstos caen, escarban desesperadamente en sus escritos para demostrar que estuvieron en la ‘resistencia’.” (Bayer en Bayer y Gelman 2009: 76)

Esta obra de Bayer también es diferente porque aborda una historia más larga, es una investigación de más largo aliento y una escritura propia de un ensayista político. “¿Qué valor puede tener la opinión de un exiliado latinoamericano acerca de Alemania?” (Bayer en Bayer y Gelman 2009: 69) *Exilio* son las reflexiones de un intelectual, escritor político exiliado sobre la dualidad al interior de Argentina y

Alemania: el militarismo, la apatía de la sociedad, el terrorismo de Estado y el nazismo, el capitalismo, la economía de libre mercado, y –enfrentados a estos fenómenos históricos-, los luchadores, los intelectuales –anónimos o célebres-: el humanismo, la disidencia, la rebeldía, la esperanza, etc.

Es diferente la lectura de corte histórico limitado a un periodo reciente y más acotado que aparece en *Cuarentena* y otros films (que en esto se diferencian de otros documentales de gran difusión en la época), según Paola Margulis. “Se trata de films que (...) no apuestan a establecer relatos abarcadores sobre extensos períodos de la historia argentina sino que se enfocan, por el contrario, en el pasado reciente.” (Margulis, 2011: 202) Pero además, como aparece arriba, toda la última parte de *Cuarentena*, las escenas que transcurren en nuestro país, parecen una serie de instantáneas: potencia que adquiere la presencia del presente captado por la cámara. “El film comparte esa misma fascinación por el presente inmediato, por la acelerada dinámica de los sucesos, y se deja cautivar por los acontecimientos y la euforia que se vive en las calles de la ciudad.” (Margulis, 2011: 205). *Cuarentena* asiste a un momento histórica y políticamente incierto y cargado de posibilidades y lo filma en clave documental más que histórica: el film genera imágenes que constituyen una historia del país, pero no reconstruye esa historia, no la investiga, solo registra el presente de la misma.

Aunque Bayer haya colaborado en la escritura de los guiones de los films, estos no se vinculan con la literatura, o trascienden este vínculo, porque se interesan principalmente por el discurso de la historia.

#### Literatura e historia, cine e historia.

La ficción en el género de la novela cuenta actualmente con un inagotable inventario de “dispositivos desatados para abordar la historia como problema” (Villoro, 2016: 32) La historia como problema es, según el texto homónimo de Juan Villoro, un producto de la novela moderna. Esta produjo la crisis del paradigma de la novela histórica estudiada por Georg Lukács, en la “(...) que el novelista registra, como quería Balzac, la historia secreta de las naciones”. (Villoro, 2016: 29) En la interpretación de Villoro:

“Lukács subordina la psicología de los personajes al momento histórico que los determina. Su tema es la novela que indaga los hechos y, al reconstruirlos como ilusión de vida, descifra lo que pasó en la realidad. Trabajo de reconstrucción y captación de sentido, el del novelista histórico de corte lukacsiano busca una verdad incontrovertible en la desordenada marea de los sucesos.” (Villoro, 2016: 29)

Esta interpretación de la teoría de la novela histórica de Lukács encuentra su confirmación en el caso (suplementario a Villoro) que instituyó el libro de Thomas Piketty *El capital en el siglo XXI*. Que presenta una nueva visión de la teoría económica, no solo por su estudio de objetos del campo propiamente económico desatendidos por la disciplina, sino también por los objetos estéticos a los que acude en su análisis histórico-económico. “Es una obra que combina un gran alcance histórico -¿cuándo fue la última vez que escuchamos a un economista invocar a Jane Austen y a Balzac?- con un laborioso análisis de datos.” (Krugman, 2015: 4) En palabras del propio Piketty:

“Veremos, por ejemplo, que el cine y la literatura —en particular la novela del siglo XIX— rebosan de informaciones sumamente precisas acerca de los niveles de vida y fortuna de los diferentes grupos sociales, y sobre todo acerca de la estructura profunda de las desigualdades, sus justificaciones y sus implicaciones en la vida de cada uno. Las novelas de Jane Austen y de Balzac, en particular, presentan cuadros pasmosos de la distribución de la riqueza en el Reino Unido y en Francia en los años de 1790 a 1830. Los dos novelistas poseían un conocimiento íntimo de la jerarquía en sus respectivas sociedades; comprendían sus fronteras secretas, conocían sus implacables consecuencias en la vida de esos hombres y mujeres, incluyendo sus estrategias maritales, sus esperanzas y sus desgracias; desarrollaron sus implicaciones con una veracidad y un poder de evocación que no lograría igualar ninguna estadística, ningún análisis erudito.” (Piketty, 2014: 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. Y en la conjugación “novela histórica”, el trabajo y la importancia fundamentales de la obra radican en la parte correspondiente al arte de la novela.

“Lejos de recrear el alma de una época, su síntesis de sentido, como pedía Lukács, cierto tipo de narrativa enfrenta la historia para ponerla en tela de juicio.” (Villoro, 2016: 29) Una vez abandonado el paradigma de la novela histórica de la teoría lukacsiana, el escritor mexicano considera que:

“(…) el desafío literario moderno proviene de la puesta en crisis de este presupuesto. De *El hombre sin atributos*, de Robert Musil, a *Respiración artificial*, de Ricardo Piglia, la historia indagada desde la narrativa deja de ser un relato unívoco —la recreación del modo cierto en que ocurrieron los hechos— para convertirse en un problema de conocimiento. ¿En qué medida se puede captar un entorno contradictorio, donde los testigos ofrecen versiones discordantes y los documentos compiten para imponer verdades alternas?” (Villoro, 2016: 29)

Esta es una forma de representación de la historia que es similar a la que produce *Kadish* (2011) de Andrés Rivera:

“Y ve, también a los hijos, a los nietos de los SS a los que Perón abrió las puertas del Sur patagónico. (...) Yo vi a los hijos y los nietos de los SS pasear por Bariloche, altos y arrogantes. El cabello cano, un mechón corto de pelo en el centro de la barbilla, las caras rasuradas, y confiados en que vivirán la hora de la revancha.” (Rivera, 2011: 27-28)

La novela toca el mismo tema que *Pacto de silencio*. Que, según Echeverría, es sobre “La transferencia ideológica, de aquellos que llegaron después del 45, criminales de guerra o no, a sus hijos, a sus nietos, a aquellos que pertenecían a la comunidad alemana.” (Echeverría con Fernando Martín Peña en Filmoteca). Lo que en la novela corta ocupa dos páginas y es como un momento histórico condensado en una evocación fragmentaria y resonante, el film lo analiza minuciosamente e investiga los detalles, reconstruye la historia no solo de la sangrienta celebridad del nazi Erich Priebke como capitán de las SS en la masacre de las Fosas Ardeatinas, sino su vida en San Carlos de Bariloche, la vida social de la

comunidad nacional socialista en Argentina –en Buenos Aires y en Bariloche- y el paso o permanencia de criminales de guerra nazis en nuestro país. *Kadish*, aunque incluye numerosas referencias y fragmentos de hechos históricos, es un libro que experimenta con la forma de la novela: en la refracción de su estructura, en su narración, en la voz del personaje narrador pensativo y por momentos alucinado y con la forma de la historia que construye. Este arte mezcla lo real con lo imaginario trascendiendo lo personal y conectándose con los procesos histórico-políticos del país. Rivera combinó el relato autobiográfico, memorias de sus experiencias de vida, de militancia, de escritura y de periodismo, documentos como declaraciones de políticos, prensa, citas de libros, hechos históricos y personas de relevancia pública. Pero, más allá de su uso de archivo, documentos y testimonios la intención de la obra es absolutamente narrativa. Los componentes fácticos e históricos están mezclados con personajes y con acciones fictivos, y lo que es más importante, los hechos históricos están ficcionalizados. Esto permite narrar, a Arturo Reedson, personaje riveriano (y narrador ambiguo), uno de sus encuentros con Jorge Onetti, histórico corresponsal de Prensa Latina. “Jorge Onetti me sonrió, y alzó su vaso de ron. Que te dure la salud, Arturo Reedson.” (Rivera, 2011: 48). Y también pensar:

“¿Mojaste los dedos, Arturo Reedson, en la sangre de Jorge Julio López, ese anciano al que asesinaron, ese anciano que caminó, sin saberlo, relajado, anónimo, con bonhomía, hacia los fierros de sus criminales?

¿Quién se acuerda de él?

¿Quién?

¿Quiénes?

Vos, sí, ¿y quiénes más?” (Rivera, 2011: 55)

Nadie buscará datos, narraciones o interpretaciones históricas en una novela del autor, puesto que la potencia de los libros de Rivera radica en la ficción creadora. Historia y memoria nutren el arte de la narración que es su fruto. Las contradicciones de la historia están en el centro de *Kadish*, y su forma enigmática, fragmentaria y expansiva es la de Karl Marx a través de James Joyce. La belleza de la escritura de Rivera se debe a su condición de gran lector. El periodismo militante que ejerció el autor se fundió en su narrativa. Aun así su obra (como la poesía y la ficción en general) alcanza precisiones y condensaciones históricas que otros géneros no consiguen, como sucedió en nuestro país con Leónidas Lamborghini o Jorge Luis Borges.

El texto de Villoro “La historia como problema” aborda principalmente (aunque no únicamente) la representación de la historia como problema literario, desde el punto de vista de la narrativa, es decir, de la ficción. Estos no son problemas de la historia, sino de la literatura. Y aunque pudieran, salvando las distancias, trasladarse al cine de ficción, no es tan fácil aplicarlos al análisis de las obras de Echeverría, que se orientan a un trabajo histórico. Aunque el director sea uno de los documentalistas más creativos de nuestro cine.

El discurso de la historia.

“(…) 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 período 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. Eso me preguntaron, me hicieron la pregunta cuando apareció el libro de Rosendo. Un periodista me preguntó por qué no había hecho una novela con eso, que era un tema formidable para una novela. Lo que evidentemente escondía la noción de que una novela con ese tema es mejor o es una categoría superior a la de una denuncia con ese tema. Yo creo que esa concepción es una concepción típicamente burguesa, de la burguesía y ¿por qué? Porque evidentemente la denuncia traducida al arte de la novela se vuelve inofensiva, no molesta para nada, es decir, se sacraliza como arte. Ahora, en el caso mío personal, es evidente que yo me he formado o me he criado dentro de esa concepción burguesa de las categorías artísticas y me resulta difícil convencerme de que la novela no es en el fondo una forma artística superior; de ahí que viva ambicionando tener el tiempo para escribir una novela a la que indudablemente parto del presupuesto de que hay que dedicarle más tiempo, más atención y más cuidado que a la denuncia periodística que vos escribís al correr de la máquina. Creo que es poderosa, lógicamente muy poderosa, pero al mismo tiempo 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.” (Walsh en Walsh y Piglia, 2006)

En esta entrevista de 1973 aparecen algunas cuestiones importantes. Por una parte, el tema de la novela como una forma de arte perteneciente a una época y una clase social determinadas. Lo dicho anteriormente sobre la novela histórica coincide con la lectura que hace Walsh; por otra parte, las dos cuestiones, centrales para los propósitos de este trabajo, son la diferenciación entre el arte de la novela (ficción) y el arte documental (histórico). De hecho, la separación entre su oficio de escritor y su militancia política relacionados a través del compromiso del periodismo encontraban muy presentes en las reflexiones de Walsh (Aguilar, 2009). El gesto por el cual el escritor renunció a la literatura por el compromiso político que desarrolló (en la CGT de los Argentinos, Montoneros, ANCLA, etc.) aparece sintetizado en el título del artículo de Gonzalo Aguilar, “Rodolfo Walsh, más allá de la literatura”. El investigador considera que Walsh aceptó la división de términos en su trabajo, pero maniqueamente, adoptando posiciones antiintelectuales, antiburguesas y populistas.

“Un lugar común se viene repitiendo alrededor de la obra de Walsh: su ‘literatura íntima’ —como dice José Emilio Pacheco en el prólogo a la *Obra literaria completa*— no es menos social ni menos política que *Operación Masacre*. Sin embargo, la inmediatez del testimonio y el documento no pueden ponerse en un mismo plano que la ficción sin disolver sus especificidades: la ‘literatura íntima’ de Walsh supone que cualquier detalle puede ser leído desde una perspectiva política (como en una de las interpretaciones de ‘Un oscuro día de justicia’), pero en ningún momento sostiene, como sí lo hace *¿Quién mató a Rosendo?*, que hay que politizarlo todo. La diferencia

es importante, porque, en el caso de los cuentos, se admite y se potencia el carácter crítico o de resistencia de ciertas dimensiones de la vida cotidiana que no depende necesariamente de su operatividad práctica o, si se quiere, de su capacidad de ofensa inmediata. Es decir, una negatividad de lo político en términos instrumentales que abre el espacio, para la literatura, de una experimentación formal con la ambigüedad y la indeterminación. Esta apertura ficcional, en los libros de testimonio, aparece como resistencia a ser eliminada. La 'literatura íntima' de los cuentos es menos política sin por eso ser menos crítica y mantiene una dimensión del entretenimiento muy elaborada que no depende de la eficacia de los efectos." (Aguilar, 2009: 289)

La separación entre forma artística y testimonio o denuncia, que Walsh (en su entrevista con Piglia) considera susceptible, o en vías, de ser superada, justamente desaparece, en el trabajo de Carlos Echeverría. Ya que si bien la intención de la obra es histórica y sus procedimientos formales están orientados hacia ese fin, alcanzan gran refinamiento y sofisticación. *Pacto de silencio*, por ejemplo, incluye escenas de la infancia del director y que están ficcionalizadas, sin que esto atente contra el carácter documental de la obra. Asimismo, la música vanguardista del film, expresa elocuentemente el fondo siniestro de la vida oculta de los criminales de guerra y nazis en Bariloche. En una secuencia, el montaje pasa de imágenes del mausoleo en Italia, que rememora la masacre de las Fosas Ardeatinas, a imágenes de una filmación privada (de carácter doméstico) de Priebke haciendo un asado en el paisaje de Bariloche. Esta imagen es repetida tres veces y desacelerada cada vez. El efecto trasciende la pura referencia hacia la reflexión. ¿Cómo es que este criminal puede vivir su vida junto a su familia y amigos en libertad? El uso de imágenes de diferentes medios es una constante en la obra de Echeverría. Pero los efectos del recurso de archivo de imagen, muy preciso, alcanzan su forma más sistemática e importante en *Pacto de silencio* y en *Juan como si nada hubiera sucedido*. Opera, en estos films, como construcción, como montaje para explicar un hecho histórico, la participación de Priebke en la masacre de las Fosas Ardeatinas, por ejemplo. Echeverría prueba al comienzo de *Pacto de silencio* sus dotes como documentalista, ("Si querés filmar un incendio tenés que filmar antes de que comience el fuego" Chris Marker a Patricio Guzmán) puesto que encuentra a Priebke (del que nadie conocía su paradero) en una iglesia junto a un grupo de ciudadanos, miembros de la comunidad alemana. Se da una escena en que estas personas defienden a Priebke y atacan al cineasta. Este, vuelve en el montaje sobre estas imágenes, mientras su voz, que narra y reflexiona acerca de la historia que su film devela y reconstruye, dice: "¿Qué ocurrió con estos vecinos para que se identifiquen de tal manera con el criminal de guerra? ¿Cuál es la raíz de su incuestionable y ciego apoyo al asesino? ¿Qué orden ven trastocado? ¿Para qué fuiste al Colegio Alemán? Todo lo que puede desencadenar esa pregunta. (...) Siempre percibí que esta comunidad ha forjado durante años un pacto inquebrantable y quien ose cuestionarlo se las tiene que ver con todo su poder. Entonces, a partir de aquella noche, empecé a revisar esta historia." La intención documental e histórica está en el centro del trabajo de Carlos Echeverría. El corolario de este razonamiento es el hecho de que el film *Juan como si nada hubiera sucedido* tuvo un efecto de intervención en la vida pública del país. "Con respecto a Juan, hace tres años se condenó a los responsables que lo tuvieron secuestrado y lo torturaron en el campo de concentración 'El Atlético', de hecho un

fragmento de la película sirvió como prueba o como material documental adjunto cuando se sustanció la causa.” (Echeverría entrevistado por Fernando Martín Peña en Filmoteca)

#### Bibliografía.

Aguilar, Gonzalo, “Rodolfo Walsh, más allá de la literatura”, en *Episodios cosmopolitas en la cultura argentina*, 1a ed., Buenos Aires, Santiago Arcos Editor, 2009

Bayer, Osvaldo y Gelman, Juan, *Exilio*, 1a ed., Buenos Aires, Editorial La Página S.A., 2009

Krugman, Paul, (2015, Marzo-Abril), “El regreso de la desigualdad”, *Review.*, 1

Margulis, Paola, “Una mirada en transición. Un análisis del film Cuarentena. Exilio y regreso, de Carlos Echeverría”, *PolHis*, 8, segundo semestre de 2011

Piketty, Thomas, (2014, Septiembre), “Pasado y futuro de la desigualdad”, *Le monde diplomatique*, 183

Rivera, Andrés, *Kadish*, Buenos Aires, Seix Barral, 2011

Villoro, Juan, (2016, Marzo), “La historia como problema”, *Review.*, 6

Walsh, Rodolfo, *Operación Masacre*, Buenos Aires, Ediciones De La Flor, 1984

Walsh, Rodolfo y Piglia, Ricardo, (1973, Enero), “Walsh entrevistado por Ricardo Piglia”, *Página 12*, 31, Enero 2006

#### Archivo

Carlos Echeverría junto a Fernando Martín Peña en Filmoteca.  
<https://www.youtube.com/user/CopetesFilmoteca2012/videos>