

La jerga de la represión. Apuntes sobre el empleo, la apropiación y la creación de un nuevo campo semántico en los CCDTyE durante la dictadura cívico-militar argentina

Julieta ZARCO

Università degli Studi di Modena e Reggio Emilia

ORCID: 0000-0003-4622-4459

Peer reviewed article:

Envío: 10 de enero de 2024

Aceptado: 17 de abril de 2024

Resumen Este artículo propone una reflexión en torno a la *jerga de los represores* a partir del empleo, la apropiación y la creación de un nuevo campo semántico utilizado dentro de los CCDTyE¹ durante la última dictadura cívico-militar argentina (1976-1983). Para su estudio se explora el lenguaje utilizado, tanto por los perpetradores como por las víctimas, en tres películas ficcionales argentinas: *La noche de los lápices* (Olivera 1986), *Garage Olimpo* (Bechis 1999) y *Crónica de una fuga* (Caetano 2006). Se trata de largometrajes que, si bien corresponden a diferentes “momentos de la memoria” (Zarco 2016), comparten la jerga utilizada por los opresores para denominarse a sí mismos como seres superiores y, al mismo tiempo, a las víctimas como seres inferiores. De igual manera, se aborda el uso de eufemismos para designar las diferentes prácticas que se ejercían sobre las víctimas.

Palabras clave jerga, represores, CCDTyE, películas, dictadura cívico-militar argentina

The Jargon of Repression. Notes on the Use, the Appropriation, and the Creation of a New Semantic Field in CCDTyE During the Argentine Civil-Military Dictatorship

Abstract This article proposes a reflection on the *jargon of the repressors* based on the use, the appropriation and the creation of a new semantic field used within the CCDTyE during the last Argentine civil-military dictatorship (1976-1983). This study explores

1. La denominación *Centro Clandestino de Detención, Tortura y Exterminio (CCDTyE)* reemplaza oficialmente la fórmula *Centro Clandestino de Detención (CCD)* propuesta en el *Informe Nunca Más* (1984). En la actualidad, así se define a los “dispositivos memoriales” (D’Ottavio 2016: 57). Se trata de espacios que desde del retorno a la democracia, y particularmente a partir del nuevo siglo, fueron *consolidando* su denominación a partir de los procesos de institucionalización de los llamados *sitios de memoria*.

the language used by both perpetrators and victims in three Argentine fictional films: *The Night of the Pencils* (Olivera 1986), *Garage Olimpo* (Bechis 1999) and *Cronicle of an Escape* (Caetano 2006). These are films that, although they correspond to different “moments of the memory” (Zarco 2016), share the jargon used by oppressors to call themselves superior beings and, at the same time, victims as inferior beings. Similarly, it addresses the use of euphemisms to designate the different practices that were exercised on victims.

Keywords jargon, repressors, CCDTyE, films, civil-military dictatorship Argentina

Introducción

El 10 de diciembre de 2023 se cumplieron 40 años de la recuperación del Estado de derecho en la República Argentina. Como no podría ser de otra manera, se trata de un hecho que invita a (re)pensar cuestiones relacionadas con “el ciclo más atroz vivido por la sociedad argentina” (Zarco 2016: 160) como también, con los aspectos conexos con los derechos humanos en cuanto condición indispensable para la vida democrática. En tal sentido, la construcción de la memoria reciente, a partir de las diferentes formas de arte (visual, literaria, musical, gráfica, etc.), resulta un hecho trascendental ya que permite representar el horror y, por ende, visibilizar a través de palabra e imagen todo aquello que estuvo oculto durante los años del llamado *Proceso de Reorganización Nacional* (1976-1983). Se trata, pues, de un tipo de visibilización que supone la superación de la frontera “entre lo decible y lo indecible” (Pollak 2006: 9).

A tal efecto, desde el retorno a la democracia, el cine argentino plasmó en sus producciones una puesta en escena con la que no solo comenzó a dar cuenta “[d]el terror por el que atravesó la sociedad, sino también [de] los llamados ‘lugares del horror’” (Zarco 2016: 23). Para ello, los directores llevaron a la pantalla grande “lo que antes no podía mostrarse” (146), es decir: el secuestro, la tortura y la desaparición de la vida civil de personas que, entre otras cosas, atravesaron la experiencia extrema del funcionamiento de los CCDTyE² y, como consecuencia, el desmembramiento de su vida cotidiana.

En ese marco, los represores se valieron de modulaciones discursivas que, junto a la escogencia de un lenguaje que no fue ni casual ni inocente (Sosnowski 2015: 34), justificaron su accionar. De hecho, para poner en práctica sus propósitos, además de emplear violencia física y simbólica, los perpetradores pusieron en marcha una estrategia “intensamente verbal” (Feitlowitz 1998: 20) de la que se sirvieron para reafirmar su posición de poder.

Considerando lo expuesto, este artículo propone una reflexión en torno a la *jerga de los represores* a partir del empleo, la apropiación y la creación de un nuevo campo semántico utilizado dentro de los CCDTyE durante la última dictadura cívico-militar argentina (1976-1983). Para su estudio se explora el lenguaje utilizado, tanto por los perpetradores como por las víctimas, en tres representaciones cinematográficas ficcionales argentinas

2. Huelga decir que hoy en día, la mayor parte de los sitios utilizados por el terrorismo de Estado como CCDTyE han sido declarados *Espacios de memoria*. Para ampliar, véase el portal del Ministerio de Justicia [<https://www.argentina.gob.ar/derechoshumanos/sitiosdememoria/espacios>].

ambientadas —casi en su totalidad— dentro de un CCDTyE. Estas son: *La noche de los lápices* (Olivera 1986), *Garage Olimpo* (Bechis 1999) y *Crónica de una fuga* (Caetano 2006)³. Huelga decir que se trata de largometrajes que comparten una puesta en escena signada por el secuestro, la tortura y el encierro en los que predomina el uso de una *jerga de la represión* con la que los perpetradores se denominaban a sí mismos como seres superiores y, al mismo tiempo, a las víctimas como seres inferiores. De igual manera, se explora el uso que los perpetradores hacían de eufemismos para (de)nominar las diferentes prácticas que los victimarios ejercían sobre las víctimas. Se trata de prácticas y estrategias de las que se valieron para reafirmar su poder y, con ello, validar su superioridad sobre las víctimas.

Apropiación, empleo y creación de un nuevo campo semántico

De acuerdo con Judith Butler (1997), todo acto comunicativo es performativo, ya que tiene la capacidad de redefinir el significado de lo que enuncia. En este sentido, las ideas expuestas por la autora norteamericana bien podrían ajustarse al modo en el que operó el aparato represor durante la última dictadura cívico-militar en la Argentina, quien fundó sus prácticas en la justificación y la legitimación de su accionar. Por ello, a partir de una estrategia basada en una cuidada y minuciosa elección lingüística, los represores se valieron de “la utilización de cierto lenguaje que funcionó como un instrumento orientado hacia la construcción de un imaginario en el que el sujeto ‘subversivo’ se convirtió en el ‘enemigo a eliminar’” (Zarco 2024: 484). En esta dirección, el uso de ciertos términos relacionados con el secuestro, la tortura y la muerte formaron parte del llamado “universo de la desaparición” (Crenzel 2008: 118). Al tratarse de un tipo de lenguaje particularmente circunscripto a la explotación que hacía de él el mundo concentracionario, resulta de particular interés para nuestro trabajo.

En tal sentido, el uso de dichos términos dio lugar a la construcción e instauración de una *jerga de la represión* que comenzó a ser utilizada para *designar* a personas, objetos y prácticas que, según los perpetradores, no podían ser *nombrados* de otro modo. Entre ellos, pueden mencionarse los verbos: *limpiar*, *chupar*, *apretar*. Así, para los represores *limpiar* no significaba ‘quitar la suciedad o inmundicia de alguien o de algo’ (RAE 2023), sino que aludía a la zona en la que se encontraba quien debía ser capturado, ya que para cumplir el operativo y secuestrar a la/s víctima/s la zona debía *estar limpia*, es decir, que en ese territorio no debían encontrarse sujetos armados. Por su parte, *chupar* no indicaba ‘mantener algo en la boca humedeciéndolo o disolviéndolo’ (RAE 2023), sino el acto de secuestrar/capturar a una persona en su domicilio, en su trabajo o por la calle. Por último, *apretar* no significaba ‘estrechar algo contra el pecho o ceñir, de ordinario con la mano o los brazos’ (RAE 2023),

3. En una misma dirección, puede mencionarse el filme experimental *Habeas Corpus* (Acha 1987) en la que el director lleva a la pantalla la experiencia extrema de un hombre que permanece cuatro días cautivo en un CCDTyE. Se trata de una obra que Acha realizó “entre 1983 y 1984, y la estrenó —no comercialmente, ninguna de sus películas tuvo estreno comercial entre 1983 y 1984, como buena parte del mejor cine argentino de los ochenta— en 1986” (Duarte 2015: 83). El filme no ha sido escogido como parte del corpus porque no contiene diálogos. Por lo tanto, no se ajusta a los objetivos de nuestro análisis. Asimismo, cabe mencionar que, hay otras cintas en las que se muestran algunas imágenes de los llamados *lugares del horror*, por ejemplo: *Un muro de silencio* (Stantic 1993), *Kamchatka* (Piñeyro 2002), *Hermanas* (Solomonoff 2004), *Cordero de Dios* (Cedrón 2008) y *Andrés no quiere dormir la siesta* (Bustamante 2009), entre otras.

sino torturar a una víctima para/hasta que diera información que resulte relevante para los perpetradores.

Otras formas utilizadas relacionadas con la tortura, la muerte y la desaparición de la vida civil primero y, más tarde, de los cuerpos de los secuestrados eran *cantar*, *quebrar*, *picanear*, *trasladar*. Se trata de verbos que pierden su significado *real* y son resignificados a partir de la nueva connotación dada por los represores. En el caso de *cantar*, por ejemplo, su uso no estaba relacionado con su significado *original*, es decir, ‘producir con la voz sonidos melódicos, formando palabras o sin formarlas’ (RAE 2023); en el caso de *quebrar*, concretamente, su aplicación no estaba relacionada con el acto de ‘romper, separar con violencia’ (RAE 2023). En verdad, en ambos casos se hacía referencia a las prácticas de torturas impartidas a una persona para/hasta que esta suministrase información. En un mismo sentido, con *picanear* no se comenzaba a ‘aguijar a los bueyes’ (RAE 2023), sino a producir descargas eléctricas con la picana, es decir, con un instrumento de calvario que servía para infligir suplicios. Por último, *trasladar* no indicaba ‘llevar a alguien o algo de un lugar a otro’ (RAE 2023), sino que se empleaba como equivalente de desaparición. En este sentido, puede decirse que se creaba un nuevo campo semántico a partir de la apropiación de términos conocidos pero usados como eufemismos. Se trata de términos que fueron expuestos y, con ello, *develados* a la sociedad a partir de los testimonios de los sobrevivientes de los CCDTyE que fueron publicados primeramente en el *Informe Nunca Más* (1984)⁴ y, un año más tarde, durante el Juicio a las Juntas militares⁵.

De igual manera, en *La Historia política del Nunca más. Las memorias de las desapariciones en la Argentina* (2008), Emilio Crenzel propone un análisis a partir de las declaraciones realizadas tanto por ex secuestrados como por perpetradores. Se trata de testimonios recogidos por la *Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas* (CONADEP) y publicados en el *Informe Nunca más* (1984). Para el estudioso argentino, del reporte elaborado emergen palabras que conforman un “nuevo código lingüístico” (2008: 118) que incluye términos como “‘chupadero’, ‘traslado’, ‘zona liberada’, o ‘grupo de tareas’, [expresiones que si bien eran] crípticas para el resto de la población” (118-119), eran de uso cotidiano dentro de los CCDTyE. Se trata, pues, de un conjunto de términos que, en primera instancia, solo podían ser comprendidos por quienes padecieron la experiencia extrema de haber transitado ese espacio, pero que, al ser *develadas*, establecieron “un puente para ser compartidas socialmente” (119) adquiriendo, así, un carácter público para la sociedad.

Sobre el lenguaje eufemístico utilizado por los perpetradores dentro de los CCDTyE, Calveiro (2006) da cuenta de sus especificidades en los siguientes términos:

4. El *Informe Nunca Más* apareció por primera vez el 30 de noviembre de 1984. La realización del *Nunca Más* fue un proyecto que, inicialmente, debía durar seis meses pero que, a causa de la gran cantidad de testimonios, se extendió tres meses más. La investigación estuvo a cargo de un equipo encabezado por el escritor Ernesto Sábato y conformado por diferentes personalidades de la cultura y la ciencia.

5. El Juicio a las Juntas Militares se llevó a cabo entre el 22 de abril y el 9 diciembre de 1985, día en el que fue dictada la sentencia. Huelga subrayar que, este constituyó la primera condena a las Juntas Militares realizada por un tribunal civil.

Es significativo el uso del lenguaje, que evitaba ciertas palabras reemplazándolas por otras: en los campos no se tortura, se “interroga”, luego los torturadores son simples “interrogadores”. No se mata, se “manda para arriba” o “se hace la boleta”. No se secuestra, se “chupa”. No hay picanas, hay “máquinas”. No hay asfixia, hay “submarino”. No hay masacres colectivas, hay “traslados” (2006: 42).

Ahora bien, como se mencionaba más arriba, el aparato represor se valió de expresiones de uso común para la población argentina a las que los perpetradores les cambiaron su significado *original*. Entre ellas, las palabras *parrilla* (‘utensilio de hierro en forma de rejilla para poner al fuego lo que se ha de asar o tostar’, RAE 2023); *interrogatorio* (‘acto de dirigir preguntas a quien las ha de contestar’, RAE 2023) o *submarino* (que en Argentina hace referencia a un vaso de leche al que se le *sumerge* una barra de chocolate) se transformaron en eufemismos ya que sustituían a las acciones de tortura. En la práctica, cuando los agentes del aparato represor mencionaban la palabra *parrilla* aludían a una camilla de metal en la que se amarraba a las víctimas para comenzar con la tortura; cuando usaban el vocablo *interrogatorio* era para dar comienzo a la sesión de tortura⁶; por último, con el término *submarino* remitían a una *técnica* de tortura que consistía en la introducción de la cabeza de la víctima en el agua, con el objetivo de causarle una sensación de asfixia⁷.

La jerga de la represión: un análisis lingüístico a partir de tres películas ambientadas en CCDTyE

Se puede decir, sin lugar a duda, que la Junta Militar promovió un discurso unidireccional y monofónico con el que *se encargaba* de *informar* a la población argentina acerca de la existencia de un *enemigo* al que había que *perseguir*, *combatir* y *eliminar*. Para ello, ejercitaba control y vigilancia sobre el conjunto de la población. La construcción y el uso de CCDTyE en la Argentina consiente que se establezca una analogía con lo propuesto por Michel Foucault en *Vigilar y castigar*, ensayo en el que el autor francés describe las prisiones y los manicomios como instituciones en las que se aplican las prácticas del poder disciplinario en las sociedades. A tal efecto, la estrategia llevada a cabo por el aparato represor cívico-militar argentino encuentra coincidencias con la estructura del panóptico, tanto en su función primordial, la de vigilar al otro, como así también en la deshumanización del ser humano:

Este espacio cerrado, recortado, vigilado, en todos sus puntos, en el que los individuos están insertos en un lugar fijo, en el que los menores movimientos se hallan controlados, en el que todos los acontecimientos están registrados [...] en el que el poder se ejerce por entero, de acuerdo con una figura jerárquica continua, en el que cada individuo está

6. Asimismo, cabe señalar la denominación que los perpetradores daban a los distintos espacios dentro de los CCDTyE. Son ejemplo de ello los nombres que tenían los diferentes espacios de la Escuela Superior de Mecánica de la Armada (ESMA). Así, *pañol* era el lugar en el que se alojaba el botín que los represores tomaban de las casas de los secuestrados; *pecera* era un conjunto de oficinas donde trabajaba un pequeño número de presos; *capucha* y *capuchita* eran dos salas destinadas a la tortura y al aislamiento de un determinado número de víctimas que se encontraban encapuchadas.

7. Unos sobrevivientes sostienen que, en ocasiones, cuando no se disponía de una bañera o de un balde con agua, esta misma *técnica* era empleada con una bolsa de plástico.

constantemente localizado, examinado [...], todo esto constituye un modelo compacto del dispositivo disciplinario (Foucault 2002: 199).

En esta dirección, cabe señalar que, ante la ausencia de imágenes “fílmicas que figuren la experiencia límite por la que atravesó la sociedad durante la última dictadura [cívico]-militar” (Zarco 2016: 18), la industria cinematográfica “ha creado los fotogramas inexistentes del mundo concentracionario” (Raggio 2009: 49). Es decir que, ante la falta de imágenes que representaran el terror de los llamados *lugares del horror*, el cine argentino puso en marcha una puesta en escena en la que a partir del relato testimonial de quien “vio y vivió” (50), plasmó en la pantalla el secuestro, el cautiverio, la tortura y la desaparición forzada de personas. Se trata de un tipo de filmografía que (re)presenta lo que hasta entonces había sido irrepresentable, es decir, la cotidianidad dentro de un CCDTyE.

La película *La noche de los lápices* recorre las vicisitudes de un grupo de adolescentes que lucha por la aprobación del boleto estudiantil secundario en la Ciudad de La Plata en Buenos Aires. Para ello, Héctor Olivera concentra la diégesis en la figura de uno de los sobrevivientes, Pablo Díaz, un estudiante inocente o un *perejil*, que padeció el secuestro, la tortura, el cautiverio y la circulación por diferentes CCDTyE⁸. El testimonio que Pablo Díaz prestó, primero ante la CONADEP (1984) y luego durante el Juicio a las Juntas militares (1985), sumado a la publicación del libro *La noche de los lápices* (1986) escrito por los periodistas María Seoane y Héctor Ruiz Núñez, como también su activa participación en la adaptación del libro cinematográfico de la cinta homónima es el punto de partida del relato.

En *Garage Olimpo*, Marco Bechis entrelaza dos mundos paralelos presentados a partir de dos ejes narrativos: por una lado, la historia de María, una militante que alfabetiza en barrios marginales del Gran Buenos Aires que, un día, como cualquier otro, es secuestrada y llevada a un garaje convertido en CCDTyE. Allí se encuentra con Félix, su inquilino, pero a diferencia de lo que piensa María al verlo, Félix no está allí como víctima, sino como victimario. El otro eje narrativo se desarrolla a partir de la historia de Ana, una militante que pone una bomba en la casa de un represor⁹. La cinta presenta contrastes permanentes entre el adentro y el afuera, entre los perpetradores y sus diferentes funciones como también entre la relación ambigua que mantienen María y Félix, víctima y victimario. Para la escritura del guion de *Garage Olimpo*¹⁰, Bechis tomó como punto de inicio su experiencia personal y la de cuatro sobrevivientes del CCDTyE *El Olimpo* y por ello “hay pasajes que encuentran correspondencias entre la película y lo sucedido a algunos secuestrados” (Zarco 2017: 175).

En *Crónica de una fuga*, Adrián Caetano lleva a la pantalla grande la adaptación cinematográfica del libro *Pase libre. La fuga de la Mansión Seré* (2002), de Claudio Tamburrini. El filme concentra el relato en la historia de Claudio, un estudiante universitario y arquero del Club Almagro, quien fue secuestrado y llevado al CCDTyE *Mansión Seré*, lugar en el que permanecerá 120 días junto a otros tres jóvenes que ya se encontraban en

8. Entre ellos: Pozo de Banfield, Pozo de Quilmes, Arana y, por último, la Unidad Penitenciaria n° 9 de La Plata, donde fue un “prisionero a disposición del Poder Ejecutivo durante tres años, nueve meses y diez días” (Seoane y Ruiz Núñez 1986: 120).

9. Según Manzano, el personaje de Ana está basado en la militante Ana María González “que en junio de 1976 pusiera una bomba debajo de la cama del Jefe de la Policía Federal” (2009: 173).

10. El guion fue coescrito con Lara Fremde.

cautiverio. El día 121, en coincidencia con el segundo aniversario del golpe de Estado, el 24 de marzo de 1978, a pesar de los rígidos controles nocturnos por parte de los perpetradores, los cuatro jóvenes lograron escaparse de la *Mansión Seré*. *Crónica de una fuga* muestra el día a día de Tamburrini a partir de su llegada al CCDTyE.

Huelga subrayar que, estos largometrajes responden a diferentes “momentos de la memoria”, entendiendo con ello el espacio, la puesta en agenda, la visibilidad, los límites y los alcances que los diferentes gobiernos han otorgado a la reconstrucción del pasado reciente” (Zarco 2016: 11), ya que cada uno da cuenta críticamente de un *momento de la memoria* específico en relación con la construcción de la memoria reciente en la Argentina. *La noche de los lápices* se enmarca en el primer momento de la memoria “Recordar para no repetir: 1983-1989”, período en el que “se privilegia un discurso en el que la sociedad, además de no ser culpable, es también ajena a los sucesos” (156); mientras que *Garage Olimpo* y *Crónica de una fuga* se insertan en el tercer momento de la memoria: “Reivindicación y crítica: 1996-2013”, época en la que “se dará un amplio espacio al compromiso político de los sujetos que han vivido la experiencia setentista” (158)¹¹.

Durante el autodenominado *Proceso de Reorganización Nacional* se acuñaron diferentes términos para denominar tanto a actores sociales como a situaciones que resultaban *comunes* para el aparato represor. En las películas aquí propuestas, se evidencia la construcción semántica de un léxico que resulta recurrente en las diferentes representaciones. Así, por ejemplo, la palabra *perejil* denota a una persona que no es un militante político y que se encuentra allí, es decir que fue secuestrado, por *error*, motivo por el cual la información que pudiese dar resultaría inútil para los represores. No es casual, entonces, que esta palabra aparezca en dos de las cintas que abordamos. En *La Noche de los lápices* se presenta en dos momentos. El primero se desarrolla a partir del único pasaje en el que se da cuenta del compromiso político de un militante y no está relacionado con los adolescentes cautivos sino con Osvaldo, un integrante del Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP)¹². En la escena, un guardia le pide a Pablo que limpie la herida de Osvaldo. Cuando se quedan solos se desarrolla el siguiente diálogo:

Osvaldo: —Dale perejil, hacete hombre.

[...]

Pablo: —Osvaldo, ¿a nosotros nos van a largar?

Osvaldo: —Claro, Pablito, si ustedes son unos perejiles en serio, nos los engancharon en nada pesado [...] (01:10:03-01:11:12).

Más tarde, vuelve a utilizarse el término *perejil*. La escena muestra a uno de los guardias llevando a Pablo a su celda y dirigiéndose a los secuestrados les dice: “—Che, perejiles, a ver si hacen un poco de gimnasia. Dale vos [a Pablo], organizá la cosa” (01:05:37-01:05:44). Aquí resulta evidente que su uso era común tanto entre víctimas como entre represores.

11. Las políticas públicas implementadas desde 2003, momento en que llegó Néstor Kirchner al gobierno, centraron su interés en cuestiones relacionadas con el accionar del terrorismo de Estado y las violaciones a los Derechos Humanos.

12. Organización guerrillera argentina que se mantuvo activa entre 1970 y 1976, momento en el que fue desarticulada por las Fuerzas Armadas a través del *Operativo Independencia*.

En *Crónica de una fuga* se hace uso de esta misma palabra en varias ocasiones. Un ejemplo de ello es mientras a Claudio le practican un *submarino*, es decir cuando lo llevan al baño de la casona e introducen su cabeza en una bañera llena de agua¹³. Allí, uno de los torturadores le dice a Claudio: “—¡Te vamos a hacer mierda, perejil!” (01:16:50). Como en *La noche de los lápices*, la palabra *perejil* se usa también entre los secuestrados. Aquí nos interesa citar dos pasajes concretos en los que la expresión aparece. La primera es cuando le informan a los cuatro cautivos que el Tano, el joven cautivo que *cantó* a Claudio, iba a ser blanqueado, es decir, que iba a ser puesto a disposición del Poder Ejecutivo Nacional (PEN). Luego de esta comunicación, se desarrolla el siguiente diálogo:

Gallego: —Se lo llevaron a un penal ¡bien, bien! Nos van a blanquear.

Vasco: —A mí gasta ir a un penal. Cuando se enteren que mi hermano es montonero, los guardias se la van a agarrar conmigo. Me van a reventar.

Guillermo: —¿Por qué te van a reventar, Vasco? Si sos un perejil (01:38:30-01:38:59).

De esta escena se desprende una situación muy clara: la intención de Guillermo es que el Vasco, quien se muestra con menos lucidez respecto del resto, se quede callado y no dé información adicional ni sobre él, ni sobre su hermano que, según dice, forma parte de la organización Montoneros¹⁴. El siguiente pasaje se desarrolla después de que el Gallego comiera con gusto las sobras que le diera Lucas, uno de los represores. Ante esta situación, una vez en la habitación y delante de sus compañeros, Claudio le pregunta al Gallego: “—¿Estaban ricas las sobras de Lucas?” y éste le responde: “—¿Qué querías, que le rechace la comida? No te hagas el guapo, que acá vos entraste de perejil. ¡Perejil!” (00:59:08-00:59:25). Esta escena deja en evidencia que hay diferencias, incluso, entre los secuestrados que están viviendo una misma experiencia, esto es porque al Tano, al Gallego, al Vasco y a Guillermo los *chuparon* por ser militantes activos, mientras a Claudio por *perejil*.

Por su parte, *Garage Olimpo* pone en la pantalla una cuestión que hasta el momento no había sido representada. Se trata de una escena que se desarrolla a partir de la llegada de un secuestrado al CCDTyE. Allí, el *Tigre*, el militar represor que está a cargo del CCDTyE, le pregunta:

Tigre: —¿Cómo lo engancharon?

Félix: —A01 cantó la cita.

[...]

Tigre (a Félix): —En cuanto se desocupe el quirófano interrógalo. Después llenás la ficha,

¿okey?

Félix: —Sí, señor (00:38:02-00:38:35).

Nuevamente aquí emerge el empleo de palabras con un significado diferente a su acepción original. En esta breve frase, *Tigre* utiliza tres de ellas: *quirófano*, *interrogar* y *ficha*. En el caso de *quirófano*, se trata del nombre con el que se denominaba a la sala de torturas. Esta

13. En algunas oportunidades, en lugar de una bañera solía usarse un balde o cualquier recipiente que pudiera contener líquido.

14. Montoneros fue una organización que promovía la instauración de un gobierno que continuase el proyecto político propuesto por Juan Domingo Perón. Su período de mayor actividad se desarrolló entre 1970 y 1976.

denominación tenía un sentido preciso para el aparato represor porque partía de la idea de que los *subversivos* estaban enfermos y, por lo tanto, había que *curarlos*. Como sucede con las palabras *cantar* y *apretar*, también *interrogar* se usa para dar cuenta de la acción de torturar a una víctima con el claro objetivo de obtener datos de otras personas, que a su vez también serían *interrogadas*. Por último, *llenar la ficha* implicaba poner por escrito la cantidad de horas durante las que una persona era torturada, como así también la tensión eléctrica recibida.

Hay otra cuestión, quizá “menos brutal, pero no menos eficaz” (Todorov 2004: 188) que está relacionada con la privación del nombre a las víctimas. En *Garage Olimpo*, esta cuestión se desarrolla durante una escena en la que el *Tigre* organiza una reunión con los perpetradores para decidir acerca del destino de las víctimas:

Tigre: —N24, traslado. ¿Quién está interrogando?

Víbora (hombre de la patota): —El Hueso.

Tigre: —¿Todavía? Bueno, N04 ¿quién lo tiene?

Víbora: —No sirve más N04. Perdió todos los contactos.

Tigre: —Traslado... M21, este es el cura ¿no?

Víbora: —Si señor.

Tigre: —Traslado. Y saben qué, el cuerpo déjelo en la villa (01:09:10-01:09:34).

En el pasaje apenas citado aparece nuevamente la palabra *traslado* para dar cuenta de la muerte o desaparición del cuerpo, en este caso, del cura que cumplía sus servicios en una villa miseria ubicada en el Gran Buenos Aires¹⁵. Por último, tanto en este pasaje como en el que se presenta a continuación, vuelven a aparecer los números en reemplazo de los nombres como también la palabra *interrogar*, otra vez como sinónimo de tortura:

Tigre: —Parate Félix. Parate derecho, Félix. T02 y A03. T02 se cae del sexto piso. A03 se muere enchufado a la red de 220. Decime una cosita ¿Para qué pensás vos que los traemos acá?

Félix: —Para interrogarlos.

Tigre: —Para interrogarlos, muy bien. Y ¿qué es lo único que no tenemos que hacer mientras los interrogamos?

Félix: —Matarlos.

Tigre: —¿Entendiste? No quiero iniciativas personales ¿estamos?

Félix: —Sí, señor (01:09:52-01:10:36).

En ambas escenas resulta flagrante el *método* que usaban los represores para anular y despojar de su identidad a los secuestrados. Para ello, lo primero que hacían era eliminar sus nombres *designados* con un número. Se trata de un *método* que ya había sido utilizado en los campos de concentración durante la Segunda guerra Mundial. Desde un punto de vista cinematográfico, uno de los filmes que así lo representa es *Kapò* (1959) de Gillo Pontecorvo, en el que se relata el día a día dentro de un campo de concentración.

Resulta evidente que, dentro de los CCDTyE los perpetradores insistían con la utilización de un tipo de lenguaje con el que intentaban quitarle toda identidad a las víctimas y, para ello:

15. Se entiende por *villa miseria* a los asentamientos superpoblados no planificados de autoconstrucción ubicados en terrenos de titularidad pública o desconocida.

Se lo despojaba de su identidad a partir de la eliminación de su nombre, y en su lugar al prisionero se le otorgaba un número; luego el despojo estaba relacionado con el cuerpo: al secuestrado se lo torturaba con el intento —a través del tormento— de construir un cuerpo “disciplinado” y “moldeable” para llevar adelante la estrategia de control militar (Zarco 2016: 19).

Otra de las coincidencias presentes en las dos de películas es la pregunta sobre el *nombre de guerra*. En ambos filmes se presenta en el momento en el que los secuestrados llegan al CCDTyE. En *Crónica de una fuga* se desarrolla de forma muy breve cuando *Huguito*, el jefe del grupo de tareas¹⁶, le pregunta a Claudio: “—¿Nombre de guerra?” y éste responde: “—No tengo nombre de guerra, señor” (00:16:47-00:16:50). En *Garage Olimpo*, en cambio, se desarrolla de un modo más amplio:

Hombre de la patota: —Tigre, acá le traje a la maestra.

Tigre: —Muy bien.

[...]

Tigre: —A01¹⁷ va a ser. ¿Nombre?

María: —María Fabiani.

Tigre:—Nombre de guerra? ¿Nombre de guerra?

Hombre de la patota: —¿No escuchás? (mientras la empuja)

María: —María Fabiani.

Tigre: —¿Tenías algún sobrenombre cuándo eras chica? [...] (00:16:50-00:17:35).

Queda claro que asignándole a la persona un número de identificación se la privaba de su nombre y, con ello, de su identidad. De ese modo, los perpetradores despersonalizaban a las víctimas, quizá porque “un nombre y un apellido representaba a un hombre de carne y hueso” (Calveiro 2006: 17) o porque sin reconocimiento no hay identidad (Pizzorno 1989: 38). De hecho, el objetivo de quienes formaban parte del aparato concentracionario residía en no percibir al secuestrado como a un ser humano, sino más bien como un cuerpo que debía ser vigilado, castigado y, en gran parte de los casos, desaparecido.

Notas finales

A diferencia de la mayoría de las transposiciones fílmicas, las obras cinematográficas aquí presentadas toman como punto de partida un hipotexto que no es ficcional. En efecto, en los tres casos se trata de películas basadas en los relatos testimoniales de quienes atravesaron la experiencia extrema de los CCDTyE. Así, *La noche de los lápices* toma como eje del relato las declaraciones que Pablo Díaz dió primero ante la CONADEP y luego durante el Juicio a las Juntas militares, unido a la adaptación del libro homónimo. Con respecto a *Garage Olimpo*, la historia está basada en la experiencia del director y en los testimonios de cuatro sobrevivientes. *Crónica de una fuga*, por su parte, es la adaptación del libro autobiográfico en el que Claudio Tamburrini cuenta su llegada y su vida diaria dentro de un CCDTyE.

16. Se denominaba *grupo de tareas* o *patota* a la cuadrilla de hombres que se dedicaba a secuestrar gente.

17. Se trata del mismo número que tuvo Bechis durante su permanencia en el CCDTyE *Club Atlético*.

Sin duda, puede decirse que en ocasiones el medio audiovisual traduce de modo concreto la historia que lleva al cine, aun así “Inevitably, something happens on the way from the page to the screen that changes the meaning of the past” (Rosenstone 1988: 1173). Por cierto, esta cuestión queda plasmada en las cintas propuestas ya que en todas se evidencia una clara voluntad de repensar el pasado reciente, los procesos de memoria y la elaboración del terror. Por lo tanto, a su manera cada una de estas películas pueden ser “agentes reveladores preciosos” (Ferro 1995: 40) desde el momento en que se convierten en registros de imágenes que reproducen “los acontecimientos de un determinado momento” (Burke 2005: 178).

Como se ha mencionado, los perpetradores utilizaron un lenguaje muy concreto para avalar sus acciones represivas. En este sentido, es importante subrayar que, no solo se trataba de una cuidada selección de vocablos específicos, sino también de la creación de un nuevo campo semántico que sería utilizado en cada una de las prácticas llevadas a cabo por los represores. Quizá por ello los victimarios compartían significados esenciales de palabras y conceptos ya conocidos sobre los que producían una suerte de dicotomía entre el significado y el significante. Por este motivo, como se ha evidenciado a lo largo de este trabajo, algunas palabras —y sus significados— podían (con)tener más de un significante y, al mismo tiempo, un mismo significante podía (con)tener más de un significado. En consecuencia, esto le permitió al aparato concentracionario hacer un uso unidireccional del lenguaje poniendo en práctica una *jerga de la represión*. Si bien se trataba de un uso que, en primera instancia, podría ser comprendido solo dentro de los CCDTyE, todo cambió a partir de los testimonios de los sobrevivientes, momento en que la *jerga de la represión* fue *develada* a la sociedad argentina en su conjunto.

Bibliografía

Literatura primaria

Crenzel, Emilio (2008), *La historia política del Nunca más. La memoria de las desapariciones en la Argentina*, Buenos Aires, Siglo XXI.

Crónica de una fuga. Dir. Israel Adrián Caetano. Prod. Oscar Kramer, Hugo Sigman y Adrián Kochen, Argentina, 2006, 103 min.

Garage Olimpo. Dir. Marco Bechis. Prod. Eric Heumann, Amedeo Pagani y Enrique Piñeyro, Argentina-Francia-Italia, 1999, 100 min.

La noche de los lápices. Dir. Héctor Olivera. Prod. Fernando Ayala y Alejandro Sessa, Argentina, 1986, 95 min.

Nunca más. Informe nacional sobre la desaparición de personas (2006 [1984]), Buenos Aires, Eudeba.

Literatura secundaria

Burke, Peter (2005 [2001]), *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Biblioteca de Bolsillo.

- Butler, Judith (1997), *Lenguaje poder e identidad*, Madrid, Editorial Síntesis.
- Calveiro, Pilar (2006 [1998]), *Poder y desaparición: los campos de concentración en Argentina*, Buenos Aires, Colihue.
- D'Ottavio, Adriana (2016), "Apuntes sobre conservación material de sitios de memoria emplazados en CCDTyE de la Ciudad de Buenos Aires: desafíos y tensiones", *Cuadernos del IDES*, 32, 57-76.
- Duarte, Iván Ezequiel (2015), "Jorge Acha y el barroco: algunas ideas en torno al film *Habeas Corpus* y al guion *San Michelin*", *Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, 16, 77-99.
- Feitlowitz, Marguerite (1998), *A Lexicon of Terror: Argentina and the Legacies of Torture*, Oxford, Oxford University.
- Ferro, Marc (1995), *Historia contemporánea y cine*, Barcelona, Ariel.
- Foucault, Michel (2002 [1975]), *Vigilar y castigar*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- Kapò*. Dir. Gillo Pontecorvo. Prod. Moris Ergas y Franco Cristaldi, Italia, 1959, 118 min.
- Manzano, Valeria (2009), "Garage Olimpo o como proyectar el pasado sobre el presente (o viceversa)", en Claudia Feld & Jessica Stites Mor (eds.), *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente*, Buenos Aires, Paidós, 155-180.
- Pollak, Michael (2006), *Memoria, olvido, silencio. La producción social de identidades frente a situaciones límite*, La Plata, Al Margen.
- Pizzorno, Alessandro (1989), "Algún tipo de alteridad: una crítica a las teorías de la elección racional", *Sistemas*, 88 (enero), 27-42.
- RAE = Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española*, <https://dle.rae.es> (consulta 26.11.2023).
- Raggio, Sandra (2009), "La noche de los lápices: del testimonio judicial al relato cinematográfico", en Claudia Feld & Jessica Stites Mor (eds.), *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente*, Buenos Aires, Paidós, 45-76.
- Rosenstone, Robert (1988), "AHR Forum. History in Images/History in Words: Reflections on the Possibility of Really Putting History onto Film", *The American Historical Review*, 93 (5) (diciembre), 1173-1185.
- Seoane, María & Héctor Ruiz Núñez (2011), *La noche de los lápices*, Buenos Aires, Debolsillo.
- Sosnowski, Saúl (2015), *Cartografía de las letras hispanoamericanas: tejidos de la memoria*, Villa María, Eduvin.
- Tamburrini, Claudio (2002), *Pase libre. La fuga de la Mansión Seré*, Buenos Aires, Ediciones Continente.
- Todorov, Tzvetan (2004 [1993]), *Frente al límite*, Buenos Aires, Siglo XXI.

- Zarco, Julieta (2016), *Treinta años de cine, política y memoria en la Argentina (1983-2013)*, Buenos Aires, Biblos.
- , (2017), “Ética y distancia en *Garage Olimpo*”, *Di/Segni*, 24, 175-179.
- , (2024), “Despliegues performativos de la represión. A propósito de tres discursos de Videla durante la dictadura cívico-militar argentina”, *Altre Modernità. Rivista di studi letterari e culturali*, 31, pp. 481-494.