

# Sin historia y sin justicia: consideraciones sobre *Juan, como si nada hubiera sucedido*

**Miriam Socolovsky**

Lic. en Realización de Cine y TV (FBA, UNLP). Doctoranda en Ciencias Sociales- UNGS/IDES.  
Mail: miriamsoco@gmail.com

"... en la juntura del discurso científico y del lenguaje ordinario, ahí también donde el pasado se conjuga con el presente, y donde las interrogaciones que no tienen tratamiento técnico regresan en metáforas narrativas".

(Michel de Certeau).

## Introducción<sup>1</sup>

Carlos Echeverría supo cómo iba a ser su película una noche de junio de 1987 en Munich. Después de seis años de trabajo, y a doce mil kilómetros de distancia del lugar de los acontecimientos, la historia de la desaparición de Juan Marcos Herman y de su posterior silenciamiento había tomado forma en *Juan, como si nada hubiera sucedido*. Las tarjetas de la moviola ordenadas en el piso sostenían un diálogo mudo con las noticias provenientes de Argentina, que informaban sobre la sanción de la Ley de Obediencia Debida.

Las particulares circunstancias en que se filmó y se difundió esta obra nos llevan a considerar una serie de problemas en los que se articulan derecho e historia. En un contexto jurídico que se oponía a la posibilidad de avanzar en la investigación del pasado reciente, y en un momento en el que el ámbito académico argentino aún no elaboraba modos de aproximarse al mismo,

un documental utilizó instrumentos de ambos campos para pensar ese pasado y su articulación con el difícil presente de la transición democrática. Allí donde no había juez ni historiador, hubo un director de cine y una película. A través de ellos, hubo testimonios, sospechosos, víctimas, acusados, acusadores, evidencias y procedimientos racionales de prueba. La validez de estos registros se demuestra en su uso veinte años después, cuando fragmentos de la película fueron utilizados en el juicio contra los responsables del CCD "El Atlético"<sup>2</sup>.

En primer término, la consideración del vínculo derecho/ historia nos obliga a recordar las posturas clásicas sobre el derecho, aunque nos proponemos trabajar desde una perspectiva superadora de ambas. Por una parte, según la tendencia positivista, el sistema jurídico se valida a sí mismo y no es pasible de impugnaciones históricas, políticas o sociológicas. Las normas se validan entre sí y sólo la legislación produce derecho. La validez de una norma no se consagra entonces por su uso efectivo sino por la propia operación que la valida. Pero el carácter jurídico de un acontecimiento no reside en su naturaleza sino en el significado que se le asigna. La validez de la norma no garantiza su eficacia. A partir de esta afirmación, se reconoce al sentido subjetivo como factor objetivante, ya que el derecho presentado como orden coactivo debe ser

<sup>1</sup> Trabajo final para el seminario "Conceptos y perspectivas de la historia" dictado por Eleonora Dell'Ecine, Paola Miceli y Héctor Francisco. Septiembre-Diciembre de 2009

<sup>2</sup> Referido por Carlos Echeverría. Entrevista personal, 17 de junio de 2010. Información sobre el juicio en [www.cels.org.ar](http://www.cels.org.ar)

socialmente efectivo para considerarse válido. Para el derecho positivo, la seguridad colectiva está garantizada por el orden jurídico, que determina las condiciones bajo las cuales se debe ejercer la coacción. Pero ¿qué sucede cuando ese orden jurídico ha sido roto? ¿En función de qué parámetros se restaura el orden y quién o qué determina los parámetros? El director de la película dice: "Yo no sé si había una democracia, pero había mucho miedo y se notaba mucho miedo, también en la dirigencia política. En ese sentido, la búsqueda era de una verdadera democracia. Yo noté que la película se valoró bastante por el hecho de enfrentar el propio miedo que también teníamos. Para superar ese miedo me construí una especie de Estado abstracto de garantía constitucional que por el miedo que después me transmitía la gente desde las salas como espectadores me daba cuenta de que no existía"<sup>3</sup>. El ius naturalismo no puede responder a esta incógnita planteada desde la experiencia histórica. En el momento en que se realizó la película, no había quien garantizara aquel orden jurídico que debía, a su vez, ser garante de la seguridad colectiva.

La otra postura clásica es la del marxismo, según el cual si el Estado es una expresión de la clase dominante, la relación entre Estado y derecho está orientada a legitimar procesos de dominación. El examen de lo sucedido con la legislación referente al terrorismo de Estado da cuenta de la complejidad política y social que la sanción de una normativa entraña. Antes que en cuerpo de reglas de validación intrínseca, o que en un mero reflejo de relaciones económicas, lo que podemos contemplar en este caso es el modo en que las correlaciones de fuerza entre diversos sectores se modifican e intentan consolidarse. Esta idea puede verse con claridad en los cambios que van del Juicio a las Juntas a la sanción de las leyes de Punto Final y Obediencia Debida. Como señala Paula Canelo, "la estrategia que compartían las cúpulas militares 'oficialistas' y el gobierno radical, basada en el castigo de un reducido núcleo de culpables, naufragaba estrepitosamente. Sin embargo, la fortaleza de la alianza entablada entre ambos generó una nueva línea de acción, ampliamente reñida con la realización de la 'promesa

<sup>3</sup> Carlos Echeverría. Entrevista con Oscar Ranzani. Página 12, sábado 14 de julio de 2007.

democrática'; ahora el propósito era lograr la impunidad para la mayor cantidad posible de oficiales comprometidos en la comisión de crímenes contra la humanidad"<sup>4</sup>. El intento de pensar científicamente al derecho desde una posición superadora de las perspectivas positivistas o marxistas tradicionales, descarta la posibilidad instrumentalista de que la forma jurídica pueda constituirse de manera autónoma, así como la noción formalista del derecho como reflejo de la clase dominante. En ambos casos hay una omisión de las condiciones sociales en que estas formas jurídicas surgen y circulan. El campo jurídico posee una lógica determinada por las obras jurídicas en sí y por relaciones de fuerza estructurantes, que orientan los conflictos. Más allá de las intenciones del gobierno de fijar límites a la punición, la idea de asociar la democracia con el castigo a los culpables estaba instalada a partir de diversas acciones: las de los organismos de DDHH, las de la militancia política y por el propio estado mediante el Juicio a las Juntas. En el momento de filmar la mayor parte de la película (cuarenta días entre octubre y diciembre de 1985), tanto la obra jurídica (condensada en el expediente judicial del Juicio a las Juntas<sup>5</sup>) como las relaciones de fuerza existentes en la ciudad de Bariloche conformaban un movimiento en que la búsqueda de la verdad se encontraba en tensión con lo que los alcances de esa búsqueda conllevaba: la acusación hacia responsables militares y civiles que integraban círculos socialmente prestigiosos de dicha localidad. Esta tensión se observa en los contrastes que surgen de los testimonios de la película: las posiciones sobre si había un hecho que investigar, sobre si ese hecho estaba inserto en la estrategia represiva de la dictadura, y si había responsables o cómplices entre los vecinos, difieren profundamente según quien sea el que habla.

Cabe preguntarse si la narración de un acontecimiento (como es esta película) constituye en sí un aporte de orden jurídico o

<sup>4</sup> Paula Canelo "La descomposición del poder militar en Argentina" en Puciarelli, Alfredo (coord.) *Los años de Alfonsín ¿El poder de la democracia o la democracia en el poder?* Siglo XXI, Buenos Aires, 2006, p. 101.

<sup>5</sup> La audiencia pública del juicio a las Juntas tuvo lugar entre abril y agosto de 1985. Los alegatos de fiscalía y defensas, en septiembre y octubre. La sentencia se dictó el 9 de diciembre.

histórico. Mi hipótesis es que lo es en ambos sentidos y por dos razones: por el impacto generado a partir de su estreno (que llega hasta la actualidad) y por aquello que se moviliza en el momento del proceso de preproducción y de producción del film (los testimonios recogidos, las evidencias halladas, los responsables en situación de interrogatorio). No sólo importa el acontecimiento del secuestro, sino también los procesos y significaciones que se entretejen a partir de él.

Sobre estas dos cuestiones (la de las formas particulares de lo jurídico, y la de las narrativas que se elaboran a partir del acontecimiento) presentaré algunas consideraciones estructuradas en dos grandes ejes: uno, la configuración de un discurso relacionado con el marco jurídico; el otro, vinculado con el paradigma indiciario. Los dos son necesarios para comprender cómo en *Juan, como si nada hubiera sucedido* se combinan la mirada judicial con la mirada histórica, en un intento de sacar a las víctimas de la deshistorización del dispositivo desaparecedor; y de buscar en la acusación a sus victimarios la justicia que les había sido negada.

## La puesta en escena de lo judicial

Los primeros registros de *Juan* datan de 1981 y 1982. Por aquel entonces Carlos Echeverría estudiaba cine en Alemania. Había escuchado hablar de la desaparición de Juan Marcos Herman en Bariloche, ciudad de la que era oriundo y donde residía su familia. El padre de Juan era médico, una persona conocida en una ciudad chica, por lo que este era un caso del que muchos sabían algo. Sin embargo, nadie se había dedicado a reconstruir la historia. Al principio, el objetivo estaba centrado en documentar el proceso de toma de conciencia política del joven desaparecido, un panorama de su vida. Hacia 1984 empezó a recolectar información periférica. Para 1985, cuando definió que el protagonista del relato sería Esteban Buch, tenía planificado ir a buscar a los responsables, "del pez más gordo al pez más

chico"<sup>6</sup>. ¿Qué fue lo que hizo que los objetivos se reordenaran y que la película tomara la forma de una investigación? En el contexto de una democracia que buscaba definir su perfil, esta narración intentaba marcar que no había democracia posible si las sociedades no examinaban su lado oscuro. El director asume este discurso como un contrapunto con obras circulantes en aquel momento, que manifestaban "la hipocresía de la clase media", como la película *La historia oficial* o el informe *Nunca Más*. Adjudica a ambas el objetivo de "meter miedo sin denunciar a los responsables"<sup>7</sup>. A buscar a esos responsables fueron las cámaras de su equipo de trabajo, representado en la figura de Esteban Buch, un joven periodista a quien Echeverría eligió "porque era un vecino de Bariloche. Un actor de Buenos Aires no hubiera funcionado"<sup>8</sup>.

En este punto es pertinente pensar cómo esta forma de representar al investigador hace jugar a la división entre legos y profesionales (señalada por Bourdieu), en un sentido opuesto al que tiene habitualmente. En general, esta división permite que el sistema jurídico aparezca como "totalmente independiente de las relaciones de fuerza que sanciona y consagra"<sup>9</sup>. Dicho desfasaje es constitutivo de la relación de poder: la situación judicial mediatiza (y por lo tanto instituye) distancias neutralizantes. Para la imposición del sistema es fundamental el uso del lenguaje, que apunta a la generación de dos efectos: neutralización y universalización. Las formas del lenguaje jurídico son fijas, sin variación. Así se indica que un fallo expresa la voluntad de la ley, no la visión de un sujeto que es juez. Este investigador lego, representado por Buch, no es ni juez ni fiscal ni abogado ni policía, y expresa la visión de un sujeto sin un encuadramiento institucional reconocible<sup>10</sup>. El

<sup>6</sup> Carlos Echeverría. Entrevista personal, 17 de junio de 2010.

<sup>7</sup> Carlos Echeverría. Entrevista personal, 17 de junio de 2010.

<sup>8</sup> Carlos Echeverría. Entrevista personal, 17 de junio de 2010.

<sup>9</sup> Pierre Bourdieu, "La fuerza del derecho", en *Poder, Derecho y Ciencias Sociales*, Editorial Desclée de Brouwer, Bilbao, 2000.

<sup>10</sup> Por lo que vemos en la película, Buch, tiene un programa de radio sobre temas de música.

mismo se pregunta por qué no se respetaron las formas del procedimiento jurídico para encontrar a los responsables de un secuestro. De esta forma, el lego cuestiona al profesional y pone en evidencia las relaciones de fuerza que presionan al sistema jurídico. Esta situación es desconcertante para varios de los entrevistados, como Castelli (el ex jefe de la subzona militar) que en un momento se ve perturbado por las preguntas de Buch y se despacha: "No sé cómo te veo, si como inquisidor, no sé si sos de la Comisión de DDHH de Bariloche, si sos subversivo". Por otra parte reconoce parcialmente que hay algo que sabe y que no dice, pero "si nadie habló antes por qué voy a hablar yo".

Según Bourdieu, el campo judicial impone condiciones contractuales: llegar a una decisión, que haya un acusado y un defensor, hacer referencia a casos precedentes. El poder de control de la competencia jurídica radica en su capacidad para determinar qué conflictos pueden entrar en el campo. La ley impone una representación de lo que se acepta como normal. "Los dominados sólo pueden encontrar en el exterior, en los campos científico y político, los principios de una argumentación crítica tendiente a hacer del derecho una 'ciencia' dotada de su propia metodología y fundada en la realidad histórica por la intermediación (entre otras cosas), del análisis de la jurisprudencia."<sup>11</sup> En esta tesitura, podríamos postular que lo que hace *Juan* es forzar la reentrada al campo de algo que había sido expulsado. A través de un lenguaje lego, artístico, se logra vulnerar el discurso jurídico del caso cerrado. Esto no significa que el derecho no produzca ficciones, sino que la producción de las mismas es posible por la exhibición de un patrón normalizado de formas de actuar, de decir. Yan Thomas indica que esto sucede desde el derecho romano: artificio, ficción y simulacro son operaciones habituales (Thomas, 1999). Esto queda de manifiesto cuando se muestra el derrotero de la causa judicial: abierta al poco tiempo del secuestro, es cerrada rápidamente, luego reabierta en 1984 y vuelta a cerrar por falta de evidencias. El juez de la causa es entrevistado y sostiene esa posición. Lo que

<sup>11</sup> Pierre Bourdieu, "La fuerza del derecho", en *Poder, Derecho y Ciencias Sociales*, Editorial Desclée de Brower, Bilbao, 2000, p. 221.

la película intenta demostrar (exitosamente) es que tales vaivenes no guardan correspondencia con la posibilidad de averiguar la verdad, sino con la voluntad de silenciar el caso.

## El historiador y el director de cine

Para analizar el modo en que una metodología no jurídica puede impugnar a la narrativa judicial, tomaremos como referencia el trabajo que Carlo Ginzburg expone en *El juez y el historiador*. Aquí podemos ver cómo la prueba recolectada por la justicia es examinada a la luz de otro paradigma y aporta a la construcción de un argumento que cuestiona la labor de la fiscalía y los jueces. Este mismo paradigma, el indiciario, puede apreciarse en *Juan*. Sólo que en este caso, la argumentación se construye aportando las pruebas que la Justicia nunca incorporó o desechó rápidamente. Mientras que Ginzburg encuentra sus indicios en las fojas del expediente que usó para condenar a Sofri, Echeverría reconstruye la historia de la desaparición de Juan a partir de testimonios, y rastrea las huellas dejadas por los responsables en el escenario de la ciudad de Bariloche. Pero en ambos casos se parte de las anomalías, las contradicciones y los testimonios que se desecharon para elaborar una contraevidencia que desnuda las verdaderas motivaciones de la estructura jurídica.

Tal como explica Ginzburg, la presentación de pruebas como parte de la argumentación del historiador es relativamente nueva: en la antigüedad lo que se valoraba era la capacidad de presentar personajes y situaciones convincentes. En intervenciones de Henri Griffet (1769) y de Lord Acton (1895), surge el llamamiento a una historiografía conformada por documentos, pruebas, testimonios. A partir de esto, aparecen historiadores que cuestionan la pretensión de imparcialidad y asumen el lugar o bien de la defensa, o bien de la fiscalía. La corriente historiográfica de los *Annales* criticará esta perspectiva, adherida a los acontecimientos y alejada de una posible comprensión de los fenómenos a gran escala. Carlo Ginzburg ha trabajado el análisis de problemas históricos en los que

una escala de generalización podría dejar pasar cuestiones relevantes. Para esta perspectiva prueba y verdad son fundamentales, ya que el paradigma indiciario busca evidencias que se manifiestan por medio de anomalías. En esta tesitura, Ginzburg examina la documentación que integra el proceso efectuado contra Adriano Sofri, a la búsqueda de los pequeños errores. Ellos, las contradicciones entre testigos, las pruebas insuficientemente acreditadas, serán las que le permitan objetar la totalidad del procedimiento. En alguna medida, su lugar se asemeja al del juez, ya que ambos confrontan documentos. Pero Ginzburg señala que "para hacer hablar a los documentos es preciso interrogarlos, planteándoles preguntas adecuadas"<sup>12</sup>.

A los testigos- antes que a un expediente casi inexistente- pero también a los registros y a la falta de ellos interroga Esteban Buch, el periodista que protagoniza *Juan* a la manera del Walsh de *Operación Masacre*. En términos audiovisuales, hay también una clara intención de referenciarse en la película homónima de Jorge Cedrón, en la que el punto de vista es el de Julio Troxler, uno de los sobrevivientes de los fusilamientos de José León Suárez<sup>13</sup>. *Juan* se distingue de otros films (contemporáneos pero también posteriores) que se limitan a contar la militancia del secuestrado o el secuestro en sí<sup>14</sup>, por su intento de identificar a los responsables e interrogarse sobre las razones por las cuales, existiendo las pruebas y los testimonios necesarios para avanzar en la investigación, no se hizo nada al respecto. A diferencia de *El juez*, donde la búsqueda del autor es demostrar la invalidez del juicio mediante la confrontación de hipótesis, no existe instancia judicial para poner en discusión, sino que lo que se discute es la falta de ella.

Sin embargo, hay una cuestión

<sup>12</sup> Carlo Ginzburg, *El juez y el historiador. Consideraciones al margen del proceso Sofri*. Anaya & Mario Muchnik, Madrid, 1991, p. 39.

<sup>13</sup> *Operación Masacre* (1973) Argentina. Dirigida por Jorge Cedrón, con guión de él mismo y Rodolfo Walsh. Con Julio Troxler, Carlos Carella, Víctor Laplace y elenco.

<sup>14</sup> Por ejemplo, *La noche de los lápices* (1986); *La república perdida* (1985); *Montoneros, una historia* (1994); *Yo, Sor Alice* (1999); *Los malditos caminos* (2002); *Paco Urondo, la palabra justa* (2005).

fundamental que ambas obras comparten y es partir de indicios, huellas, marcas. El historiador y el director de cine actúan en sus respectivas obras como rastreadores. Ginzburg se pregunta por qué se tuvo en cuenta el testimonio de X aunque había un Y que lo anulaba, o por qué sólo se buscan evidencias en torno a determinado escenario en lugar de incluir otras posibilidades que se desprenden de los testimonios. Por ejemplo, el juez Minale le pregunta a Marino por qué mintió. Ginzburg dice que esa pregunta se la tendría que haber hecho a los carabineros (que tomaron el testimonio de manera informal) y a los investigadores (que lo integraron a las pruebas como válido y que descartaron todo aquello que lo contradecía). Echeverría hace explícita la intención del rastreo luego de la entrevista a Goity: "se le escaparon dos cosas" y "primer indicio", señala Buch.

La clave para trabajar con el indicio parece pasar por la confrontación inmediata con el plano general de lo que pasa. Esta idea es mencionada por Ginzburg como una prescripción metodológica elaborada por Marc Bloch (e introducida antes por Sigfried Kracauer) en *La sociedad feudal*: la alternancia de primeros planos con planos generales, "porque la realidad es discontinua y heterogénea"<sup>15</sup>, noción clave para la cultura del siglo XX. A partir de esta discontinuidad, Echeverría construye en su film un contrapunto entre lo público y lo privado: se va de los ámbitos propios de los actores políticos de la sociedad barilocheense a la expresión de la subjetividad de los padres de Juan; de los titulares de los diarios a la voz del desaparecido, que se reproduce a través de las cintas que envió a su familia cuando era estudiante universitario. "Al seguir a Juan redescubro mi ciudad: no es la Suiza argentina", dice el periodista<sup>16</sup>.

Un problema que se le presenta tanto a Ginzburg como a Echeverría es el de la desaparición de pruebas. El historiador considera la posible existencia de un complot orientado a eliminar evidencias. Al respecto,

<sup>15</sup> Carlo Ginzburg, "Microhistory: two or three Things I Know about it", en *Critical Inquiry*, 1993.

<sup>16</sup> Años después, Buch escribirá *El pintor de la Suiza argentina*, sobre los nazis en Bariloche.

dice que no se puede perder de vista la *heterogénesis* de los fines respecto de las intenciones iniciales (y un complot es una acción dirigida a conseguir fines), ya que si no, se pueden confundir intenciones con hechos y proclamas por acontecimientos. Aquí reside la dificultad de probar un complot, ya que habría que preguntarse si puede llamarse "prueba" a la desaparición de pruebas. El director de cine nos demuestra que sí en la secuencia en la que recaban la información disponible sobre el vuelo que trasladó al joven secuestrado de Bariloche a Buenos Aires. En este caso, la ausencia de registros de despegue en el aeropuerto local da cuenta de que hubo complicidad para que ese vuelo no fuera registrado, o para que el registro fuera eliminado.

¿Cómo afecta el problema del *onus probandi* y la prueba diabólica a estas obras?<sup>17</sup> Ginzburg revisa las preguntas formuladas por el juez Minale al testigo Pappini y compara su modo de formulación (sugerente) con el del tribunal inquisitorial. Los inquisidores, indica el historiador, partían de hipótesis cuya refutación era prácticamente imposible para atender los casos de brujería: tanto si la bruja callaba como si confesaba o negaba, era culpable. Es decir, el comportamiento del tribunal renuncia a la metodología moderna, basada en la exhibición de evidencias comprobadas. Juez e historiador deberían, de acuerdo con Ginzburg, compartir la convicción de que es posible "probar, según determinadas reglas, que X ha hecho Y, donde X puede designar tanto al protagonista, aunque sea anónimo, de un acontecimiento histórico, como al sujeto de un procedimiento penal e Y, a una acción cualquiera"<sup>18</sup>. En *Juan* se parte de un principio inverso: dada su responsabilidad en la estructura de un Estado terrorista, es de esperar que los miembros de ella estén involucrados en el secuestro de Juan Marcos Herman. Lo normal era que el responsable

<sup>17</sup> De acuerdo con el principio de *Onus Probandi*, la carga de probar un enunciado debe recaer en aquel que rompe el estado de normalidad. Se parte de la presunción de inocencia, por lo que lo anormal es cometer el crimen y esto es lo que debe probarse. En cambio, la prueba diabólica o prueba inquisitorial describe la práctica de exigir una prueba imposible y demostrar que algo no existe o no ha sucedido.

<sup>18</sup> Carlo Ginzburg, *El juez y el historiador. Consideraciones al margen del proceso Sofri*. Anaya & Mario Muchnik, Madrid, 1991, p. 104.

militar de una zona o subzona organizada para la represión ilegal estuviera involucrado en la desaparición de un militante, ya que existían sobradas evidencias de las directivas dadas por las FFAA argentinas a sus integrantes en el período 1976- 1983<sup>19</sup>. Lo que se consideraba (por parte de los involucrados) como "normal" se desliza en las entrevistas. Castelli, por caso, dice "por órdenes, porque soy militar...", "a partir del 24 de marzo me ordenan que...". Por otra parte, son los acusados los que recurren a la prueba diabólica, como si quienes los confrontan tuvieran que demostrar que Juan no está vivo o que no está desaparecido, o que los que lo secuestraron fueron otros. El Coronel Zárraga, que mantiene una posición ambigua entre el desconocimiento y el conocimiento parcial, dice que esos eran "otro tipo de operativos", después, que fue "la Federal o su grupo (Montoneros)", por lo que acusar al Ejército sonaría descabellado. Otro de ellos pone en duda el testimonio del ex secuestrado que vio a Juan Marcos en el CCD El Atlético: "No sé si eso es una evidencia", declara.

## Conclusiones

La palabra "historia" posee una ambivalencia entre lo que ha ocurrido y lo que se dice que ha ocurrido. Según Michel-Rolph Trouillot, esto marca el tránsito del proceso en sí a nuestro conocimiento del mismo (Trouillot, 1995). Ambos sentidos se distinguen y se superponen habitualmente, y una teoría de la narrativa histórica debe considerar este doble movimiento. Me interesa rescatar de este autor la idea de que los actores históricos pueden ser narradores y viceversa, y de que actualmente buena parte de la historia se produce por fuera de la academia, por medio de canciones, películas, televisión, diarios e investigaciones periodísticas. Trouillot marca tres formas en que las personas se involucran en la historia: como agentes que ocupan posiciones estructurales, como actores que interactúan constantemente con su contexto y como sujetos productores de voces conscientes de su vocalidad. Por lo tanto, la historia conjuga

<sup>19</sup> Para más detalles sobre la zonificación, ver José Luis D'Andrea Mohr, *Memoria Debida*, Colihue, Buenos Aires, 1999.

el proceso histórico en sí con las construcciones narrativas sobre ese proceso. Esta relación es precisamente la que se pone en juego en *Juan*. Para la narración, es tan relevante la información que se puede recabar sobre el secuestro de Juan Marcos como aquello que los habitantes de Bariloche están dispuestos a decir o a escuchar sobre la misma en un contexto en el que "la palabra desaparecido incomoda, ha sido borrada del diccionario"<sup>20</sup>. Es la decisión de contar esa historia en una película la que hace que la desaparición de Juan pase de ser algo sabido pero no dicho, a un hecho históricamente significativo que da cuenta de una trama de relaciones políticas, sociales y económicas. La crítica a esta actitud de ocultamiento es tangible en el señalamiento que el film hace de la parte de Bariloche no turística, la Bariloche de los pobres que no aparece en las postales ni forma parte de los tours, la que los fines de semana baila en clubes de barrio (no en los boliches céntricos) y que sólo entra en contacto con la Bariloche de la postal como personal de servicio. Juan, cuya conciencia política se forma en el contacto con esta Bariloche pobre, queda también fuera de la postal. "A mi ciudad no le importa si se hizo justicia", es la conclusión del periodista. Pero algo cambió, alguien investigó y contó la historia de Juan. Alguien fue a buscar las pruebas, los testigos, los responsables. "La justicia no logró dar con ninguno de los militares, yo dí con todos ellos", dice Buch. La película no presenta una decisión tomada jurídicamente (una condena) porque no está habilitada para hacerlo. Pero demuestra que esa verdad jurídica es posible: las pruebas están. Lo que impide que esa verdad jurídica se concrete es una decisión política: se ven imágenes del noticiero con la absolución de Astiz, declaraciones de Ríos Ereñú, Alfonsín anunciando la Ley de Punto Final. La película cierra con la foto de los diputados votando las leyes. Por otra parte, el relato realiza aportes para la construcción de una verdad histórica, intentando describir metódicamente lo sucedido. Ordena los hechos, busca fuentes, las confronta. Esa búsqueda fue relatada, puesta en relación

con otras dimensiones, sirvió para interpretar pasado y presente.

Juan Marcos Herman no tuvo juez que le hiciera justicia ni historiador que escribiera su historia. Pero tuvo algo de ambas en una obra que intenta que las cosas no queden "como si nada hubiera sucedido".

---

<sup>20</sup> Texto de Echeverría dicho por Buch en *Juan, como si nada hubiera sucedido*.

## Filmografía y Bibliografía

### Filmografía

*Juan, como si nada hubiera sucedido*. Argentina/ Alemania, 1987. Dirección: Carlos Echeverría. Protagonizada por Esteban Buch.

### Bibliografía

- Bourdieu, Pierre (2000), "La fuerza del derecho", en *Poder, Derecho y Ciencias Sociales*, Bilbao.
- Canelo, Paula (2006), "La descomposición del poder militar en Argentina" en Puciarelli, Alfredo (coord.), *Los años de Alfonsín ¿El poder de la democracia o la democracia en el poder?* Siglo XXI, Buenos Aires.
- D'Andrea Mohr, José Luis (1999) *Memoria Debida*, Colihue, Buenos Aires.
- De Certeau, Michel (1993) *La escritura de la historia*. Universidad Iberoamericana, México.
- Ginzburg, Carlo (1991). *El juez y el historiador. Consideraciones al margen del proceso Sofri*. Madrid, Anaya & Mario Muchnik.
- Ginzburg, Carlo (1993) "Microhistory: two or three Things I Know about it", en *Critical Inquiry*.
- Thomas, Yan (1999) "Crímenes contra la humanidad e inocencia del Estado (a propósito de un proceso reciente en Francia)", en *Los artificios de las instituciones. Estudios de derecho Romano*. Buenos Aires, Eudeba.
- Trouillot, Michel- Rolph (1995) *Silencing the past. Power and the production of History*. Boston, Beacon Press.