



Desplazamientos, suturas y elusiones:
el cuerpo torturado en *Tiempo de Revancha*,
La Noche de los Lápices
y *Garage Olimpo* [1]

Jaume Peris Blanes

Universitat de València
jaume.peris@gmail.com

Resumen: El presente artículo analiza el modo en que tres películas capitales del cine argentino, *Tiempo de revancha*, *La noche de los lápices* y *Garage Olimpo*, respondieron al reto de representar la violencia extrema vivida en los centros de detención de la dictadura militar de los años setenta y principios de los ochenta, desde coordenadas estéticas, políticas e históricas muy diferentes. Este artículo analiza las diferentes estrategias retóricas y narrativas a través de las cuales estas películas ofrecieron representaciones públicas de esa violencia y, de ese modo, contribuyeron a la construcción de una memoria histórica de la represión.

Palabras clave: Cine argentino, dictadura militar, represión, tortura, memoria histórica.

Es sabido que en el Proceso de Reorganización Nacional que sacudió Argentina desde 1976 hasta 1983 la aplicación de la violencia sobre los cuerpos de los detenidos desempeñó un papel esencial. En los centros clandestinos de detención miles de personas fueron sustraídas por completo del espacio del derecho y sometidos, en la liquidez de esa nada jurídica, a un sistema represivo que trataba de llevar sus cuerpos a un estado límite.

La aplicación de la violencia extrema sobre los cuerpos formó parte de un dispositivo conjunto que abarcó diferentes órdenes y que buscó sofocar algunos de los focos posibles de la resistencia a la dictadura mediante el aniquilamiento de la oposición y la dispersión de un terror de aspiración paralizante. Pero la tortura masiva desempeñó además un papel nuclear a un nivel más concreto; a saber, producir sujetos modulables, perfectamente disponibles para el poder político, sujetos que desde su desbarrancamiento íntimo sirvieran perfectamente a los intereses del poder militar. Al menos, esa fue una de las aspiraciones fundamentales de la tecnología represiva argentina.

A escala global el objetivo de la violencia militar no fue otro que desestructurar el tejido social, las identidades políticas y los lazos comunitarios que habían convertido la Argentina de los años sesenta y setenta en el escenario de algunos de los más impresionantes proyectos de transformación social de América Latina. Para ello, además de las reformas que en la esfera socio-económica y legislativa sentarían las bases para que esa desestructuración fuera efectiva, el régimen militar habilitaría un importante dispositivo para generar esa ruptura también a un nivel microfísico; a saber, centrada en el cuerpo de los individuos que portaban esos proyectos y en la subjetividad que los sostenían.

La violencia, articulada así en el doble juego de lo masivo y lo microfísico, se dotaría, por una parte, de la capacidad de generar el terror necesario para que la ruptura del tejido social careciera de mayores resistencias -aunque estas existieran, a pesar de todo- y por otra, del poder de construir no sólo cuerpos dóciles, disponibles para el poder político y disciplinados por sus tecnologías de control, sino también subjetividades modulables, funcionales a sus vaivenes y a las lógicas de poder que estaba tratando de implementar.

Desde muy pronto, y a pesar de las obvias dificultades, el campo cultural argentino produjo representaciones públicas de esa violencia que trataran de elaborar de algún modo la devastación que la dictadura había producido. De un modo velado al

principio, a menudo alegórico, y más tarde, ya con la vuelta de la democracia, afrontando de frente la representación del sistema represivo, la cinematografía argentina se haría eco y serviría de catalizador privilegiado para algunas de las preocupaciones fundamentales que todavía asolan a la sociedad argentina en torno al destino de los detenidos desaparecidos, a las dimensiones de la represión y al modo posible de recordar y representar un pasado que se aparece todavía como uno de los grandes acontecimientos traumáticos sobre los que se ha construido la Argentina actual.

Pero todas ellas debieron vérselas con un problema fundamental: ¿cómo poner en imágenes una experiencia como la de la tortura, que tiene al cuerpo como escenario material, pero que supone al mismo tiempo el derrumbe de los sujetos sobre quienes se aplica? ¿cómo apuntar en el registro doble de la narración y de la construcción visual algo de la verdad de esa experiencia que parece desbordar cualquier posibilidad de representación?

I. Desplazamiento y metaforización.

El film *Tiempo de Revancha*, de Adolfo Aristaráin, se estrenó en 1981, en un momento en que si bien la extrema violencia que caracterizó a los primeros tiempos del *Proceso* había empezado a atenuarse, los mecanismos de censura y silenciamiento del régimen militar seguían funcionando con insistencia y efectividad. En un contexto en el que resultaba prácticamente imposible aludir directamente al sistema de campos de concentración y a su práctica sistemática de la tortura, el film de Aristaráin optó por desplazar la representación de la persecución, el acoso, la aplicación de la violencia sobre el cuerpo y la extracción forzosa de información a un relato sobre las relaciones laborales en el seno de la empresa, en el que los aparatos represivos del Estado Militar no aparecían representados, pero cuyas características y efectos eran reconocibles en el funcionamiento de la empresa capitalista y en la coacción que ésta iba a realizar sobre el protagonista del film.

La película narra la historia de Pedro Bengoa, ex sindicalista que decidía borrar su pasado de agitación política para integrarse en la empresa minera Tulsaco y poder vivir en condiciones de tranquilidad con su mujer Amanda, alejados de las dificultades de Buenos Aires y de los peligros que su antigua condición de sindicalista todavía le acarreaban. Ante las penosas condiciones de trabajo en la mina y la mezquindad de sus patrones -que conducirían a la muerte de varios de sus compañeros- Bengoa decidía entrar en un plan, dirigido por un antiguo compañero, para simular un accidente, fingir una traumática mudez y exigir a la empresa una enorme compensación económica. Muriendo su compañero en el accidente, Bengoa debería hacerse cargo de la simulación y del proceso contra la empresa.

Con ese planteamiento, la película desarrollaba dos líneas de sentido básicas. Por un lado, la idea de la mudez como resistencia frente al sistema que trataba de hacer hablar al protagonista: mientras la empresa amenazada convertía el espacio de Bengoa en un lugar plagado de micrófonos en el que cualquier palabra sería registrada, no hablar se convertía en la última forma posible de oposición y lucha. En segundo lugar, la posibilidad de la aplicación de la violencia sobre el cuerpo de Bengoa precisamente para 'hacerle hablar', a lo que seguía una peculiar forma de entrenamiento en la que el propio Bengoa se autoinfligía castigos corporales, como apagarse cigarrillos encendidos en los brazos, con el objetivo de soportar el dolor y, por tanto, las posibles torturas a las que su cuerpo podría llegar a ser sometido.

La trama argumental verosimilizaba y daba coherencia a la hilazón de esas dos líneas de sentido sin que se perdiera en ningún momento la ilusión realista, pero a medida que el relato avanzaba, y sobre todo en su tramo final, la narración iba adquiriendo un tono de pesadilla que iba desplazando las representaciones del cuerpo de Bengoa hacia un registro casi alegórico en que sutilmente iban introduciéndose elementos narrativos e iconográficos que aludían de una forma desplazada al tipo de violencia que, en esos tiempos, se estaba viviendo en los centros clandestinos de detención.

El confinamiento de Bengoa en la habitación del hotel, su completo aislamiento del mundo -incluso hacía que le dejaran la comida en la puerta de la habitación, para no tener contacto con los camareros- creaba no sólo un ambiente claustrofóbico, sino que recurría a una iconografía del encierro fácilmente identificable con la de los films carcelarios. En ese ambiente claustrofóbico, dos imágenes que tenían al cuerpo de Bengoa como objeto iban adquiriendo, por su carácter recurrente, el estatuto de símbolos de la vivencia de su encierro: la de su boca sellada por cinta aislante para no hablar ni siquiera en sueños y la de su brazo quemado por un cigarrillo encendido, el rostro tensado en mueca de dolor.

De ese modo, aún si el film funcionaba narrativamente sin aludir a la represión de Estado -de hecho, y contra todo principio de realidad, el poder judicial funcionaba en él como garante de justicia- presentaba una serie de imágenes que aludían a algunos de los topos básicos de los testimonios de los supervivientes de los centros de detención y de tortura, y que en la Argentina de 1981 era difícil que pasaran desapercibidas como tales. Lo interesante es que la película no construía una ficción de encierro forzado -un secuestro, por ejemplo- para metaforizar las detenciones políticas y el destino de los detenidos-desaparecidos, sino que incluía elementos que remitían a ella en una situación de signo totalmente inverso -dado que su encierro, su mudez y la violencia sobre su cuerpo se las aplicaba el propio protagonista como 'revancha' ante la empresa-. Tras el momento culminante en que Bengoa ganaba el juicio ante Tulsaco y desvelaba públicamente sus penosas condiciones laborales y la corrupción sobre la que ésta se asentaba, esas lógicas llegaban a un punto máximo, justo cuando pareciera que debían clausurarse: tras ser perseguido por un coche éste dejaba caer a sus pies el cadáver torturado de uno de los compañeros que le habían ayudado en el juicio: todo el espacio urbano estaba ya lleno de los signos de la persecución y, más aún, de los cuerpos devastados que ésta dejaba a su paso.

Como respuesta a ello Bengoa volvía a casa y se cortaba la lengua con la navaja, tras afilar lentamente su cuchilla y agarrarse la lengua firmemente con una mano, en una escena de un gran impacto visual a la que al espectador no se le ahorra ningún detalle. Aun estando perfectamente integrada en el desarrollo de la trama y verosimilizada por ella, el carácter extremo de esta imagen cortocircuitaba la fluidez narrativa de la que surgía y le daba una clara dimensión metafórica, más allá del relato en que se inscribía. A esa imagen terrorífica, que venía a cerrar las dos líneas de representación del cuerpo antes mencionadas, -la mudez y la violencia autoinfligida- le seguía una imagen de corte totalmente opuesto y cuyo carácter alegórico se reforzaba por el hecho de que era la misma con que se había abierto la película: en un escaparate navideño, totalmente descontextualizado de la trama que nos ocupa, un muñeco automático de Papá Noel repetía rítmicamente unos movimientos banales de inclinación y reclinación, carentes de cualquier significado en el contexto de la narración.

Esa imagen, que abría y cerraba el film pero que está totalmente desvinculada de la trama, daba otra dimensión a las imágenes del cuerpo que habían poblado la película. Porque hacía entrar en cuestión la orientación realista de la representación, en la que toda la imaginería de la violencia estaba verosimilizada por la trama. En las imágenes del Papá Noel mecánico, por el contrario, ningún vericuetto argumental se ofrecía

para abrochar su sentido, lo cual potenciaba y hacía evidente su carácter metafórico: la historia que se nos contaba se enmarca pues en un paisaje de cuerpos mecanizados, que carecían de control sobre sí mismos y que repetían constantemente y sin ninguna voluntad un repertorio de gestos perfectamente programados.

En ese sentido, podemos leer la historia de Bengoa como aquella en que el cuerpo, atrapado en las redes de la violencia y de la necesidad del silencio, se rebelaba contra el poder que trataba de hacer de él algo perfectamente maleable y de sus movimientos un repertorio programado y controlable. Por ello la fábula de *Tiempo de revancha*, como su título parecía apuntar, hablaba de una resistencia posible frente a la aspiración del gobierno militar de construir cuerpos dóciles y disciplinados y subjetividades modulables por el poder, funcionales a la sociedad que los militares trataban de implementar. El modo desplazado y metafórico en que lo hacía tuvo que ver, sin duda, con las condiciones de censura y control en que el film se produjo, pero también con la dificultad de representar los efectos del sistema represivo de los militares de forma frontal.

Sin duda la apuesta estética y narrativa de *Tiempo de Revancha* respondía a las condiciones de producción de un momento muy determinado y al modo en que, en ese momento, un film podía intervenir en el espacio público argentino presentando imágenes de la violencia que hacía años que azotaba el país. Pero la ambivalencia entre su estética realista -con imágenes muy impactantes de cuerpos violentados- y el carácter metafórico de esas imágenes recorrería buena parte de las representaciones posteriores de la violencia de Estado, aunque éstas trataran de afrontarla de frente, de diversos modos, ya en el contexto de la postdictadura argentina.

II. Entre el realismo y la conceptualización de la violencia.

Una de las películas en las que se halla más presente esa tensión entre el carácter metafórico de las imágenes y el realismo de la representación es sin duda *La noche de los lápices* de Héctor Olivera -quien había sido, a la sazón, productor de *Tiempo de Revancha*- estrenada en 1986 y que contaba la historia real de un grupo de estudiantes de secundaria de La Plata que tras protagonizar unas protestas a favor del boleto estudiantil habían sido detenidos e internados en centros clandestinos donde sufrirían toda clase de torturas y vejaciones, quedando todos ellos desaparecidos con la excepción de Pablo Díaz, en cuyo testimonio se basaría más tarde la película. [2]

El film se integraba en una serie de manifestaciones culturales, típicas de los primeros años de las postdictaduras, en las que lo importante era exponer al espacio público una situación que hasta entonces había sido ocultada por los aparatos de representación del Estado. En ese sentido, la historia del film constituía, en sí, una metonimia de la envergadura que la violencia había adquirido durante todo el periodo militar.

Ante el reto de representar narrativamente hechos realmente ocurridos, el film dividió la historia en dos tramos perfectamente diferenciados: por una parte, el relato de la lucha estudiantil y de las reuniones del grupo de estudiantes que más tarde desaparecerían; y por otra parte, el relato de su internamiento en los centros clandestinos de detención y de cómo sufrieron en ellos toda clase de torturas. Mientras la primera parte era fundamentalmente diurna y hacía hincapié en la juventud de los protagonistas y en la energía de sus luchas, la segunda adoptaba un tono mucho más oscuro, propio de las celdas y las salas de tortura, y detallaba el deterioro gradual de los cuerpos de los muchachos, que poco a poco iban sumiéndose en esa oscuridad a la que la sombra de la cárcel los sometía.

Pero la diferencia entre ambas partes era de más hondo calado. De acuerdo a un criterio bastante lógico de fidelidad a las fuentes pero que crearía ciertos desajustes en el tono narrativo, la primera parte obedecía a un planteamiento coral y desubjetivado, mientras que la segunda se concentraba en el punto de vista de Pablo Díaz -que era quien, siendo un superviviente, había podido dar su testimonio de lo ocurrido- y organizaba la narración en torno a su experiencia. Directamente relacionado con lo anterior la primera parte utilizaba, para la representación del movimiento revolucionario y de la oposición de las fuerzas del Estado, procedimientos narrativos provenientes de la tradición soviética, especialmente una concepción del discurso ligada al montaje intelectual de Eisenstein y a su uso metafórico y conceptual de los elementos visuales. [3]

Sin duda la construcción visual de la manifestación por el boleto estudiantil y la consecuente represión policial era el ejemplo más evidente de ese tipo de discurso: ningún personaje unificaba narrativamente el desarrollo de la manifestación, sino que ésta era representada a través de encuadres saturados de cuerpos de estudiantes exigiendo el boleto y exhibiendo la libertad y la energía de su juventud con saltos, cantos y alegría. Del otro lado, y con una configuración visual muy diferente que hacía hincapié en el carácter maquinal de los gestos de los agentes, se nos mostraba en perfecto contrapunto el despliegue de la fuerza policial, resaltando con la simetría de la composición visual su condición de bloque homogéneo y disciplinado, sin espacio para la libertad, y de fuerza de guerra totalmente desubjetivada. En esa operación contrastiva, el film se concentraba en las imágenes altamente simbólicas de las botas militares, los escudos, las porras y las pezuñas de los caballos en los que iban montados.

El montaje alternado y los efectos de sonido subrayaban de forma evidente y esquemática la diferencia de ambos tipos de imágenes y la confrontación a la que el dispositivo audiovisual las sometía. En el momento del enfrentamiento violento los escudos policiales eran los encargados de dividir el espacio visual, dejando a uno de sus lados a los policías en actitud agresiva y al otro a los manifestantes violentados, que carecían ya del control de sus cuerpos y que chocaban contra el escudo: tras esa imagen fuertemente conceptual, se nos mostraba la huida de los estudiantes despavoridos, siendo el recorrido de sus cuerpos totalmente desorganizado y caótico, al contrario del de los cuerpos disciplinados de los militares. Para cerrar la escena, se mostraba en plano detalle un dossier del Centro de Estudiantes que había caído al suelo en el fragor de la protesta y que era simbólicamente pisado por una bota militar. Así, el mensaje resultaba perfectamente abrochado por un discurso de aspiración conceptual y que trabajaba sobre las imágenes del cuerpo como elementos metafóricos, morfemas que en sí carecían de sentido propio, pero a los que la lógica del montaje les ofrecía un sentido bastante evidente.

Frente a ese uso un tanto esquemático pero efectivo del montaje intelectual, la segunda parte del film extraía su iconografía y su tonalidad de una tradición más narrativa, en la que la evolución emocional de los personajes era la que pautaba el desarrollo de la trama y la que daba consistencia y sentido ideológico a la representación. Sería en esa segunda parte donde se representaría, en el espacio de los diferentes campos de concentración recorridos por Pablo Díaz y con una frontalidad quizás sin precedentes en el cine argentino, los efectos de la tortura política sobre los cuerpos de los adolescentes detenidos por los militares.

La puesta en escena de las sesiones de tortura, de las golpizas, la picana y las dinámicas del encierro hacía hincapié en el progresivo deterioro de los cuerpos de los torturados, que poco a poco iban llenándose de signos de violencia, de suciedad y de una delgadez cada vez más acentuada. Pero sin duda el carácter insoportable de esas escenas de violencia extrema hacía que la organización visual de las escenas de tortura debiera recurrir a algunos elementos que parecían entrar en conflicto con la

orientación mostrativa-realista que esa segunda parte había tomado. Así, en las escenas de máxima expresión de la violencia, cuando la representación del cuerpo alcanzaba un punto de máxima tensión siempre aparecía algún elemento que desviara la representación hacia una lógica mucho más simbólica, cercana al tipo de representación intelectualizada y conceptual que había presidido la primera parte del film.

En ese sentido, pareciera como si la simple mostración de esa violencia no fuera capaz de atrapar su significado y la representación debiera recurrir a elementos metafóricos que abrocharan su sentido. Así, en diferentes momentos del film el cuerpo violentado de los adolescentes se convertía en un espacio simbólico a través del cual la narración iba más allá de la simple mostración de la violencia y construía un sentido sobre ella: en la escena en que se aplicaba por primera vez picana a Pablo Díaz, una de las más terribles y comentadas del film, en el momento de máxima tensión y dolor del cuerpo del protagonista -que hasta entonces había sido representado en su globalidad, desde un emplazamiento de cámara recurrente, en pronunciado picado que permitía visualizar la sala globalmente- un marcado movimiento de cámara nos llevaba hasta su puño cerrado que intentaba conjurar el dolor, deteniéndose en él unos segundos interminables.

Es decir, en el momento en que la representación se asomaba al límite de lo representable -el dolor extremo, el derrumbamiento de un sujeto como efecto de la violencia- la enunciación fílmica buscaba un elemento que suturara el vacío figurativo al que ese límite le abocaba. Y lo hallaba sabiamente en una imagen ambivalente, ese puño cerrado que a la vez pertenecía rigurosamente al cuerpo violentado que era incapaz de representar en su globalidad, constituyendo así su metonimia, pero que al mismo tiempo era un símbolo codificado de la resistencia y que, por tanto, otorgaba un sentido nuevo a la representación del cuerpo de Pablo Díaz. Es más, segundos más tarde el jefe de los torturadores entraría en la sala y desarrollaría aún más el carácter metafórico de esa imagen, diciéndole al detenido que si quería hablar (para denunciar a sus compañeros, claro) lo único que tenía que hacer era abrir el puño para que le dejaran de aplicar electricidad.

Lo importante no es, para lo que nos ocupa, el desarrollo de la red metafórica que la película tejía en torno al cuerpo de los prisioneros, sino el hecho de que cada vez que se topara con lo irrepresentable del dolor extremo hallara siempre un elemento con el que abrochar los vacíos figurativos a los que éste conduce. Cruzando las dos lógicas de representación sobre las que se sostenían las diferentes partes de la película -la conceptual-eisensteniana y la narrativa-realista- el film daba una solución intelectual -mediante una imagen emblemática- al *impasse* al que toda representación realista se enfrenta al tratar de representar de frente la violencia extrema sobre los cuerpos. En ese sentido, la película optaba por un gesto peculiar: suturar con una fuerte carga de sentido -ideológico, humano, moral- la representación de aquello que, precisamente por su carácter extremo, amenaza con destruir cualquier sentido.

III. Los agujeros de la representación.

Casi contraria fue la opción tomada, casi tres lustros más tarde, por *Garage Olimpo* (Marco Bechis, 1999), que asumía de nuevo la representación directa de lo ocurrido en el interior de las salas de tortura, pero desde unos parámetros discursivos muy diversos a los de los filmes anteriormente comentados. Se trataba, sin duda, de una película mucho más distanciada históricamente que aquéllas de los acontecimientos que narraba y producida en un momento en el que la existencia y la magnitud de la represión durante el Proceso ya estaba asumida como verdad por la

mayoría de la sociedad argentina y en la que, por tanto, la intervención cinematográfica se vinculaba más a la elaboración cultural del trauma histórico que a la pura denuncia.

Quizás por ello no trataba de aludir metafóricamente y desde un lugar desplazado a la violencia represiva, como había hecho *Tiempo de Revancha*, ni suturar los desgarrones de sentido al que la representación frontal de esa violencia conducía, como había intentado *La noche de los lápices*, sino que se esmeraba en abrir líneas de fuga en las que el sentido quedara en suspenso, instalado en un espacio de imposible clausura. Quizás por ello la elipsis y, sobre todo, el fuera de campo, fueran las figuras claves en torno a las que el filme ordenaba su discurso dejando en un espacio de no visibilidad o de simple alusión algunas de las claves en las que se sostenía el relato.

La película se abría con una imagen aparentemente anodina, sin funcionalidad narrativa pero de una gran rentabilidad estética: la imagen de Buenos Aires desde el Río de la Plata, tomada en pleno vuelo, casi a ras del agua al principio y más tarde elevándose sobre la ciudad hasta ofrecer una magnífica vista aérea que más adelante, a medida que avanzara el relato, se insertaría recurrentemente en la narración, como una suerte de puntuación que marcara los tiempos y las pausas de la historia. Sobre esa imagen de apariencia banal, una música alegre, pachanga radiofónica que contrastaría con el tono desgarrado del relato.

Sin embargo, esos dos elementos discursivos aparentemente anodinos se irían cargando poco a poco de densidad política y de poder de evocación, de un modo complejo que condensaba, a mi parecer, el modo de funcionamiento de este filme singular. No sería hasta mucho más tarde que el espectador comenzara a comprender la importancia que en su trama tenían los vuelos clandestinos en los que el ejército lanzaba a prisioneros al Río de la Plata, y sólo al final comprendería que ése era el destino que esperaba a la protagonista y el elemento que estaba uniendo las diferentes historias que se daban cita en el film. La densidad de esas primeras imágenes, por tanto, venía determinada por aquello que, en ellas, quedaba fuera de la mirada espectador: el avión desde el que eran tomadas y desde el que los prisioneros eran lanzados al mar.

Eran imágenes cuya importancia radicaba, por tanto, no en lo que estaba dentro de ellas, sino en lo que quedaba fuera de su encuadre. Algo similar ocurría con la música, que pronto se descubría enormemente similar a aquella con la que los torturadores trataban de apagar los gritos de los prisioneros en las celdas del centro de tortura llamado Garage Olimpo: su densidad como elemento narrativo tenía que ver no con lo que la música decía o expresaba, sino con lo que ésta estaba contribuyendo a acallar.

Garage Olimpo es sin duda alguna el film de ficción que mejor y de una forma más poderosa e inquietante ha representado la dinámica interna de los centros clandestinos de detención y de tortura, haciendo hincapié en su carácter fuertemente administrativo, de aspiración casi funcional, con cuadros jerárquicos de responsabilidades segmentadas [4] (los torturadores ‘fichan’ sus entradas y salidas del centro de detención a la manera de oficinistas y juegan al ping-pong para entretenerse mientras no es su turno de tortura) y en la funcionalidad política de la violencia extrema que en ese contexto se aplicó sobre los cuerpos de los detenidos con el objetivo de destruirlos por completo. En la representación descarnada, lúcida y profundamente política de todo ello es donde radica buena parte del indudable valor de esta película.

Pero lo que en este análisis me interesa subrayar es que todo ello, y especialmente la representación de la tortura, se hallaba repleto de indicios que apuntaban a la propia imposibilidad de hallar en las imágenes de los cuerpos violentados o de las

acciones de los torturadores la significación de todo aquello que la película estaba tratando de mostrar, a la manera en que ocurría en *La noche de los lápices*, como hemos visto anteriormente. Podríamos decir que, del mismo modo que el film de Olivera hacía del cuerpo de los prisioneros y de todo el espacio de la representación elementos posibles del montaje intelectual -valga decir, de la construcción de un sentido conceptual a través de imágenes que carecían en origen de ese sentido- el film de Bechis no confiaba a esos elementos visuales la capacidad de generar un sentido definitivo sobre las extremas escenas que habitaban su narración, sino que poblaba éstas con elementos a los que la representación no podía acceder: lo esencial ocurría en fuera de campo, en contracampo o simplemente había carencias de información que impedían entender su desarrollo en su totalidad.

Sin que ese gesto recurrente y estructural bloqueara por completo la representación el relato se llenaba de espacios vacíos, tiempos de espera y de incertidumbre y escenas en las que lo esencial ocurría lejos de la mirada del espectador. Más que un rasgo de estilo, ello marcaba la voluntad de subrayar en vez de suturar los agujeros figurativos que pueblan un relato de esas características. De ahondar y explorar esos agujeros en los que parece que todo se halle ausente y en los que, por ello mismo, todo pudiera aparecer.

Si el esfuerzo de *Tiempo de revancha* se había concentrado en representar el cuerpo violentado por la represión mediante una trama desplazada y el de *La noche de los lápices* en visualizar conceptualmente esa misma violencia, creo que el esfuerzo de *Garage Olimpo* se concentró -además de su fenomenal disección del sistema represivo-en aludir mediante elusiones, silencios, vacíos y omisiones a aquellas zonas de la realidad que estaba tratando de representar y que, sin embargo, eran impermeables a la representación, y que siempre pasarían por fuera de ella. Si ciertamente no podían ser mostradas, parecía decir el film, sí podría, quizás, ser señalada su ausencia.

Notas:

- [1] Una versión anterior de este texto fue publicada en francés, *Seminaria 2. Les espaces du corps. Arts visuels*. Rilma2/ Adehl : México/ Paris : 41-53.
- [2] La película tomaba también como material de base la investigación de María Seoane y Héctor Ruiz Núñez (1984).
- [3] Eisenstein definía el montaje intelectual como un “Juego de asociación de imágenes (...) que debían conducir psicológicamente, en el espíritu del espectador hacia conceptos e ideas preestablecidas por el cineasta” Este método le permitirá partir de elementos físicos representables para visualizar conceptos e ideas de complicada representación, al igual que en los ideogramas japoneses la yuxtaposición de dos imágenes conforman, en la mente del espectador, una tercera (ojo y agua significan llanto, boca y perro, ladrar). Eisenstein (1958).
- [4] En otras palabras, de lo que Arendt llamó, en un estudio ya clásico, la banalidad del mal. Quizás la interpretación más completa de la represión argentina en este sentido sea la realizada por Pilar Calveiro: “El dispositivo de los campos se encargaba de fraccionar, segmentarizar su funcionamiento para que nadie se sintiera finalmente responsable” (Calveiro, 2000: 38) y también “El dispositivo desaparecedor de personas y cuerpos incluye, por

medio de la fragmentación y la burocratización, mecanismos para diluir la responsabilidad, igualarla y, en última estancia, desaparecerla” (Calveiro, 2002: 42).

Bibliografía citada:

Arendt, Hannah. (2001) *Eichmann en Jerusalén. Un ensayo sobre la banalidad del mal*. Barcelona, Lumen.

Calveiro, Pilar. (2000) *Poder y desaparición. Los campos de concentración en Argentina*. Buenos Aires, Colihue.

Eisenstein, Sergei Mikhailovitch (1958) *La forma en el cine*, Editorial Losange, S. A., Buenos Aires.

Millán, Francisco Javier. (2001) *La memoria agitada. Cine y represión en Chile y Argentina*. Huelva, Fundación Cultural de Cine Iberoamericano de Huelva- Librería Ocho y Medio.

Seoane, María; Ruiz Núñez, Héctor (1984) *La Noche de los Lápices*. Buenos Aires, Sudamericana.

© *Jaume Peris Blanes 2008*

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](http://www.biblioteca.org.ar/comentario). www.biblioteca.org.ar/comentario

