



## **Entrevista a Carlos Echeverría: de Cuarentena, exilio y regreso a Chubut, libertad y tierra**

Por Carolina Bartalini<sup>1</sup>



Carlos Echeverría es el director de *Cuarentena, exilio y regreso* (1984)<sup>2</sup>, *Juan, como si nada hubiera sucedido* (1987)<sup>3</sup>, *Los chicos y la calle* (2001), *Pacto de silencio* (2006), *Querida Mara, cartas de un viaje por la Patagonia* (2008) y *Chubut, libertad y tierra* (2019)<sup>4</sup>. De muy joven se radicó en Alemania para estudiar en la Escuela de Altos Estudios de Múnich, donde filmó su primera película, *Ensayo sobre Dachau* (1981). Luego realizó el cortometraje *Material humano* (1982) sobre la Gendarmería infantil durante la dictadura militar en Argentina, y *Situaciones en el límite*, un mediodocumental también de 1982. Un año después realizó junto a Osvaldo Bayer la película *Cuarentena, exilio y regreso*, producida por la

## Cine Documental

Televisión de la República Federal de Alemania (antigua Alemania del Oeste), que muestra la decisión del escritor de regresar al país tras siete años de exilio y su viaje en pleno clima de algarabía eleccionaria, aunque todavía en tiempos de dictadura. Unos años más tarde, Echeverría da a conocer la que luego se convertiría en su película más reconocida, *Juan, como si nada hubiera sucedido* (1987), un documental en el que bajo la ficción de un personaje que investiga para un periódico local, Esteban Buch, el documentalista logra desentrañar los pactos de silencio y complicidad de los militares responsables de la desaparición de Juan Herman, detenido y desaparecido en Bariloche en 1977. En esta película, Echeverría logra no solo configurar un vital y corrosivo testimonio sobre el plan sistemático de la dictadura cívico-militar en sus aspectos más sutiles, sino también mostrar la escena de una época, el final de los años 80, y las presiones militares para conseguir la impunidad, las leyes de Obediencia Debida y Punto Final.

En 2002 estrenó *Los chicos y la calle* y en 2006 *Pacto de silencio*, sobre la presencia de nazis en Bariloche y la clandestinidad de Erich Priebke, excapitán de las SS convertido en 'vecino ejemplar' y director del Instituto Primo Capraro de Bariloche. Dos años después dio a conocer *Querida Mara, cartas de un viaje por la Patagonia* (2008), que muestra la vida de los esquiladores de ovejas en la Patagonia. Este tema sería retomado para la confección de *Chubut, libertad y tierra* (2019), su más reciente documental, que trata de la apropiación de las tierras patagónicas por la Compañía de Tierras del Sud Argentino y luego por Benetton, y la impunidad legitimada en las tierras australes, especialmente de las comunidades originarias que allí viven, y mueren, una temática de la que pocos se animan a hablar.

Esta entrevista fue realizada el 24 de noviembre de 2017 por videollamada<sup>5</sup>. La intención era conversar sobre *Cuarentena*,

*exilio y regreso*, un filme documental in-visible o invisibilizado, ya que -como se puede leer en las páginas siguientes- solo se ha proyectado cuatro veces en Argentina. La entrevista se fue acercando a la actividad en la que se encontraba Carlos Echeverría en ese momento, precisamente la finalización de *Chubut, libertad y tierra*, película que se estrenó en julio de 2019 en salas comerciales. Entre una y otra han pasado 35 años y una extensa, prolífica y sustancial carrera de documentalismo, investigación y compromiso estético y político. Echeverría trata en sus filmes las aristas menos transitadas de los temas más conocidos y silenciados en el imaginario democrático argentino. Así como sucede en *Cuarentena...*, en *Chubut...* vuelve a insistir en señalar los puntos más corrosivos de la configuración nacional y estatal, precisamente desde la presencia de su ausencia, es decir, la denuncia construida como un tránsito de develación: un recorrido que a través de un montaje narrativo acerca al espectador a la verdad, una verdad documentada pero también señalada como un camino de construcción de la identidad, personal y colectiva. Late en esta conversación el deseo de la entrevistadora de entender por qué *Cuarentena...* ha quedado invisibilizada en las arcas del archivo multimedial sobre las memorias del plan genocida de la dictadura militar<sup>6</sup>.

Es posible que esta respuesta no la tengamos nunca porque, como ha subrayado Michel Foucault<sup>7</sup>, el archivo no es tan solo un acervo de documentos al resguardo del *Arché*, sino que más bien sería el gesto de la voz, todo lo decible y todo lo escuchable -lo in-finito e in-cuantificable-, que esconde, lo sabemos, lo no-decible y lo in-audible, aquello que queda fuera del archivo, paradójicamente dentro de sí. Tal vez sea por esto que entonces se haga necesario volver a escuchar los estertores de la voz sobre el exilio y la primavera democrática en *Cuarentena...*, para ver luego *Chubut...*, y revisar aquello que Echeverría señala en todas sus producciones: los

diversos, sutiles o explícitos modos de la exclusión del otro en el paradigma del nacionalismo estatal: modos de exclusión que no deberían quedar, otra vez, fuera de archivo.

*¿Cómo fue la circulación de Cuarentena...?*

Nunca tuvo estreno. La película la terminé en diciembre del 83 y en febrero del 84 salió en el segundo canal de la Televisión Alemana. Después hubo una proyección en Buenos Aires en el Instituto Goethe en mayo del 84, luego una proyección en agosto en Bariloche y en paralelo Osvaldo Bayer le llevó una copia a Santiago Kovadloff, que había entrado como uno de los miembros del directorio o estaba en la dirección de lo que era Canal 7, ATC, para que la pasen. Pasó bastante tiempo sin que le dijeran nada y un día le devolvieron la copia sin comentarios, pero que no se podía pasar. Esto fue en 1984. Yo todavía vivía afuera y, la verdad, es que no había muchas chances de que se pasara porque estaba Pérez Esquivel, estaban las Madres, estaba el propio Osvaldo, era impensable. En ese momento, en los 80, todavía se prolongó lo que era la propaganda militar previa al 84, o sea, 'de esto no se habla'. Incluso yo tuve contacto, pero no me acuerdo si enseguida o un poco más adelante, con [Roberto] Vacca y [Otelo] Borroni que hacían un programa que se llamaba *Historias de la Argentina secreta* y me plantearon que ellos hacían unos informes más bien neutros y más de una tendencia nacionalista, y tampoco respondieron nada respecto a *Cuarentena*... De hecho, en la Televisión Pública le hicieron un reportaje a Osvaldo Bayer y pasaron algunos fragmentos pero no mencionaron de dónde provenían ni nada. ¿Y qué pasó? Yo en seguida me puse a producir varias cosas a la vez: *Juan...*<sup>8</sup> y también una película que después no filmé que se llama *Pasión militar*. Además, al mismo tiempo, para poder venir a hacer la

## Cine Documental

investigación de todo eso, hice un medimetro, retrato documental, de un ermitaño alemán de acá de la zona<sup>9</sup>. Eso me permitió viajar e investigar para los otros dos documentales.

*¿En ese momento fue que volviste a la Argentina?*

No, yo me mudé después a la Argentina cuando estaba en el medio del montaje de *Juan...* Pero hasta el rodaje de *Juan...* viví afuera. Tampoco me ocupé demasiado de la circulación de *Cuarentena...* porque tampoco quería llamar tanto la atención. Además, *Cuarentena...* todavía no estaba subtitulada al castellano, por lo tanto las proyecciones eran más bien caseras porque uno contaba antes o contaba después qué es lo que se había dicho en las partes que no se entendían. Por parte de los productores en Alemania tampoco hubo ningún interés en que la película se conociera acá ni nada. Incluso en las dos copias que hicieron se imprimieron los subtítulos en alemán lo que estaba en castellano. Un desprecio total acerca del destino que tenía para mí la película más allá de que era una película de práctica y de que había sido financiada en gran parte por la Televisión Alemana.

*¿Cómo fue el origen de Cuarentena...?*

La película empezó cuando yo estaba en segundo año de la Escuela de Cine en Múnich y me dieron unas seis u ocho latas de películas en blanco y negro. Yo tenía que hacer algo con eso, una primera película de práctica, podía ser un documental, una ficción o lo que sea. Después se dio una serie de casualidades, hubo un productor -que no era productor sino que se lanzó a ser productor en ese momento- y preparó una gira por distintos canales de Alemania, al poco tiempo que yo volvía de Berlín a Múnich, y me pidió si yo tenía algo. Él

## Cine Documental

estaba juntando cosas de distintos cineastas, estaba buscando material para ofrecer. Se llevó una caja con unos diez proyectos, yo alcancé a darle un manuscrito. No habían pasado ni veinticuatro horas y me llamó de la ciudad donde está el segundo canal alemán y me dijo que lo único que les había interesado de todo lo que él tenía era lo mío y que, por favor, viajara para allá con una torta con todo el material blanco y negro. Entonces, yo fui para allá con parte de ese material y con los textos que pensaba incluir, algunos, y ahí tuvimos una charla con un tipo que tenía mucho poder en el canal y estaba interesado en ver qué se podía hacer. Yo le dije que la idea de la película -hasta ese momento la idea era una utopía- es que Osvaldo Bayer quiere volver a la Argentina antes de que termine la dictadura. Entonces lo que tendríamos que conseguir es volver antes con él y hacer una parte allá. Esto rompía un poco con la forma de trabajar de ellos que es que preproducen dos años antes, y esto era a tres meses. Sin embargo, pasó un mes y llegó la decisión de que sí, que apoyaban, que ponían la plata. Así que le dije a Osvaldo Bayer que "se iba a cumplir su sueño", ahí pareció que no era tanto un sueño, pero bueno, no le quedó otra que subirse al avión. Era riesgoso. La familia se enojó mucho conmigo porque lo ponía en riesgo también.

*Es decir, que la financiación de la película posibilitó el viaje de Bayer de regreso del exilio..*

Y sí. Yo no sé cuándo él hubiera venido. En algún momento hubiera venido, supongo. Igualmente, no se instaló acá hasta fines de los 80 o principios de los 90.

*¿Cómo fue ese viaje?*

Volvimos juntos, lo filmé yo en el avión y en una parte aparezco también sentado al lado de él, en una imagen (estoy muy cambiado). Así que el viaje sirvió para terminar la película (la primera parte la había hecho en Berlín). En la película se ve cuando Bayer hace la cola para pasar el pasaporte, es el momento de mayor tensión que él muestra, porque era una cuestión real. Para poder hacer eso yo pasé gran parte de la noche -porque no podía dormir- en la cabina, charlando con los pilotos, entonces terminamos arreglando que ellos me dejaban salir a mí con los equipos con la primera clase, que tiene una puerta aparte y que me aguantaban diez o quince minutos hasta que pasara mi pasaporte, y el equipo también, y nos plantáramos con la cámara y después largaban a los pasajeros. Por eso se pudo filmar esa escena.

*¿Cómo conociste a Osvaldo Bayer?*

Yo había vuelto a la Argentina un tiempo antes, en agosto del 82, para hacer el rodaje de los chicos entrenados por la Gendarmería, la Gendarmería infantil, y ese corto fue el que me abrió las puertas a Osvaldo<sup>10</sup>. Lo había conocido antes un poco por casualidad, pero cuando él quiso saber de dónde había salido yo, le mandé el video ese. Eso me dijo en ese momento la hija, que le había impactado. Nos conocimos mandándonos tarjetas postales, y después, yo justo hice un trabajo para la Televisión del Oeste de Alemania y tuve que ir hasta allá para editarlo, y él había sido invitado a uno de los programas, que después aparece en la película también, así que nos saludamos por primera vez en un pasillo del canal. Es el programa en el que está con el subsecretario de Relaciones Exteriores<sup>11</sup>.

*¿Cómo fue el vínculo previo a la película?*

Yo tenía un poco más de una hora de material en blanco y negro y estaba por hacer algo sobre Malvinas, pero vi que se me hacía cuesta arriba trabajar con actores alemanes y sin recursos, se venía el verano además. Eso por un lado y, por otro lado, un amigo alemán con el que compartía trabajo en un documental me acercó textos de Osvaldo en el exilio. Para mí, eso significó la posibilidad de hacer algo sobre lo que estaba pasando en el país aunque sea desde Berlín. Me entusiasmé mucho. Cuando lo conocí, lo entrevisté un montón de veces. Después fue el rodaje en la casa, y luego vinimos acá. Él, además, me presentó a sus amigos, a [Rogelio] García Lupo, por ejemplo, lo conocí a través del él, a Héctor Olivera, toda gente que había tenido que ver o con *Prensa latina* o con *La Patagonia rebelde*. Y después seguimos en contacto porque, bueno, en esa época no había internet, por lo cual cuando él viaja o yo viajaba para acá, íbamos comentando cómo iba avanzando el conocimiento sobre lo que había ocurrido, porque se negaba todo.

*Esta cuestión de las dificultades para obtener información queda muy clara en Juan, como si nada hubiera sucedido o en El exilio de Gardel, de 1985.*

Para mí fue muy emocionante ver *El exilio de Gardel* porque me identificaba con muchísimas cosas, me han pasado cosas muy parecidas. Lo de la cabina telefónica es matador porque la cabina telefónica era la posibilidad de tomar contacto y saber qué pasaba. Uno preparaba un proyecto cuyo destino fundamental era Argentina, entonces uno escribía y escribía, preparaba, investigaba y después uno pensaba "quizás la semana que viene esto ya esté todo superado, ¿no?" La distancia te hace perder la noción. Entonces, si yo me enteraba que él viajaba después,



## Cine Documental

por supuesto que lo ametrallaba a preguntas. Entonces, íbamos comentando los viajes. Yo viajé bastante después, es decir, viajé en el 85 dos veces por el rodaje de *Juan...*, en el 86 también, y ya hacia fines del 86 ya estaba viviendo en Bariloche y volví a viajar a Alemania a terminar la película en el 87 y en el 88.

*¿El montaje de Juan... lo hiciste en Alemania?*

Hice una preparación del montaje intermedia en Buenos Aires, pero más en los papeles y en un video VHS más o menos, pero sí, el montaje lo hice en Alemania. Justamente, hubo un momento en el 86 en el que la Escuela de Cine me dice que se terminó la plata, que no me pueden seguir apoyando en nada. Entonces, me vine con un VHS y estuve trabajando para otra película en la que el director se interesó de lo que había visto de lo que yo venía filmando. Este director habló con la Televisión del Oeste alemán y consiguió que el canal le pusiera la plata a la Escuela para que yo terminara. De pronto, en el 87 me tuve que subir al avión e ir a terminarla.

*¿Por qué no se estrenó Juan... tampoco en Argentina?*

Cuando yo estaba haciendo *Juan...* y cuando Osvaldo se entera de lo que yo estaba haciendo porque le pedí que viera los textos que tenía preparados, él habló con la gente de Liberarte, la librería cerca del Centro Cultural de la Cooperación. Ellos me pusieron en contacto con el dueño del Cine Lorca y otros cines para proyectar la película. En el medio, mientras yo estaba en Alemania haciendo el montaje, se produjo el levantamiento Carapintada de [Aldo] Rico y cuando volví al país con la película nadie la quería, nadie estaba interesado en mostrarla, por el contrario.

*¿Las condiciones no estaban dadas para verla acá todavía?*

Había un miedo terrible. Por lo tanto, tuvo otra circulación a partir de invitaciones de la Secretaría de Cultura, de centros universitarios. En ese primer momento, se pasó solo en el subsuelo de Liberarte y me empezaron a invitar de sindicatos y secretarías de cultura de algunas intendencias y anduvo dando vueltas. Después le pusieron una bomba al presentador de la película de la Televisión de Tucumán, le volaron media casa. Eso produjo de nuevo bastante miedo, en 1988. Por lo tanto, estreno no tuvo nunca, y además, como era de 16 milímetros, el formato en sí estaba subestimado, si bien en los lugares donde había buen proyector, o que llevaba yo, la calidad era buena.

*¿En el INCAA no mostraron interés?*

No, de hecho hubo toda una cosa de frenar el apoyo a un proyecto que había para apoyar la realización de la película. Después, finalmente lo dieron pero eran diez latas de película, nada más. La Escuela de Cine de Alemania le mandó al INCAA la copia cero, una copia completa de la película, y estaba ahí guardada. Le llegaban solicitudes para pasar la película en otros lados y no la mandaban. En un momento, no sé cómo, se les ocurrió mandarla al Consulado Argentino en Los Ángeles, donde durmió años, y de ahí fue a la Universidad de Berkeley en San Francisco. Después, en algún momento se ve que la encontraron allá y la mandaron de vuelta para la Argentina y la encontró Fernando Martín Peña entre una cantidad de latas de películas antiguas que nadie tocaba y que las querían restaurar. Ahí apareció esa copia.

## Cine Documental

*¿Esa es la copia que usó para Filmoteca?*

No, yo le di a Peña una copia mejor que tenía desde el año 1987. Se la pasé a Peña y él se siguió ocupando de la circulación. Finalmente, en el 2013 se proyectó en *Filmoteca*.

*Hace poco se produjo un documental sobre el periódico de los exiliados en Europa, específicamente en París, S. C. Sin Censura de Nicolás Martínez Zemborain y Oriana Castro. ¿Cómo funcionaban las redes de información en Alemania durante la dictadura?, ¿de qué modos conseguías información sobre lo que pasaba acá?*

Me acuerdo del diario *Sin Censura*, porque había un libro también. Nosotros nos mandábamos cartas o hablábamos por teléfono o mandábamos recortes. Por supuesto que lo tomábamos con pinzas, pero también estaba el abono del *Clarín Internacional*. En la película se ve que Osvaldo Bayer tiene ese abono. A veces mi viejo me preguntaba si me hacía el abono y, si no le resultaba muy caro, me lo hacía por un tiempo. Era un diario chiquitito, de pocas hojas, que se enviaba y entraba en un sobre vía aérea, y así uno tenía la versión *Clarín* de lo que pasaba.

*En Cuarentena..., uno de los puntos fuertes, subrayados, tiene que ver con el cómo enterarse si estaban las condiciones dadas para volver.*

Existía eso. En la película, cuando al comienzo hablan de volver o no volver, ahí todavía yo no sabía si íbamos a poder volver. Él le manifestaba a los otros exiliados que él estaba pensando volver porque ya había vuelto Osvaldo Soriano, había vuelto [Hipólito] Solari Yrigoyen, y no me acuerdo quién más

## Cine Documental

había vuelto. Estaba haciendo alguno que otro trabajo en Buenos Aires. Pero bueno, claro, tenían razón los que le decían que Solari Yrigoyen tenía la estructura del Partido Radical, y Soriano -al no hacer una cuestión testimonial- no era un enemigo directo de los milicos, suponíamos nosotros. A partir de la película, yo tomé contacto con algunas cosas que se publicaban en castellano en una editorial alemana, una cosa que me sorprendió mucho. Me acuerdo de una publicación sobre el cine de Fernando Birri, un libro que se llamaba algo así como *Matar la cultura*<sup>12</sup>, que todavía tengo, tengo también los diarios de *Clarín Internacional*, tengo archivo de eso. De hecho, el cuarto tomo de *La Patagonia rebelde* de Osvaldo se publicó en Alemania, se editó y publicó allá.

*¿En esta editorial?*

En otra editorial, pero también en castellano. Yo me acuerdo que no hacía mucho tiempo, yo estaba en segundo año oficial, tercer año de la Escuela de Cine, y hacía poco había asistido a una especie de seminario sobre entrevista y la preparación de la entrevista y entonces me acuerdo que decía un tipo, "cuando uno va a entrevistar a alguien, tiene que leer todo lo que hizo esa persona antes, ¿no?". Y yo decía "yo estoy acá, ¿dónde voy a encontrar cosas que publicó Osvaldo Bayer? Entonces fui a la Biblioteca de la Universidad de Múnich y estaban los tres tomos que se habían publicado en Argentina, en castellano, de *La Patagonia trágica*. Había una cantidad de material infernal.

*¿Te acordás el nombre de esa editorial que publicaba en Alemania?*

## Cine Documental

Me parece que se llama Hammer Verlag. En Berlín le publicaron allí mil ejemplares del cuarto y último tomo. También publicó el libro de Severino Di Giovanni en Italia, en italiano, ese también lo tenía yo. Además, había un enorme respeto por la producción intelectual de acá, eso a lo mejor tiene que ver con la época. No sé cómo estará la cosa ahora, posterior a la reunificación, pero en ese tiempo generaba mucho interés en determinadas regiones, no en todas, claro.

*¿Estás trabajando en otro documental?*

Sí, y espero poder terminarlo en el transcurso de las próximas cinco semanas. Me faltan dos problemas que tengo que resolver, pero sí, ya lo estoy terminando<sup>13</sup>. Es sobre una cuestión de fondo que hoy en día está muy en tema, y que no salió, o apenas salió un poquito, algunos atisbos en relación a la desaparición y muerte de Santiago Maldonado. Sobre la radicación de la Compañía de Tierras del Sud, la concesión de tierras tanto a los ingleses como a distintas comunidades originarias en lugares muy diferentes, por supuesto, y después la mano de obra esclavizada en favor de los ingleses o de los bolicheros. La instalación de una especie de Estado detrás del Estado y cómo tuvo continuidad la llamada 'Conquista del Desierto' durante todo el siglo XX. Y sobre un grupo de soñadores que quiso cambiar, o intentó cambiar, algunas de las cosas en los años 60.

*Es un tema tan actual y, a la vez, un tema del que no se habla.*

El problema es que no es muy sabido y, de hecho, hoy en día la palabra 'Cushamen' es ahora conocida, pero hasta hace poco acá en Bariloche uno decía "voy a Cushamen" y la gente se te

quedaba mirando como diciendo '¿y eso qué es?'<sup>14</sup>. En la película tengo dos protagonistas, y como noté que existe este grado de dificultad, fui incorporando el tema como si fuera alguien que no sabe nada de nada y empieza a viajar por todos esos lugares. Esa fue la estrategia.

## Notas

---

<sup>1</sup> Licenciada en Letras por la Universidad de Buenos Aires y magister en Estudios Literarios Latinoamericanos por la Universidad Nacional de Tres de Febrero, donde actualmente realiza el doctorado en Teoría de la Artes Comparadas con una beca doctoral del CONICET. Su investigación se centra en la relación entre arte, política y memoria en las producciones literarias y cinematográficas post 2001 en Argentina. Es profesora en la Universidad Nacional Arturo Jauretche e integra el consejo editor de *Chuy. Revista de estudios literarios latinoamericanos*. Es autora de *La niña* (La carretilla roja, 2016) y *Enfrentar al muerto* (Zindo & Gafuri, 2018). Contacto: carolinabartalini@gmail.com

<sup>2</sup> *Cuarentena, exilio y regreso* (1984, 85 min.), documental producido en la RFA (antigua Alemania del Oeste) por Hochschule für Fernsehen und Film München (HFF) y Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF). Guion y dirección: Carlos Echeverría. Textos: Osvaldo Bayer. Música: Pedro Menéndez. Fotografía: Heribert Kansy, Henning Stegmüller.

<sup>3</sup> *Juan, como si nada hubiera sucedido* (1987, 160 min.), documental producido en Argentina y RFA por Hochschule für Fernsehen und Film München (HFF). Guion y dirección: Carlos Echeverría. Textos: Carlos Echeverría y Osvaldo Bayer. Música: Pedro Menéndez, Mercedes Sosa. Fotografía: Horacio Herman, Carlos Echeverría. Montaje: Fritz Baumann. Protagonista: Esteban Buch.

<sup>4</sup> *Chubut, libertad y tierra* (2019, 128 min.), documental producido en Argentina por Maravilla Cine. Guion y dirección: Carlos Echeverría. Fotografía: Carlos Echeverría. Música: Luis Chávez Chávez.

<sup>5</sup> Una entrevista a Carlos Echeverría de 2011 apareció en el número 3 de la revista *Cine documental* (en línea).

---

<sup>6</sup> Desde 2019, *Cuarentena...* y otras películas de Carlos Echeverría forman parte de la plataforma virtual Octubre TV, en la serie "Retrospectiva de Carlos Echeverría" (en línea).

<sup>7</sup> En torno a las nociones de 'archivo' según Michel Foucault, véase *La arqueología del saber*, traducción del francés de A. Garzón del Camino, Buenos Aires, Siglo XXI, 2011, primera edición: 1969; *El orden del discurso*, traducción del francés de A. González Troyano, Buenos Aires, Tusquets, 2012, primera edición: 1970; "La vida de los hombres infames", en *La vida de los hombres infames*, traducción del francés y edición de J. Varela y F. Álvarez Uría, prólogo de Christian Ferrer, La Plata, Caronte, 1996, 121-138, primera edición: 1977.

<sup>8</sup> Se refiere a *Juan, como si nada hubiera sucedido*. La película expone la investigación documental sobre la desaparición en Bariloche en 1977 de Juan Herman, estudiante de Derecho que había vuelto de Buenos Aires a su ciudad natal a visitar a su familia. El filme da cuenta de las redes militares y civiles tanto para la detención y desaparición como para el ocultamiento del caso posteriormente. Echeverría entrevista a los militares responsables en secuencias altamente sugestivas y sugerentes que no solo suponen la primera intervención de este tipo en el cine documental, sino también especialmente su auto-incriminación en la desaparición de Herman, cuyo derrotero es rastreado -a través del testimonio de un sobreviviente- hasta el CCD denominado El Atlético, que funcionaba en Paseo Colón 1266, luego derrumbado para la construcción de la autopista (a principios de 2001 comenzaron las tareas de excavación en el lugar y ahora es un sitio de memoria). *Juan, como si nada hubiera sucedido* es un ensayo político sobre el silencio social y los mecanismos de negación que la comunidad enfrentó y convalidó, un tema que Echeverría luego tratará en otra película sobre Bariloche, *Pacto de silencio* (2006), sobre la presencia de nazis en la ciudad.

<sup>9</sup> Se refiere a *El Gringo loco, invierno en la Patagonia* (1984).

<sup>10</sup> Se refiere al cortometraje filmado en 1982 *Material Humano*.

<sup>11</sup> Osvaldo Bayer, "Residencia en la amada tierra enemiga", en el libro con textos de Osvaldo Bayer y Juan Gelman *Exilio*, Buenos Aires, La Página, 2009, 65-126 (el texto "Residencia en la amada tierra enemiga" fue escrito por Bayer en 1979).

<sup>12</sup> Se refiere al volumen colectivo editado primero en París con el título *Argentine: une culture interdite*, y luego en Madrid en 1981 como *Argentina: cómo matar la cultura* (editorial Revolución). Fue compilado por AIDA

---

(Asociación Internacional para la Defensa de los Artistas víctimas de la represión). Figuran textos de A. Adellach, M. Aguirre, O. Caló, I. Colombres, J. Cortázar, P. Chéreau, Miguel A. Estrella, C. Gabetta, E. Galeano, J. Gelman, T. Gubitsch, A. Mnouchkine, A. Paoletti, F. Solanas, Mercedes Sosa, A. Szpunberg, V. Zito Lema.

<sup>13</sup> Se refiere a *Chubut, libertad y tierra*, estrenado el 4 de julio de 2019.

<sup>14</sup> Se refiere a la comunidad mapuche de Cushamen, ubicada en el departamento homónimo al noroeste de la provincia de Chubut. La colonia Cuchamen fue fundada en 1884 por el cacique Miguel Ñancuche Nahuelquir luego de que el Estado le reconociera ese territorio. Acorralado por los ejércitos argentino y chileno, Nahuelquir negoció con ellos y logró la autonomía del territorio para su comunidad, en un sector del territorio de un millón de hectáreas compradas por Benetton en 1991. El Lof Cushamen se hizo de nombre público en enero de 2017 cuando la policía de Chubut reprimió a la comunidad de Lof Cushamen, dejando dos heridos de gravedad y varios detenidos; el 27 de junio de ese año un operativo de la Gendarmería Nacional detuvo a Facundo Jones Huala, lonko de la comunidad. La comunidad mapuche en resistencia realizó diversas protestas. El 31 de julio Santiago Maldonado, un artista viajante, se acercó a la jornada de protesta. Al día siguiente, Gendarmería Nacional realizó un gran operativo para desalojar las protestas de la ruta de ingreso al Lof de Cuchamen en Chubut, bajo la supervisión de Pablo Noceti, entonces Jefe de Gabinete del Ministerio de Seguridad de la Nación liderado por Patricia Bullrich. Santiago Maldonado fue detenido por Gendarmería. El 2 de agosto sus familiares comenzaron la búsqueda. Su cuerpo apareció el 17 de octubre en el río Chubut, donde se habían realizado al menos tres rastrillajes en los que solamente se encontraron elementos personales. Mientras tanto, se puso en marcha un gran operativo de espionaje a la familia de Maldonado que reclamaba por la aparición con vida, se borraron las huellas y pruebas de las operaciones realizadas por Gendarmería Nacional y se llevó a cabo una desmedida campaña de prensa en los medios masivos de comunicación para construir dos figuras de enemigos: la de Santiago Maldonado como un marginal que era visto en diferentes provincias de la Argentina e incluso se lo llegó a ligar falsamente con Vaca Narvaja, exlíder de Montoneros; y, por otro lado, la de la comunidad mapuche como terroristas RAM. Hubo importantes manifestaciones en las calles de las principales ciudades del país para reclamar su aparición con vida y el esclarecimiento del caso.