

ÉTICA Y DISTANCIA EN *GARAGE OLIMPO*

Julietta Zarco

UNIVERSITÀ CA' FOSCARI DI VENEZIA

Podría asegurar, sin temor a equivocarme, que al día de hoy *Garage Olimpo* (1999) de Marco Bechis es una de las cintas que mejor retrata «el ciclo más atroz vivido por la sociedad argentina» (Zarco 2016: 160). Por ello cuando en enero de 2015 Fernando Reati me convocó para participar en la mesa redonda «*Garage Olimpo*»: *film y testimonio en Argentina. Una conversación con Marco Bechis y Mario Villani*¹, el primer interrogante que me surgió fue acerca de la ‘ética —de la enunciación—’ a partir de la cual el film reconstruye una historia individual para mostrar el funcionamiento de un centro clandestino de detención con ello el desmembramiento del mundo cotidiano de quienes lo habitan, en segundo lugar, me pareció interesante indagar acerca de la «distancia temporal y espacial» (Benjamin 2009: 81), que necesitó Bechis para la elaboración del film².

Ambientada en la Argentina del llamado Proceso de Reorganización Nacional (1976-1983), *Garage Olimpo* se articula a partir de dos relatos. El primero se concentra en la historia de Ana (interpretada por Chiara Caselli), una militante que entra en la casa de un represor y coloca una bomba en la habitación de éste. El segundo, se desarrolla a partir de la relación entre

1 La mesa redonda tuvo lugar el 2 de julio de 2015 en el Palazzo Feltrinelli en el marco del I Congreso Internacional de Literatura y Derechos Humanos *Donde no habite el olvido. Herencia y transmisión del testimonio en América Latina*; contó con la participación de Marco Bechis, Mario Villani, Rosa Lerner, Caterina Giorgia, Fernando Reati y Julieta Zarco.

2 El guion fue escrito por Lara Fremder y Marco Bechis. Si bien está basado en la experiencia del director, se realizó un arduo trabajo de investigación a partir de cuatro testimonios de sobrevivientes. Por ello se encuentran correspondencias entre la película y lo sucedido a algunos secuestrados. Es ejemplo de ello el pasaje en que María llega al centro clandestino de detención y se le otorga un número: A01, el mismo que le habían otorgado a Bechis durante su secuestro.

María (interpretada por Antonella Costa) y Félix (interpretado por Carlos Echevarría). María es una joven comprometida socialmente que alfabetiza en los barrios marginales del Gran Buenos Aires, vive con su madre (interpretada por Dominique Sanda) en una casona decadente donde por necesidad económica alquilan habitaciones. Félix, es uno de los inquilinos y está enamorado-obsesionado con la joven María. Éste dice trabajar como cuidador en un garaje, pero en realidad su ocupación es la de torturar en el centro clandestino de detención llamado 'el Olimpo'. Una día como tantos, un grupo parapolicial irrumpe en la vieja casona buscando a la joven María, 'la maestra de la villa'; el grupo la encuentra y ante la mirada incierta y desesperada de su madre la secuestran y la llevan al Olimpo, el lugar del horror en el que permanecerá hasta el día en que tendrá un trágico final.

Marco Bechis comenta que su primer acercamiento a la escritura del guion se produjo en 1992, pero que aún tenía mucho por explorar para organizar el relato, de manera que debía seguir pensando cómo sería el guion y la puesta en escena del film. Si bien en primera instancia se sirvió de su experiencia personal, fue el gran trabajo de investigación realizado con Lara Fremder y, quizá la distancia de los hechos, lo que le permitió (re)elaborar lo sucedido. Es probable que, incluso sin saberlo, Bechis haya necesitado de esa «distancia temporal y espacial», de esa lejanía de la que se sirve Walter Benjamin en su ya clásico ensayo *El narrador* para dar cuenta de su experiencia a través de la mirada que distingue entre pasado y presente. Sin esa distancia, la capacidad del objeto de devolver nuestra mirada, aspecto que el crítico alemán consideraba fundamental para abolir el dominio del sujeto sobre el objeto, corre el riesgo de desaparecer (Benjamin 2009: 81-82). En este sentido Bechis atraviesa la distancia y lo lejano se acerca, se recuerda, se evoca y se rememora. Por ello no resulta casual que el resultado de *Garage Olimpo* sea un film que por momentos se desliza entre el registro documental y el registro ficcional.

Junto con el retorno al Estado de derecho (1983) en la Argentina comienzan a producirse películas que dan cuenta de lo sucedido durante la dictadura cívico militar. Entre ellas, se destacan *La historia oficial* (1985) de Luis Puenzo y *La noche de los lápices* (1986) de Héctor Olivera, filmes que otorgan al tema una dimensión masiva. Si la primera es la que representa a una sociedad civil que «no sabía lo que estaba sucediendo», la segunda lo hace desde la representación del secuestro y la desaparición de un grupo de adolescentes que es trasladado hacia un centro clandestino de detención. Ambas producciones cristalizan el relato hegemónico relacionado con «la teoría de los dos demonios» y la «teoría de las víctimas inocentes», respectivamente. De este modo, *La historia oficial* se convierte en una especie de emblema de la redemocratización, mientras que *La noche de los lápices* logra una difusión masiva y resulta ser la 'película elegida' para dar cuenta de los abusos perpetrados por la última dictadura militar. En ésta última el relato cinematográfico está construido desde lo abyecto de su representación.

El caso de *Garage Olimpo* es bien distinto a los filmes apenas mencio-

nados. Bechis elige el fuera de campo visual y sonoro para delinear una «ética de la imagen», ésta resulta ser una de las mayores preocupaciones del director y, de hecho, así lo expone en su cortometraje *Baires-Sarajevo* (1999). Allí, en sus *Note di regia su «Garage Olimpo»*, el director expone el peso y la responsabilidad ante el tratamiento del tema y reflexiona sobre los dilemas y desafíos éticos que implica representar la violencia en el cine, preguntándose ¿cómo retratar sensorialmente el horror de los campos de concentración?, ¿qué imágenes utilizar?, ¿cualquiera estaría bien? De allí que su elección recaiga en no mostrar escenas de tortura. Esto no significa que las escenas no estén, sino que éstas se hacen presente de modo indirecto y sobre todo a partir del uso del fuera de campo sonoro y del fuera de campo visual, estrategias presentes cuando:

- se sube el volumen de la radio para denotar que comienza la tortura;
- el tormento se representa a partir de los gritos de los torturados, que no se muestran directamente pero sí se escuchan;
- el zumbido de la picana eléctrica que denota el momento de tortura;
- el llanto de los niños, para dar a conocer que también ellos han sido secuestrados;
- el plano detalle de los tubos de luz, que debido al uso constante de la picana eléctrica, provocan un sube y baja de tensión.

El cortometraje *Baires-Sarajevo*³ cuenta con la presencia de sobrevivientes, familiares, actores, equipo de producción e incluso un ex militar que entrena a los actores, Mario Villani⁴, que recorre los espacios del garaje convertido en set cinematográfico y recuerda cada sitio y sus distintas funciones dentro del centro clandestino de detención, habla de la rutina, los ruidos, los abusos y también de la solidaridad entre secuestrados. Antonella Costa, la actriz que interpreta a María, comenta sus sensaciones ante la lectura del guión que iba descubriendo día a día⁵, y en una escena más adelante se muestra a un grupo de actores ensayando las escenas de combate.

La idea de «ética de la imagen», propuesta por Bechis en su cortometraje, me llevó a pensar en lo postulado por Jacques Rivette en un texto ya clásico en el que reflexiona acerca de la película *Kapò* (1959) del italiano Gillo Pontecor-

3 En el marco del Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente (BAFICI) y en colaboración con la Fundación PROA de Buenos Aires, en abril de 2015 Marco Bechis presentó dos cortometrajes inéditos: *Baires-Sarajevo* y *Desaparecidos, dove sono?* (1982). Luego de las proyecciones el director de *Garage Olimpo* dictó una Master Class titulada *Ética de las imágenes*, con el objetivo de reflexionar acerca de la representación de la violencia en el cine.

4 Mario Villani fue secuestrado el 18 de noviembre de 1977. Estuvo en cinco centros clandestinos de detención: Club Atlético, el Banco, el Olimpo, la Esma y Automotores Orletti. Desapareció hasta el 18 de agosto de 1981. Físico de profesión, logró sobrevivir porque resultaba útil para reparar objetos robados por los militares.

5 Cabe recordar que los actores no conocían el guión completo y que se iban enterando de la trama durante la filmación.

vo. El texto de Jacques Rivette es de 1961 y propone una controvertida lectura acerca de *Kapò*. Quizá lo que más sorprende de este artículo es que Rivette no analiza la película de Pontecorvo, sino más bien una escena que dura unos 32 segundos. En ella se muestra la mano de una prisionera, que cansada de los abusos cometidos en el campo de concentración decide lanzarse sobre un alambrado eléctrico. La crítica de Rivette está justamente dirigida hacia lo abyecto de esa escena y apunta: «el hombre que decide, en ese momento, hacer un *travelling* de aproximación para reencuadrar el cadáver en contrapicado, procurando inscribir exactamente la mano alzada en un ángulo de su encuadre final, ese individuo sólo merece el más profundo desprecio» (1961: 59).

Más adelante, en 1992, y en referencia a la misma película, el crítico cinematográfico Serge Daney decide recuperar la polémica propuesta por Rivette en 1961 y escribe un artículo con el significativo título *El travelling de Kapò*. Si Rivette en 1961 proponía una discusión acerca de los límites morales de ese *travelling*, Daney revisa la función de la crítica, concentrándose en lo que llama «moralidad cinematográfica»⁶ y señala que hay que tener en cuenta que «[l]a esfera de lo visible dejó de estar enteramente disponible: hay ausencias y huecos, vacíos necesarios y menos superfluos, imágenes que faltarán siempre y miradas para siempre insuficientes» (Daney 1998: 31).

Estas afirmaciones resultan pertinentes en el caso de *Garage Olimpo* ya que para las escenas de tortura se usa el fuera de campo. En relación a ello, en una entrevista realizada en el año 2000 para el periódico *Clarín*, Marco Bechis comenta: «no quise caer en lo morboso, lo cual no significa que no sea dura la película, pero no se ve la tortura» (Scholz 2000: 28). Esto no denota que el filme no plantee tensiones, al contrario, *Garage Olimpo* aborda cuestiones que hasta el momento no habían estado presentes en la cinematografía argentina, es el caso de los llamados ‘vuelos de la muerte’, de la relación entre víctima/victimario, de la apropiación ilegal de bienes de las víctimas por parte de los represores, de la presencia de niños dentro de un centro clandestino de detención y, de modo transversal, se alude a la apropiación de bebés⁷. También muestra las disputas internas entre grupos parapoliciales, mostrando las rivalidades entre los que ‘trabajan’ afuera y los que ‘trabajan’ adentro, es decir entre los que se encargan de secuestrar a la gente y los que se encargan de torturarla, que en ambos casos responden al imaginario de empleados burocráticos que fichan su ingreso y egreso del centro clandestino de detención, como si se tratase de un lugar de trabajo, una forma de banalidad del mal al decir de Hanna Arendt o de un mal racional al decir de Adorno y Horckheimer.

En relación a la puesta en escena, la escritura del guion y la selección de

6 «Tanto Daney como Rivette utilizan la célebre máxima godardiana “un travelling es siempre una cuestión de moral”» (cit. en Peris Blanes 2005: 60).

7 Se trata de una escena sumamente significativa en la que un miembro de la patota —el que se ha quedado con la casa de María—, ante el llanto de un bebé, le dice a su mujer: «¿Qué le pasa?, ¿comió?» y ella responde: «Sí, le debe doler la panza. -Mirá que si llora mucho lo devolvemos».

las escenas, así reflexiona Bechis en el cortometraje *Baires-Sarajevo*, «la imagen tiene su propia ética, una intención puede ser traicionada por la imagen que se usa, porque la imagen tiene una fuerza propia e inevitablemente se mueve con códigos propios»⁸.

Esta frase me llevó nuevamente a pensar en el texto ya citado de Jacques Rivette en el que afirma «Hay cosas que sólo deben abordarse desde el temor y el estremecimiento. Sin duda, la muerte es una de ellas» (1961: 58). A mi entender en este pasaje se condensa lo propuesto en *Garage Olimpo*, es decir, en la idea de oponerse a la aberración de jugar gratuitamente con el sentimiento humano. Es justamente allí donde se pone en evidencia el gran acierto de Bechis, porque *Garage Olimpo* es el film que logra representar lo irrepresentable con la distancia necesaria que acerca y no aleja a quienes durante dos horas entran en la cotidianidad de un centro clandestino de detención. Esa es la «distancia» en la que linda el límite entre lo decible y lo indecible, en la que magistralmente Bechis elige entre lo que puede ser mostrado y lo que no.

Bibliografía

- Benjamin W., 2009, *Estética y política*, Buenos Aires, La Cuarenta.
 Daney S., 1998, *Perseverancia. Reflexiones sobre cine*, Buenos Aires, El amante.
 Peris Blanes J., 2005, *La imposible voz. Memoria y representación de los campos de concentración en Chile: la posición del testigo*, Chile, Editorial Cuarto Propio.
 Rivette J., 2010, *De la abyección*, «Cahiers du Cinéma-España», 36.7-8: 58-59 (1961).
 Scholz P., 2000, *Artistas y compañías. Marco Bechis, el director de «Garage Olimpo»: el tema sigue vigente*, «Clarín», 28/11/1999: 28.
 Zarco J., 2016, *Treinta años de cine, política y memoria en la Argentina (1983-2013)*, Buenos Aires, Biblos.

Filmografía

- Bechis M., 1999, *Baires-Sarajevo*, 17'.
 —, 1999, *Garage Olimpo*, 100'.
 Olivera H., 1986, *La noche de los lápices*, 95'.
 Pontecorvo G., 1959, *Kapò*, 120'.
 Puenzo L., 1985, *La Historia oficial*, 109'.

⁸ La traducción es mía.