

# Banda aparte. Formas de ver

## (Ediciones de la Mirada)

Título:

Garage Olimpo: el dolor como crisol de la verdad

Autor/es:

Rovira, Pau

Citar como:

Rovira, P. (2001). Garage Olimpo: el dolor como crisol de la verdad. Banda aparte. (20):12-15.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/42484>

Copyright:

Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:





## **GARAGE OLIMPO: EL DOLOR COMO CRISOL DE LA VERDAD**

*Es supérfluo reiterar los argumentos citando los innumerables ejemplos de inocentes que se confesaron culpables por causa de los espasmos de la tortura; no hay nación ni época que no cite a los suyos; pero ni los hombres cambian ni sacan consecuencias.*

*(...) La tortura misma causa una infamia real a quien es su víctima; de modo que con este método se quitará infamia dando infamia.*

*De los delitos y las penas. Cesare Beccaria (1738-1794)*

Hace apenas dos siglos, Occidente trató de iluminar su tenebroso pasado dotándose de la batería simbólica necesaria (Razón, Cultura y Progreso) con el fin de humanizarse. Con ello pretendía extirpar las atrocidades, la injusticia y el crimen que había recibido como legado, y creyó poder exorcizarlos al colgar un cartel en el flamante edificio retórico de la modernidad que rezaba algo así como *nihil violentum durable*. La mediación instrumental simbólica permitía al ser humano acceder y transformar la realidad que le envolvía y, guiándose por el indicador basculante de esta peculiar brújula, la sociedad se dotó de nuevas costumbres, normas y leyes que abrigarían al ser

humano y cubrirían su auténtico pelaje instintivo. Así vivieron nuestros antepasados y creyeron forjar la Historia bajo los auspicios de la Razón y el manto protector de la Ley iluminista hasta que, dos siglos más tarde, el Holocausto y la II Guerra Mundial dieron al traste con la ilusión del proyecto ilustrado al hacer suyo otro apotegma: nada hay más peligroso para el hombre sino el propio hombre. Las aguas tranquilas en las que aleteaba lo simbólico resultaban desembocar en la misma charca.

Hubo que ponerse manos a la obra con el fin de restaurar las brechas abiertas en la Razón, en la Cultura. Se redactó la Declaración de los Derechos Humanos, funcional, práctica, eficaz en su pretensión de saldar de un aldabonazo el catálogo de barbaries y atrocidades cometidas bajo el signo de la sevicia: "*Nadie será sometido a torturas ni a penas o tratos crueles, inhumanos o degradantes*", sugerían las palabras de su artículo quinto. Sin embargo, la palabra tortura permanece "*no sólo en el lenguaje cotidiano, sino también en las cicatrices, las mutilaciones, los muñones de la vida, las franjas de muerte*"<sup>1</sup>.

El filme que nos ocupa, *Garage Olimpo (desaparecidos)* del realizador Marco Bechi, es uno de esos muñones y plantea un descenso a los infiernos, el



retorno al pasado reciente de la dictadura militar argentina en el que, bajo las órdenes de los generales Videla, Agosti y Massera, el gobierno militar recurrió a la cárcel, la tortura y el homicidio político para silenciar a la oposición y mantenerse aferrado al poder. Con este filme Bechi pretende re-construir una memoria que se aleje del recuerdo fósil, de la memoria ajena, disecada y estéril fabricada por los opresores, memoria del olvido, y recuperar ese pasado sin escamoteos, intacto, tal y como era cuando aún era presente; indagar en el pasado y rescatar de la oscuridad las vidas silenciadas por las fuerzas estatales, las organizaciones paramilitares o los escuadrones policiales responsables de su desaparición y de su muerte. *Garage Olimpo* pretende ejercer una mirada aprehensiva, retentiva, que fije en la retina a través de la imagen, como se fija una palabra al escribirla, los acontecimientos de ese pasado abyecto, dando con ello entidad a la barbarie al nombrarla, al señalarla, pues *“es posible consolarse de la muerte de alguien, siempre y cuando nuestra mirada se cerciore del hecho, lo compruebe, lo aprehenda. Pero si ha desaparecido, en cambio flota. Flota en una región transparente, en un espacio que no tiene ubicación en ninguna parte (no es un cementerio, no es una tumba, no es el aire, no es el mar) y al que no tenemos acceso, en tanto que nosotros mismos no hemos desaparecido. No podemos mirar una desaparición, como miramos una muerte”*<sup>2</sup> porque del muerto siempre nos quedará algo, siquiera la memoria de su muerte.

El relato de tinte documental (estética descarada que prácticamente renuncia al maquillaje retórico y visual, recurre al sonido directo y, en ocasiones, a la cámara en mano) lo primero que plantea es, precisamente, la “localización” de ese espacio: parte de un primer plano que enfrenta nuestra mirada a la

superficie del Atlántico para, tras un ligero movimiento de cámara, reencuadrar la ciudad de Buenos Aires al fondo de la imagen. Surge así, al inicio del relato, una de las escasas metáforas visuales que podemos hallar en el filme, metáfora que adquirirá plenitud significativa prácticamente en la clausura del mismo cuando se nos revele como lugar que albergará los cuerpos de los desaparecidos. El mar, del que sin duda conocemos un rostro amable, dulce y acogedor, aparece como la superficie oscura, densa e impenetrable de los cuadros de Friedrich. Un mar tanático que devora, sin dejar huella, a los habitantes de la ciu-



1. Benedetti, Mario: “Variaciones sobre el olvido”; *La realidad y la Palabra*, Destino/Letras, Barcelona, 1990, p.40.

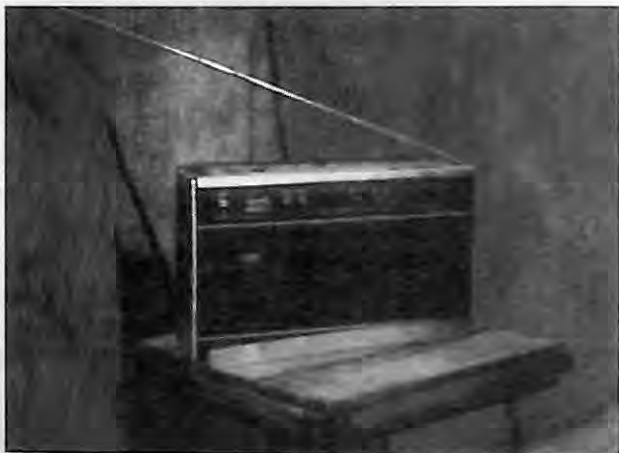
2. Peri Rossi, Cristina; *El amor es una droga dura*. Seix Barral, Barcelona, 1999, p. 109.



dad que "aparece" al fondo de la imagen, sumiéndolos en un abismo sin retorno.

A partir de ese instante, el relato sume a quienes miramos en la historia de una ciudad escindida en dos espacios: por un lado, ofrece la visión plana de la superficie, deslizándose o resbalando por ella, una ciudad que vive, transcurre y se agita en su cotidianidad, ignorante de ese otro Buenos Aires que clama desde un sumidero. Bechi se limita a ofrecernos una serie de panorámicas distantes que contraponen el espacio que verdaderamente le interesa y al que va a entregar su cámara: los subterráneos del terror.

El periodo de la dictadura militar que aborda el filme es uno de esos muñones, de esas franjas de



muerte que tiene pendiente nuestra Historia, incapaz de dar cuenta de las acciones de Procusto. Siempre oficioso y jamás oficial, sordo a las palabras de la Comunidad, Procusto se enseñorea de su instinto y sigue atenazando al viajero (en el filme, María) a su lecho de tortura, reduciendo su voluntad a la dimensión por él deseada (pues nada resulta más impertinente para el infame que el espíritu libre del viajero). Dictador, torturador o inquisidor, lo cierto es que posee el don de la ubicuidad (no hace falta más que echar un vistazo a los informes anuales de cualquier organización pro-derechos humanos para conocer lo ilimitado de su reino). Bajo su proteica máscara aplica el terror sirviéndose de sus funcionarios, quienes amparándose bajo la Ley de la Obediencia Debida, hicieron girar los resortes de la máquina del miedo con el fin de aniquilar las ideas y convertir al viajero en un traidor, un subversivo, un mismo-otro o enemigo interior que atenta contra la seguridad nacional: excepto la respiración, toda actividad humana puede constituir un delito. El plan de limpieza es, pues, un plan de exterminio: no quedará resto, ni cadáver, ni despojos; no habrá responsables ni que rendir cuentas o dar explicaciones.

Cada crimen cometido aumenta la eficacia del sistema pues siembra la incertidumbre y la impotencia entre los familiares de las víctimas e irradia con mayor potencia la angustia colectiva: *"Aquí lo más importante es demostrar que no tenés miedo. Tenés que fingir, fingir todo el tiempo: alegría, llanto, tristeza... Fingid con el cuerpo (...). El problema son los ojos. No se puede fingir con los ojos y ellos lo saben, por eso te están buscando la mirada, para saber si mentís"* —le aclara uno de los presos a María. La muerte inventada por el hombre se articula a través de complejos mecanismos en los que el tormento no es más que una mera herramienta de trabajo (como la caja que exhibe sin ningún pudor Félix, el otro protagonista). Una profunda racionalidad impregna todo el proceso violento: los "funcionarios", conocidos por aquel entonces como "grupos de tareas", fichan al llegar al trabajo y juegan al ping-pong en sus ratos de ocio, utilizan "el quirófano" en vez de la mesa de suplicio; identifican a los presos con un código numérico que evite el nombre propio, ya que tras este siempre exis-

te el riesgo de encontrarse con la parte más humana: el rostro; "analizan resultados" en vez de convertir al ciudadano en su propio Torquemada; "legalizan" y "trasladan" a los presos, no los arrojan al mar y entienden el cuerpo como material de trabajo (Félix se queja de las condiciones en que le traen a uno de los detenidos), no como lugar del martirio, tormento o extorsión. Esta cínica retórica que, a lo largo de todo el filme, enmascara la brutalidad es una muestra de cómo el sistema por el que se rige el terror puede llegar a violentar y pervertir incluso a la palabra: con la burocratización de la violencia los límites para la ética se borran y desaparecen, igual que desaparecen los cuerpos. Por eso no deja de sorprendernos que el realizador haya querido aderezar este inventario de atrocidades con la historia de amor entre los dos protagonistas. Si bien es cierto que con ello incide en el triste privilegio del sexo femenino en cuanto a padecer la violencia genérica practicada por instancias políticas, sociales, culturales, económicas y personales (María no sólo sufre el arresto político sino la vejación sexual por parte de los funcionarios); también lo es que el enamoramiento de Félix abre una grieta en esta historia por donde se cuele la sospecha: Félix se enamora hasta tal punto de María que le resulta imposible torturarla y ha de recurrir a la ayuda de uno de sus compañeros, la lleva a pasear, le concede regalos... Resulta ciertamente increíble el enternecimiento de aquel que no duda en obligar a uno de los presos a reparar su máquina de tortura bajo la amenaza de continuar utilizando directamente los cables eléctricos, pues el arrepentimiento, el remordimiento o la falta sólo tiene sentido en una visión ética del mundo. Por otra parte, convertir a Félix en una especie de mártir en cuyo pecado lleva la penitencia (finalmente María será "trasladada" como el resto de presos y Félix queda impotente ante ello), edulcora en exceso el carácter de documento que Bechi pretendía infundir a su trabajo puesto que parece un intento de tranquilizar las conciencias de aquellos que miramos al no dejar al culpable sin castigo.

La búsqueda de estas vidas silenciadas y de sus secuestradores u homicidas debe continuar con el fin de rescatar su identidad, pues el derecho a la identidad no acaba con la muerte: la muerte es el final de la vida, no de la identidad. El desgaste del tiempo, el olvido, sigue haciendo felices a los olvidadizos, conscientes de que hay que sobrevivir tras cualquier forma de violencia. También en el ámbito de lo jurídico, el paso del tiempo y el olvido son condición necesaria para la renovación de las relaciones interpersonales e internacionales. Pasadas dos o tres décadas, la prescripción lo borra todo y se vuelve a empezar: todo debe ser perdonado pues quien perdona camina con la Historia, mientras que el rencoroso parece bloquear el porvenir. El problema es si con ello se decide sobre el perdón o lo que realmente se hace es crear condiciones para el olvido. Filmes como *Garage Olimpo* insisten en que la Historia no es ese museo por el que se pueda pasear contemplando sus momias, protegidos



por un cristal. Ante todo la Historia es huella, muñón en algunos casos, y la memoria ha de ser necesariamente subversiva si se quiere superar el olvido y la "des-historización". La Justicia, el derecho, el respeto por el ser humano no pueden depender del tiempo porque un crimen es un crimen independientemente de la disolución del recuerdo que se conserve de él: "*La verdadera tortura es para el que siendo una persona magnífica, generosa, entregada, resulta que la tortura le vence y da el nombre de los amigos, de los compañeros. Eso es algo que pesa para toda vida. No es el héroe, es la víctima de la tortura*"<sup>3</sup> Evitar que se sucedan los ecos, las rimas del desastre, hacer emerger a aquellos que flotan tras los sumideros de la Historia, alzarse contra el tiempo y recordar el crimen y a aquellos que murieron de la muerte inventada por el hombre, los criminales y el orden ético que socavaron, quizás sea ésta la justa tarea de la Memoria.

PAU ROVIRA

3. Declaraciones de Miguel Sevilla recogidas del programa *Temps era temps* emitido por la TV3 hace escasamente un mes. Angel Casas entrevistó a tres personas torturadas en la comisaría situada en la Via Laietana de Barcelona, durante los años 70, por las brigadas político sociales. "*Nadie pagó por ello*" afirman los entrevistados y todavía más triste es el hecho de que exista una franja generacional, nacida en el periodo democrático, que ni siquiera tenga constancia, memoria, de ello.

