

Juan, como si nada hubiera sucedido: 20 años después

Análisis de “Juan, como si nada hubiera sucedido” -“Juan, als wäre nichts geschehen”- (1987),
un film de Carlos Echeverría

Andrés Levinson (UBA)

andreslevinson@gmail.com

Guillermina Feudal (UNcoma)

guillerminafeudal@ciudad.com.ar

Resumen

A partir del film “Juan como si nada hubiera sucedido”, de Carlos Excheverría (1987) nos proponemos revisar algunas cuestiones sobre la historia reciente de San Carlos de Bariloche. El film es útil para repasar las representaciones construidas sobre el período de la última dictadura, la idea de que en Bariloche “no pasó nada”, y luego los cambios ocurridos a partir del gobierno democrático de Raúl Alfonsín. A la vez el film abre otras discusiones sobre la ciudad turística actualmente en debate: “la Suiza Argentina” y “la otra cara” de la ciudad, aquella que no aparece en las postales ni sale en las fotos. El Bariloche marginal y pobre, en buena medida vinculado al Proceso. Por otra parte la película permite confrontar dos momentos, 1977 y 1987. Abre una serie de preguntas aún sin contestar: ¿Cuánto había cambiado la ciudad entre esos años? ¿Cómo era la sociedad durante el gobierno militar? ¿Qué vínculos se establecieron entre los militares y la sociedad civil? ¿Revisó la sociedad barilochense el lugar que ocupó durante aquella etapa? ¿Qué mirada se construye a partir de la democracia? ¿En qué estado se encuentra el debate hoy?

En otro sentido el análisis tampoco descuida la propia realización del film, los recursos utilizados por el realizador, qué se propone demostrar y cuál es el resultado. De la misma manera nos detenemos en la recepción del film dentro de la comunidad en los años ochenta.

I

El film de Echeverría, “Juan, como si nada hubiera sucedido”, admite una mirada compleja, atravesada por distintos momentos históricos y diversas construcciones sobre

el pasado reciente. Se mueve permanentemente en dos planos temporales: por un lado el Proceso y por el otro el período democrático de Alfonsín –puntualmente 1977 año en que se produce el secuestro de Juan Herman y 1987 año de realización de la película y de la sanción de la Ley de Obediencia Debida (conviene recordar que el 24 de diciembre de 1986 se promulga la Ley de Punto Final). A la vez debemos tener en cuenta un tercer plano: el momento de escritura de este texto a casi veinte años del film y treinta del secuestro de Juan Herman: qué mirada tenemos hoy, qué vigencia mantiene el film, qué construcciones realizamos del presente en función de ese pasado.

Como toda producción cultural que problematiza el pasado, el film construye una memoria determinada sobre el Proceso a la vez que discute y cuestiona otras representaciones del mismo mientras asume una postura crítica frente al gobierno de Alfonsín, especialmente por la sanción de las leyes mencionadas.

A diferencia de otras narraciones sobre el Proceso creemos que Echeverría apunta a un nudo problemático que se ha mantenido hasta hoy en una zona algo oscura, una suerte de zona gris indeterminada: el lugar que ocupó la sociedad civil durante la dictadura y las relaciones entre sociedad civil y sociedad militar. De todas formas las opciones que se abren frente al film son muchas y variadas y el trabajo no pretende ser un análisis de la sociedad barilocheense durante los períodos mencionados, pero este es uno de los aspectos centrales del film y es imposible no tenerlo en cuenta. En este sentido tratamos de pensar la construcción que propone Echeverría sobre ese pasado y el lugar donde se posiciona en el momento de realización. Así mismo sirve para pensar el sentido que tenía el concepto democracia y la figura del desaparecido en relación con ese pasado. La comparación con otros relatos sobre el Proceso, puntualmente el *Nunca Más* y el peso simbólico que tuvo el Juicio a las Juntas, ayuda a repensar la memoria que se construye en aquel momento específico sobre la dictadura y que llega hasta la actualidad. En ese sentido el film es parte de aquel sentir sobre el horror pero también se desmarca del cúmulo de narraciones y miradas sobre el mismo. De manera temprana y solitaria se hace preguntas novedosas que escasamente han sido analizadas. ¿"Qué hizo mi ciudad por Juan?" ¿Qué pasaba en Bariloche en aquellos años? ¿Cómo era la vida cotidiana en medio del horror? ¿Qué lugar ocupaban los vecinos en el esquema de la dictadura? ¿Qué rol tuvieron? ¿Podría haber sido de otra manera? Mientras subraya estas preguntas, que involucran al tejido social, descubre otros aspectos de la sociedad barilocheense de mediados del ochenta.

Destaca ciertas continuidades entre estos dos momentos históricos y otra pregunta relevante queda flotando: ¿Cuánto realmente había cambiado la sociedad del Proceso respecto a la sociedad democrática?

II

El eje de la narración es la búsqueda de Juan Herman. Pero esta búsqueda, como todas, encuentra cosas muy diferentes a su objeto inicial.

“Cada día que transcurra sin justicia y sin verdadera democracia es un paso de regreso hacia el pasado de escarnio y terror del que acabamos de despertar”

Este es el primer enunciado del film de Carlos Echeverría. Es una placa blanco y negro, sin música. Marca un destino de búsqueda a partir de un estado de cosas sobre el que se recorta una profunda disconformidad. Alude, por otro lado, al título del film. No solamente la comunidad de Bariloche parece haberse comportado con indiferencia ante las acciones de la dictadura militar, sino que sus ciudadanos y gobernantes se esforzarían aún por mantenerla. En consecuencia, estas palabras anuncian que alguien, en este caso un ciudadano capaz de situarse a distancia respecto de las decisiones del gobierno en ejercicio, deberá erigirse en responsable de auscultar la tensión que se vive respecto de la verdad en el recorrido que va del Proceso a la democracia. La responsabilidad individual se desplaza así hacia el campo de la responsabilidad civil y social, tendiendo un puente para que el encubrimiento de la verdad no se convierta en un hábito transmisible a las generaciones futuras.

Un joven de 22 años, de nombre Esteban Buch, periodista local y crítico musical, se pregunta entonces por el único desaparecido de su ciudad y sale a buscar a sus asesinos.

“Inicié esta investigación tal vez por interés periodístico, ¿por conocer más a mi pueblo?” “¿Por qué mi interés en saber qué hicieron con él? Todos me dijeron: es un tema tabú, no te metas, puede resultarte peligroso, uno nunca sabe. El único desaparecido de mi ciudad.”

El 16 de julio de 1977 un grupo de civiles, entre los que se encontraba un soldado, ingresó en la casa de Juan Herman, en pleno centro de San Carlos de Bariloche, alrededor de las cero treinta de la madrugada. Los recibió su madre, Matilde Herman, a

quien le preguntaron por “Juan Carlos”. Al padre de Juan, que apareció en el living unos momentos después, le hicieron la misma pregunta; Herman les respondió que ahí no vivía ningún “Juan Carlos” sino “Juan Marcos”. “Es lo mismo”, le dijeron. Allí esperaron hasta el regreso de Juan, una hora más tarde, y se lo llevaron para interrogarlo. La causa por la desaparición del estudiante Juan Herman fue cerrada dos meses después, en octubre de 1977 y reabierta en Bariloche en 1984. El juez que la tuvo a su cargo, César Lanfranchi, dice en su testimonio frente a la cámara que la causa había pasado a manos de la justicia federal.

El film se abre con un primer plano del padre de Juan Herman. A continuación la placa blanco y negro. La toma siguiente muestra a Buch preparando una cámara para filmar la primera entrevista que mantiene con sus padres. Juan Herman relata los sucesos de la noche del 16 de julio y cómo inició, con ayuda de su amigo Teófilo Moana, la búsqueda del paradero de su hijo. Se inicia, a partir de esta toma, el rastreo de pistas y localización de figuras militares que permitan detectar el origen del operativo, el traslado de Juan hacia Buenos Aires y su desaparición para acceder, hacia el final del film, a un análisis del estado de las investigaciones en el año 1987.

III

Realizado entre 1986-87 se inscribe en el nuevo paradigma sobre el que se funda el Estado y la sociedad de 1983: democracia, verdad, justicia. ¿Cómo pasa una sociedad que ha sostenido durante siete años un gobierno militar a la exaltación de los valores recién mencionados? Conviene repasar brevemente lo que ocurre en esos años, es una suerte de *rush* final en el que los extremos parecen tocarse: 3 de abril del `82 aparece la Plaza de Mayo llena vivando a Galtieri, el país bajo una euforia nacionalista apoya la guerra; dos meses después la derrota militar abre todos los cuestionamientos al régimen como si se abrieran las esclusas de una represa. Todo resulta vertiginoso: la guerra, la derrota, la caída de la dictadura, la euforia por la participación política, la estructura ilegal de los desaparecidos sale a la luz y con esto la imperiosa necesidad de dos cosas: la verdad y la democracia. La democracia entonces parece inseparable de la verdad y de la justicia, como sostiene Hugo Vezzetti en referencia al Juicio a las Juntas: era “(...) la evidencia de un cambio de época: los jefes de la dictadura desfilando ante los estrados de la justicia. Pero, por otra parte, constituía un *soporte institucional*

fundamental en la promesa de un nuevo Estado de derecho y un nuevo pacto con la sociedad”.

La verdad y la justicia respecto de los desaparecidos se vuelven una condición necesaria para el pleno funcionamiento democrático, y estos elementos conforman el basamento de la nueva legitimidad del Estado. Cuando a fines de 1986 y durante 1987 la democracia encuentra sus límites, amplios sectores se ven defraudados. La mirada que recorre el film va en este mismo sentido. La democracia no ha cumplido con lo esperado porque de acuerdo con esas expectativas, sin justicia ni verdad no hay democracia. La investigación del film es el revés de la trama histórica de esos años, mientras el aparato institucional decide poner un punto final, alguien, desde la sociedad civil investiga y da con los culpables a la vez que interroga a la comunidad por su pasivo conformismo.

En rigor, y fraccionando el ciclo del inicio de esta reconstrucción en un primer período, que Luis A. Romero (2004) caracteriza como el de la gran ilusión democrática en demanda de la verdad –donde los términos “democracia” y “verdad” se igualan hasta llegar a confundirse-, la determinación de los culpables y los cuerpos de los desaparecidos, y en uno segundo marcado por la aprobación de las leyes de Obediencia Debida y Punto Final, el film se ubica como respuesta a este desmoronamiento de la creencia en la civilidad obtenida. El problema central planteado en el film es este vacío que se produce con la aprobación de la ley de Obediencia Debida y que remite al observador a los tiempos de oscuridad en medio de los desvelos por evitar su resurgimiento.

IV

El film tiene varios niveles de lectura y más de una búsqueda. Por un lado la de Esteban Buch que, como en un diario personal o el diario de un investigador, va contando, mediante el recurso a la voz over, el relato sobre la investigación. Por otro lado la del padre de Juan Herman, ubicada diez años antes; el padre narra la búsqueda de su hijo. Una tercera es una búsqueda identitaria y personal que se produce a partir de la relación entre Juan y el protagonista del film, a lo largo del cual se va produciendo una identificación entre Juan Herman y el protagonista que decide salir a buscar a sus asesinos. Buch sale a buscarlos en parte por interés periodístico, en parte por interés personal, en todo caso esta es una pregunta que sobrevuela todo el film:

“¿Por qué mi interés en saber qué hicieron con él?”

Pero el sentido de esta búsqueda excede el acontecimiento mismo y se desplaza hacia la pregunta por el lugar que ocupan los jóvenes con preocupaciones de justicia social y política en relación con una comunidad que está constantemente mirando hacia otro lado.

La búsqueda se realiza en la primera persona de Esteban Buch. Es un joven que en el film tiene la misma edad que tenía Juan cuando fue secuestrado. Mientras realiza la investigación sostiene:

“Al buscar a Juan descubro mi ciudad.”

Descubre la dicotomía sobre la que se funda Bariloche: la Suiza argentina y el poverrío de los barrios altos. Buch observa el abismo que separa a las dos comunidades y el montaje del film está ahí en función de desplegar esa división que, aunque ubicua, no puede observarse desde un solo punto de mira.

Pero además hay una cuestión fundamental, una elección de poner el nombre y apellido reales de Esteban Buch, no sólo su nombre sino su cuerpo, su presencia arreglando la cámara, ordenando datos, recorriendo las calles de Bariloche, haciendo preguntas y buscando fotos, una elección que no es inocente en la tradición de la investigación periodística argentina y que se remite antes que nada a Rodolfo Walsh¹. ¿Por qué el dispositivo formal del film gira en torno de esta figura que aparece con nombre y apellido reales? La presencia del cuerpo del investigador es uno de los puntos más fuertes del film y la clave de su vigencia. Y es importante y no inocente porque aquí se investiga precisamente la desaparición de un cuerpo y el contexto postdictadura no ofrece aún garantías de seguridad. Entonces el diálogo es de un joven a otro joven, de

¹ En la pregunta que se hace el protagonista, que dispara la investigación, podemos reconocer una filiación con el texto *Operación Masacre* de Rodolfo Walsh. Es, en principio, una pregunta que no tiene respuesta, pero cuya búsqueda es orientada por una ética que se opone tanto a la pasividad como al activismo desordenado. En el prólogo a la última edición del texto, Walsh enuncia el encuentro con la noticia que lo lleva a buscar a los sobrevivientes de la masacre en el basural de José León Suarez en 1956. “No sé que es lo que consigue atraerme en esa historia difusa, lejana, erizada de improbabilidades. No sé por qué pido hablar con ese hombre, por qué estoy hablando con Juan Carlos Livraga. Pero después sé. Miro esa cara, el agujero en la mejilla, el agujero más grande en la garganta, la boca quebrada y los ojos opacos donde se ha quedado flotando una sombra de muerte. Me siento insultado, como me sentí sin saberlo cuando oí aquel grito desgarrador detrás de la persiana. (...) Así nace esta investigación, este libro.”(OM:19). El punto de partida es la verificación de que lo increíble, lo inverosímil, debe transformarse en creíble a partir, no de conjeturas, sino de hechos. Lo que al principio le parece a Walsh una historia cinematográfica, “apta para todos los ejercicios de la incredulidad”, tiene que perder su estatus ficcional a partir de la búsqueda de datos, hechos y evidencias. El insulto que siente Walsh ante la presencia irrefutable de los disparos en la cara de Livraga es la diferencia entre la literatura policial y la investigación periodística.

un cuerpo con otro cuerpo. Distinto sería el efecto si la documentación se hubiera hecho en tercera persona, sólo mostrando lo filmado y no cómo y por quién fueron tomadas las entrevistas. El procedimiento de *puesta en abismo* se destaca al mostrar al investigador, que es un joven como Juan, con intereses similares, en un contexto social y político que no parece haberse modificado lo suficiente, y se lo muestra actuando, haciendo, tal vez, lo mismo que Juan². Al mismo tiempo, ese recurso nos conduce a quien está del otro lado, filmando esos planos, interpretándolos a través de enfoques y cortes. En este sentido, la cámara del director es una línea de visión por la que el espectador se involucra en su mismo campo visual, coincide con él. La articulación del cuerpo del investigador y su cámara con el montaje de testimonios y las tomas del Bariloche urbano y marginal condensa la opción ideológica del film que no puede ser eludida por el espectador. El recurso impone la apuesta fuerte por una opción que podría enunciarse, brevemente, como el registro de los pocos cambios operados hasta entonces en las conductas de la sociedad civil³. Y si bien es cierto que en muchos aspectos la sociedad barilochense, sobre todo en lo que atañe a las decisiones económicas orientadas a preservar una imagen despolitizada y fuertemente “empresarializada” no se había modificado, la proyección misma, su presentación abierta y sin censuras ante la comunidad, introduce una ruptura en las condiciones de libertad de expresión, tolerancia y disponibilidad para la polémica respecto de los veinte años que la preceden. Por último se dejan ver las condiciones de posibilidad de esa investigación. ¿En qué marco, con qué elementos, con quiénes se puede hablar, quiénes responden y quiénes rehuyen las entrevistas?

Hay pues riesgo y tensión en esta elección formal, hay un cuerpo que no se esconde - tampoco se había escondido Juan-, que habla de sí y de sus intereses en primera persona. Se exhibe un recorrido, un entramado de complicidades, ocultamientos y

² Una de las secuencias más interesantes del film es aquella en que se ve a Buch ordenando cassettes y escuchando música en su estudio. La cámara toma las manos arreglando cintas, componiendo nuevos cassettes para grabar. Luego se ve un cambio de cassette y la cámara muestra a Buch escuchando la voz de Juan Herman, una “carta” enviada desde Buenos Aires a sus padres. La voz de Juan se impone como presencia y legado al joven que la escucha, como acusación contra la pasividad al espectador. Es, por lo demás, la imagen más movilizadora del film y un cierto formal propio del registro audiovisual, imposible de lograr mediante la escritura.

³ El ordenamiento de la investigación se presenta en el film de la siguiente manera: I La noche del secuestro; II Comportamiento del periodismo; III La infancia de Juan Herman y el ingreso en la militancia política; IV Bariloche: los hombres de la represión; V Buenos Aires: los hombres de la represión; VI La evidencia: testimonio del compañero de celda en el centro clandestino de detención “El Atlético”; VII ¿Delación? VIII: Segunda parte de la entrevista al ex capitán Castelli; IX: El poder económico en Bariloche; X Balance en democracia: el camino del expediente; XI Proyecto de ley de Obediencia Debida; XII Conclusiones. (La división y titulado de partes son nuestros a los fines de organizar la exposición.)

omisiones. Están, por otra parte, los textos de Bayer enunciados por Buch. Una voz no desconocida en el campo de la investigación periodística.

No se trata pues de poner en duda la relación del film con la verdad histórica. La verdad histórica se supera a sí misma –o bien una verdad histórica refuta a la anterior- y saber que las investigaciones se detuvieron en el '87, que la Ley de Punto Final fue aprobada por el Congreso no cambia que Alfonsín haya renunciado, los posteriores indultos de Menem ni que el *Nunca Más* tenga más de un prólogo.

Encontramos aquí esta búsqueda que excede el acontecimiento particular del film -es la pregunta sobre la relación entre los discursos del poder y los de “aquellos que ponen en duda sus fundamentos”- y su inscripción en la serie de investigaciones periodísticas iniciadas por Rodolfo Walsh en el '57 con *Operación Masacre*. Esta inscripción del film de Echeverría en esa línea nos permite preguntarnos a la vez por la vigencia de Walsh, los intentos de silenciarlo entre los apacibles estantes de la “literatura policial” y la vigencia de “Juan, como si nada hubiera sucedido”.

Por otro lado el film se arma mediante una compleja trama del montaje entre testimonios -de los padres, su hermano Horacio y su hermana Débora, testimonios de militares responsables en su actuación en Bariloche en 1977, amigos de infancia y juventud, el compañero de celda en el centro clandestino de detención, vecinos testigos- y tomas de fotografías e imágenes del Bariloche turístico y de los barrios altos (pobres). Allí se encuentra la circulación de una gama de posturas frente a un mismo hecho: la de la familia, amigos y el vecino de celda apuntan a la reconstrucción del hecho; la de los ejecutores del operativo, la del periodismo, la del poder ejecutivo y judicial durante el período 83/87 a una trama de encubrimientos, omisiones y desplazamientos. En la exposición de testimonios, el valor no reside únicamente en la precisa cantidad seleccionada ni en su preciso contenido, pues en su contrapunto no se anulan sino que se complementan para el seguimiento del caso. En el revés de la trama, el intento de mostrar una totalidad revela que hay más de una versión y que, por lo tanto, puede haber otras, lo que nos sume, como espectadores, en la pregunta por lo que pudo haber quedado afuera. Es decir, el dolor de la madre es sólo la punta de un dolor insoportable tanto como la atrocidad de los testimonios de los militares es sólo lo visible de su atrocidad. Pero eso mismo, en el debate que implanta, nos lleva a pensar en que no puede haber habido, ni haber, únicamente acuerdo unánime en la indiferencia.

“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 verán como encubridores del crimen? ¿La sangre de Juan no manchará para siempre la idílica postal de mi ciudad?”

Ese resto, ese fuera de campo presente en su ausencia en este texto, es el diálogo que se continúa entre el film y sus espectadores y el debate entre los espectadores mismos una vez concluida la proyección. Termina la proyección y es dada a los espectadores la posibilidad de revisar esa cartografía, escrutarla, llevarla encima. La verdad en sí es un resultado parcial de acuerdos comunitarios, pero contiene los desacuerdos, y también es un anticipo de preguntas futuras.

V

Juan no aparece, pero aparecen sus captores, aparecen los responsables, aparecen los – en algunos casos- equívocos caminos de la justicia en el período democrático y aparece, fundamentalmente, la sociedad de Bariloche. Otra ciudad, una ciudad distinta a la “Suiza Argentina” de las postales turísticas.

La presencia del investigador es fundamental en esta discusión que se instaura alrededor del tema de la subversión, sus consecuencias inmediatas y posteriores, puesto que la hipótesis de que cuando falla el sistema institucional debe funcionar otra lógica ética y participativa se cumplimenta en la doble vertiente que muestra que la investigación y el cercamiento de la verdad son posibles y que es la generación de los jóvenes la que puede alertar a las futuras sobre los inconvenientes del encubrimiento y la omisión.

De esta forma el film propone y adscribe a una memoria sobre el Proceso que por un lado se inscribe dentro de las miradas que se construyen en los ochenta: la necesidad de la verdad, la búsqueda de los culpables, la búsqueda de los cuerpos desaparecidos, dónde, cuándo y cómo murieron; en síntesis, todo aquello que se narra minuciosamente en esa suerte de texto matriz que es el *Nunca Más*, y a la vez se desmarca de las posturas típicas de aquel momento, cuyos símbolos son el propio *Nunca Más* y el Juicio a las Juntas; una sociedad víctima de un poder poco menos que absoluto, que no se mira a sí misma y no se cuestiona - probablemente porque faltaba la distancia temporal necesaria para asumir la responsabilidad que le corresponde frente al horror que

empezaba a ser narrado en ese preciso momento- y lo que se hizo fue un desplazamiento del problema a los actores más visibles y sin duda de mayores responsabilidades (siguiendo a Jaspers, *responsabilidad criminal*). Pero desde entonces lo que se ha eludido sistemáticamente es la *responsabilidad moral* de la sociedad, los vínculos entre sociedad civil y sociedad militar -que justamente aparecen en el film- y este es el gran acierto-, porque en un momento muy temprano apunta a ese núcleo que hasta hoy incluso permanece en las sombras: el rol de la sociedad civil -aquello que Karl Jaspers denominaba la *responsabilidad moral* de una sociedad, para el caso Alemán en 1945⁴.

El libro *Pasado y Presente* de Hugo Vezzetti (2003) es uno de los pocos textos que desde la academia apuntan a revisar el lugar de la sociedad civil: “Diferente es el estado de la cuestión en las otras dos dimensiones, las responsabilidades política y moral. En principio, una sociedad debería hacerse responsable no sólo por lo que activamente promovió y apoyó sino incluso por aquello que fue incapaz de evitar. Además, es claro que hubo una responsabilidad política inexcusable de los partidos y grupos que colaboraron activamente con ese régimen y de los círculos del poder que aportaron una conformidad que, en muchos casos, se convirtió en un apoyo activo”⁵.

El film permanentemente se hace estas preguntas: ¿qué pasaba en Bariloche en esos años? Esta idea inicial de a poco va ganando más espacio hasta que finalmente se convierte en central. La búsqueda de Juan abre otras preguntas, especialmente sobre la sociedad barilocheña del setenta y sobre la actual. ¿Qué pasó con esas personas?, ¿cuánto cambiaron, desde el Proceso a la democracia de Alfonsín? ¿Provocó algo la desaparición de Juan? Buch se pregunta “¿Qué hizo la ciudad por él? ¿Qué pasaba en sus calles en esos años?”

A la vez nos permite pensar la mirada que el film construye sobre el Bariloche del ochenta y sobre el Bariloche de la dictadura militar y confrontarla con otras imágenes tanto más difundidas que forman parte del sentido común sobre la ciudad turística. La idea ampliamente extendida de que en Bariloche “no pasó nada”, protegido por las postales siempre asépticas de la naturaleza, que tienen el efecto de esconder la realidad social. El sur “intocado” por el hombre, dominio de la naturaleza espacio donde no

⁴ K.Jaspers, *La culpabilidad alemana*, Paris, Minuit, 1990, citado en Vezzetti Hugo, *Pasado y Presente*, guerra, dictadura y sociedad en la Argentina, Buenos Aires, Siglo XXI.

⁵ Op.cit. Pag.41

llega el Proceso. El comandante Barberis -entrevistado en el film- intendente durante casi todo el período militar, es un buen ejemplo de esta idea al sostener que en Bariloche “nunca pasó nada” y al ser consultado por el caso Herman dice, “lo lamentable es que sucedió acá en Bariloche”, una mancha sobre la “idílica postal”.

VI

Un solo desaparecido en San Carlos de Bariloche y ninguna certeza sobre el destino final de su cuerpo. “Juan, como si nada hubiera sucedido” documenta la investigación en varios planos de la desaparición de Juan Marcos Herman, entre los que se encuentran la necesidad de correr el velo contra la juventud politizada del Bariloche de los setenta, la dicotomía entre la pobreza de los barrios altos y el ahínco por afianzar la economía del turismo y el desplazamiento a la justicia federal de un expediente en el que no se observa el agotamiento de las pesquisas.

El *Nunca Más* y el Juicio a las Juntas forman un conjunto de narraciones fundantes sobre el Proceso, algo así como “el primer texto”, el texto matriz de una larga serie de narraciones e imágenes que han sobrecargado al período de símbolos e interpretaciones. Todas las narraciones posteriores remiten en algún punto a estas narraciones originales. En este sentido, el film de Echeverría por momentos puede verse como el reverso del *Nunca Más*. La investigación que recorre el film no se estructura en el relato de las víctimas sino en el de los victimarios y es a partir de estos que se produce el nudo de la investigación: es la búsqueda de un individuo sobre el que hay amplia información biográfica reconstruida mediante entrevistas a sus padres, amigos, hermanos y fotografías, grabaciones, etc., frente a los cientos de personas que recorren las páginas del *Nunca Más*, de quienes desconocemos prácticamente todo, salvo su condición de víctimas. Desconocemos de ellos, hasta, sus vínculos políticos. El film de Echeverría admite una mirada mucho más cercana y va, incluso, en un sentido inverso: el *Nunca Más* sería la reconstrucción del genocidio en el nivel macro; el relato de este film apunta a mostrar en vida a quien ya no está, y a sus victimarios amparados en la obediencia debida. El caso de Juan aparece en la película como el paroxismo, un sólo desaparecido como la totalidad; se atiende pues a la persona completa que, en su integridad, da cuenta la inconmensurabilidad del genocidio.

Comentarios finales

La película no tuvo estreno comercial, se exhibió en Bariloche -bajo un clima tenso y polémico- mediante dos funciones en el cine Coliseo, en 1988. Para la mayoría de la población es un film prácticamente desconocido y salvo escasas excepciones no se ha exhibido en las escuelas secundarias ni en la universidad. Las nuevas generaciones desconocen prácticamente todo sobre el caso Juan Herman, aunque en los últimos años diversas instituciones han recuperado su figura⁶. El ejercicio de la memoria sobre el Proceso funciona a nivel nacional instalado permanentemente por los distintos organismos de Derechos Humanos, por los medios de comunicación y actualmente por la administración del presidente Kirchner. La memoria nacional sobre la dictadura tiene un efecto doble, por un lado mantiene vigente un pasado no resuelto, pero la revisión del pasado dentro del marco nacional resulta más distante y menos comprometida, y evita una memoria regional donde cada miembro de la sociedad debería repensar críticamente su actuación personal en función de las generaciones futuras.

Bibliografía consultada

GONZÁLEZ BOMBAL, Inés. (2004). “La figura de la desaparición en la re-fundación del Estado de Derecho” en NOVARO M. y PALERMO V comps. (2004). *La historia reciente. Argentina en democracia*. Buenos Aires: Edhasa

ROMERO, Luis Alberto. (2004). “Veinte años después: un balance” en NOVARO M. y PALERMO V comps. (2004). *La historia reciente. Argentina en democracia*. Buenos Aires: Edhasa

⁶ Las sala de usos múltiples del CRUB se llama “Juan Herman”. También se llama “Juan Herman” un tramo de la ruta 258, a la salida de Bariloche y en el empalme con la ruta de cirunvalación, que conduce a El Bolsón, Río Negro.

VEZZETTI, H. (2003). *Pasado y Presente, guerra, dictadura y sociedad en la Argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI.

WALSH, R. (2000). *Operación Masacre*. Buenos Aires: De la Flor

Datos de la obra analizada

“Juan, como si nada hubiera sucedido”; “Juan, als wäre nichts geschehen” (1987)

Protagonista: Esteban Buch

Textos: Osvaldo Bayer

Investigación, cámara y dirección: Carlos Echeverría