

Del absurdo al realismo testimonial: políticas de la memoria durante la postdictadura argentina en la reescritura cinematográfica de *El señor Galíndez*

Jorge Sala
CONICET – UBA – CiyNE
Jorgesala82@hotmail.com

Palabras clave:

Reescritura cinematográfica. Memoria. Postdictadura. Realismo.

Resumen:

En este artículo examinaré la reescritura cinematográfica de *El señor Galíndez* (Rodolfo Kuhn, 1984), basada en la pieza teatral del argentino Eduardo Pavlovsky, estrenada en 1973. El film, rodado en España en 1983 y estrenado un año más tarde presenta notables cambios en la construcción de personajes y el desarrollo de ciertas líneas argumentales y de puesta en escena –ejes de análisis del presente estudio– con relación a la original. Principalmente estas tienen que ver con la transformación del contexto de recepción y con el modo en que la Historia ha operado convirtiendo una propuesta de denuncia sobre el presente en un testimonio sobre el pasado inmediato, el de la última dictadura militar argentina (1976-1983).

From the Absurd to testimonial Realism: politics of memory during the Argentinian post-dictatorship in the film rewriting *El señor Galíndez*

Key Words:

Film rewriting. Memory. Postdictatorship. Realism.

Abstract:

In this article I will examine the film *El señor Galíndez* (Rodolfo Kuhn, 1984), based on the play of the Argentine Eduardo Pavlovsky, released in 1973. The film, shot in Spain in 1983 and released a year later exhibits a distinct change in character building, development of certain storylines and the image –axis analysis in the present study– compared to the original. Mainly these are related to the transformation of the context of reception and the way in which history has operated making a proposal to denounce this in testimony about the immediate past, that of Argentina's military dictatorship (1976-1983).

A la memoria de Eduardo “Tato” Pavlovsky (1933-2015)

¿De qué manera representar cinematográficamente el horror del pasado inmediato de la Argentina cuando prácticamente no han quedado registros documentales –fotografías, imágenes audiovisuales– de los campos de exterminio y de las torturas que allí se cometieron? Esta pregunta signó el segundo (y último) encuentro entre Rodolfo Kuhn y la reescritura de una puesta teatral a través de la utilización de la pieza de Eduardo Pavlovsky *El Señor Galíndez*, estrenada en la sala del Payró en 1973.

Su versión de la obra no surge como la recuperación “inocente” de un texto anterior carente de significados en el presente de su realización como pudo ser, por mencionar un ejemplo aleatorio, la traslación tardía (1991) que Fernando Ayala concretó a partir de la comedia de Ricardo Talesnik, *Cien veces no debo* (1971). En *El señor Galíndez* de Kuhn (1984), el paso del tiempo supuso una transformación de los sentidos originales de la pieza. Los diez años transcurridos entre la puesta en escena dirigida por Jaime Kogan y su pasaje a la pantalla no fueron el resultado de cuestiones casuales. Como intentaré demostrar en lo que sigue, el peso del contexto funcionó como un efectivo aliciente a la vez que como un vector dirigido a modificar los sentidos propuestos por el film.

La decisión de Kuhn de trasladarla tuvo un origen próximo al estreno teatral; no obstante, debió aguardar una etapa más favorable en términos políticos para poder volver efectivo su deseo de recurrir a los personajes creados por Pavlovsky al calor de la intensificación de los conflictos políticos de los setenta. Según recuerda el director:

Cuando vi la puesta de “El señor Galíndez”, en 1973, en Buenos Aires, sentí algo que después se demostró: que era una obra premonitoria de muchas cosas que estaban por suceder en nuestro país. Es una obra, y ahora es una película, que tiene un doble valor: coyuntural y no coyuntural. Yo personalmente tiendo a escaparle a los temas demasiado coyunturales, si no tengo tiempo de meditarlos en profundidad. Pero “El señor Galíndez” de Pavlovsky representaba un respaldo muy sólido para indagar a fondo en la psicología de un torturador y hacer una película que sea también sobre el



fascista que todos llevamos adentro. La película se iba a hacer en 1974, cuando presenté el proyecto en el Instituto Nacional de Cinematografía, pero después vino la debacle que todos conocemos, y no pudo seguir adelante.¹

El descentramiento temporal que implica el lapso comprendido entre el estreno teatral y su reescritura colocan a esta obra en un lugar singular respecto al corpus fílmico que conforma el abanico de reescrituras de piezas teatrales modernizadoras de finales de los cincuenta y los sesenta²; a su vez, esta característica se convierte en la razón principal del mayor desajuste entre el texto fuente y el texto destino. Partiendo del supuesto acerca de que el golpe militar impuso la clausura de una época (Gilman, 2003), su instalación dentro del panorama político-cultural traza un límite, un vacío que determina un antes (la versión teatral de Kogan) y un después (la película de Kuhn). La tortura, tema central en ambas, cobra distinto sentido en los dos casos: mientras el texto de Pavlovsky quedaba articulado bajo el imperativo de la denuncia alegórica del presente (y, como también se la leyó posteriormente, como “discurso anticipatorio”), el film de Kuhn brota claramente como testimonio de un tiempo anterior. En otras palabras: como formulación de una *memoria*.

En el presente trabajo me propongo revisar las transformaciones operadas a nivel narrativo y de puesta en escena entre lo que fuera el texto original (y su consecuente estreno teatral en los años setenta) con relación al film en cuestión. A partir de la comparación en el tratamiento de ciertos temas busco detenerme en los cambios operados por el contexto histórico dentro de un relato fílmico que, en líneas generales, optó por la continuidad con respecto a la mayor parte de los tópicos postulados en la obra de partida. Sin embargo, ciertos cambios (al igual que ciertos subrayados) poseen una

¹ A.D.T.: “Rodolfo Kuhn, después de muchos años llegó con su Señor Galíndez”, *Tiempo argentino*, 16/08/1984.

² Entre los films de la modernidad sesentista basados en piezas teatrales contemporáneas pueden mencionarse varios títulos: *El crack* (José Martínez Suárez, 1960), *Los de la mesa 10* (Simón Feldman, 1960), *El centroforward murió al amanecer* (René Mugica, 1961), *El televisor* (Guillermo Fernández Jurado, 1962), *El reñidero* (Mugica, 1965), *Tute cabrero* (Juan José Jusid, 1968) y *La fiaca* (Fernando Ayala, 1969), entre otros.



fuerte pregnancia que no solamente dan cuenta de una reconfiguración epocal (es decir, de la aparición de un horizonte distinto de lectura para una propuesta) capaz de convertir a una obra absurdista en un testimonio realista del pasado reciente. A su vez, esta conversión terminó por perfilar una nueva manera de tratamiento que, siguiendo el desarrollo del cine producido en los años ochenta en Argentina, tendería a tornarse hegemónica.

La construcción ficcional sobre el pasado traumático

Especulando sobre las relaciones siempre problemáticas entre la memoria y las imágenes, Andreas Huyssen propone una idea sugerente: «si existe una obligación, individual y social, de recordar los traumas de la historia, entonces debe haber imágenes. No hay memoria sin imágenes, no hay conocimiento sin posibilidad de ver, aún si las imágenes no pueden proporcionar un conocimiento total» (en Feld y Stites Mor, 2009: 15). En la Argentina, como se mencionó al principio de este escrito, no han subsistido registros audiovisuales significativos de los actos de tortura y represión perpetrados por integrantes de las fuerzas de la última dictadura militar. Por ende, la recuperación (más bien cabría decir la *construcción*) de imágenes sobre el pasado ha sido, por lo menos en lo que atañe a la tendencia dominante dentro del cine estrenado en la década del ochenta, territorio privativo de la ficción.³

En tanto la memoria requiere una operación activa sobre el magma informe que constituye el pasado, deviene imprescindible observar las estrategias de selección y adaptación de determinados elementos pretéritos en función de las necesidades del presente. Según la noción de “tradicción

³ Esto de ningún modo pretende postular a esta opción por lo ficcional como si se tratase de una forma excluyente. Basta con mencionar los documentales de Carlos Echeverría – *Cuarentena* (1983) y *Juan como si nada hubiera sucedido* (1987), *Todo es ausencia*, del propio Rodolfo Kuhn (1983) e incluso los proyectos más cercanos a lo pedagógico-institucional encarados por Miguel Pérez en las dos entregas de *La república perdida* (1983/1985) para ver que, aunque minoritarios y opacados por la fuerza asumida por el cine de ficción, este tipo de registros coexistieron y cumplieron un papel importante dentro de las producciones audiovisuales de los años ochenta.



selectiva” de Raymond Williams, «ciertos significados y practicas son seleccionados y acentuados y otros significados y prácticas son rechazados o excluidos» (2009 [1979]: 159). La reconstrucción de las apropiaciones y resemantizaciones que la película de Kuhn efectuó sobre la pieza de Pavlovsky permite identificar estos pasajes, en principio de la crítica al testimonio y, en términos de grupos de pertenencia o tendencias estilísticas, del absurdo teatral al realismo cinematográfico.

En la disyuntiva que emerge de la enunciación en un mismo plano de dos poéticas que hasta finales de los sesenta se habían mantenido como antagónicas surge con fuerza el doble valor que Kuhn admitía como dato fundante de la propuesta teatral: su oscilación entre lo coyuntural y lo no coyuntural. En función de la preeminencia de ciertos elementos en particular, la película se inclinará por alguno de estos términos, conformando su propia articulación discursiva alrededor del presente y el pasado.

De la alegoría al testimonio

A diferencia de otro texto absurdista con el cual Kuhn había trabajado anteriormente -*¡Hip... hip... ufa!*, escrita por Dalmiro Sáenz y trasladada al cine bajo el título *Ufa con el sexo* (1968)- *El señor Galíndez* poseía un engarce más concreto con la realidad inmediata. Esta particularidad lo ubicaba más allá de la abstracción imperante que esta corriente había puesto de manifiesto en el pasado y, asimismo, de la pieza y de los intereses temáticos de Sáenz (una visión irónica sobre la sexualidad y el comportamiento de ciertos sectores sociales) en particular. Según refería Pavlovsky en un artículo contemporáneo al estreno de su texto:

Había necesidad de denunciar que en la Argentina existía la tortura; pero no había “personajes” que descendiesen al escenario.

No se puede escribir teatro sin personajes. No se puede hacer teoría sobre el escenario, si la teoría no se singulariza a través de la cotidianidad. Esa es la gran trampa del teatro. Las ideas tienen que bajar a tierra. Los



personajes no son ideólogos. Son simples personas que habitan un pequeño universo.⁴

El señor Galíndez, lejos de ser extemporánea, se planteaba como una toma de posición -aunque elíptica- sobre el contexto inmediato. En ese sentido sus planteos se articulaban con los que el cine de ese momento estaba proponiendo mediante films de corte abiertamente militante como *Informes y testimonios: la tortura política en Argentina 1966 -1972* (Diego Eijo, Eduardo Giorello, Ricardo Moretti, Alfredo Oroz, Carlos Vallina y Silvia Vega, 1973) o *Los traidores* (Raymundo Gleyzer, 1973). Pero mientras estas películas planteaban una denuncia directa y más o menos explícita de los mecanismos de control y de las prácticas coercitivas violentas aplicadas contra las clases populares y los dirigentes sociales, la pieza de Pavlovsky optaba por un camino disidente. En su horizonte creativo, los datos de la realidad eran sopesados a través de un tamiz simbólico encaminado a formular una tesis suprahistórica que trascendiera la coyuntura inmediata. Eludiendo el mote de autor absurdista en el que la crítica lo había encasillado, Pavlovsky optó por referirse a esta nueva propuesta como perteneciente a una rama distinta, caracterizada por un “realismo exasperado”.⁵ Más allá del adjetivo, la incorporación del primer término marcaba un evidente cambio de rumbo dentro de su trayectoria como dramaturgo.

Para Osvaldo Pellettieri, *El Señor Galíndez* «concretó una mezcla muy productiva de procedimientos del realismo con el intertexto del teatro de Harold Pinter» (2003:489). La hibridez estilística de la pieza, a diferencia de otras formas más ortodoxas del absurdismo local que se produjeron a lo largo de los años sesenta, fue quizá una de las condiciones de posibilidad para su traslación al cine. En la reescritura fílmica, la inclinación de la balanza hacia uno de los polos, el de la referencialidad realista, planteó la

⁴ Eduardo Pavlovsky: “El nacimiento del señor Galíndez”, *Crisis*, Año 1, N° 4, Junio de 1973.

⁵ S/F: “La próxima pieza de Eduardo Pavlovsky está enmarcada dentro de un realismo exasperado”, *La Opinión*, 25/11/1972.



resemantización de los contenidos propuestos por la pieza original en virtud del contexto en el cual la película se dio a conocer. En muchos sentidos, la lectura de la obra de Pavlovsky de acuerdo a parámetros propios del realismo fue similar a lo que se produjo con el reestreno de *El campo*, de Griselda Gambaro tras la recuperación democrática en los años ochenta. Como paradigma del absurdismo local, esta obra, estrenada originalmente en 1968, utilizaba como tema los campos de concentración del nazismo para plantear una alegoría sobre los mecanismos de poder y de dominación presentes en la sociedad. En esta nueva puesta en escena, *El campo* fue leída, al igual que *El señor Galíndez*, como metáfora anticipatoria de las experiencias traumáticas provocadas por la dictadura.

En la versión de Kuhn, los procedimientos absurdistas fueron desplazados, optando en cambio por una literalidad que eliminaba el peso simbólico de la original. Reflexionando sobre la construcción de *El señor Galíndez*, Pavlovsky proponía una idea matriz que articulaba su obra, en la que la figura de Galíndez y la postura ético-política de los personajes de Beto y Pepe, presentes en escena no quedaban evidenciadas a simple vista. En el primer caso, el texto apunta a la invisibilidad de Galíndez, a configurarlo como “personaje inefable”; en el de sus ayudantes, la obra procede mediante un juego sutil de enmascaramiento y revelaciones calculadas sobre sus características. Según el autor:

Había que seguir un eje teórico que consistía en que el enemigo era el sistema (representado por el teléfono), no los hombres. La idea era que no se viera que había dos psicópatas, dos torturadores en escena, sino que estas personas eran a la vez victimarios y víctimas de este sistema, representado por el teléfono... Por otro lado, había que mostrar (cosa que algunas personas reprochaban) la ternura, los recovecos interiores, las depresiones, lo común que pueden tener estos hombres con cualquiera de nosotros (Pavlovsky, 1994: 59).

Desde el cartel publicitario de la película, Kuhn opta por desambiguar los términos del relato, anticipando algunas claves de lectura del mismo. En un plano general, un fotograma de Héctor Alterio expone la



violencia ejercida por su personaje (Beto) contra el cuerpo de una mujer desnuda. Como si la fotografía no bastara para explicitar el carácter descarnado que adoptará el film, se operará un cambio sustancial en el nombre de la película. El título original con el que fue dada a conocer la versión teatral pasa a un segundo plano frente a un nominativo que echa por tierra cualquier tipo de confusiones por parte del público potencial: la versión de Kuhn pasará a llamarse *Torturador. El señor Galíndez*. Colocando en primer término el oficio o más exactamente la posición del personaje dentro de las relaciones de poder –mediante unas letras descomunales- el título condiciona la interpretación de los espectadores, menguando la capacidad de apertura de un enigma narrativo. Por lo demás, la conjugación del título y la fotografía crea una confusión que arrasa con el sentido original del texto: el señor Galíndez, de quien ya se puso sobre aviso al público-espectador que se trata de un torturador, quedará identificado con la imagen de alguien literalmente torturando violentamente a otra persona. De este modo, el cartel tiende a destruir no solamente el efecto de sorpresa que la obra buscaba imponer, sino también la dimensión simbólica de un personaje (Galíndez) que nunca llega a verse en escena. A esto se refiere Pavlovsky en la cita anterior cuando plantea que el eje teórico consistía en que el enemigo era el sistema, no los hombres. Aunque esto luego sea respetado en el film, la sumatoria de datos que proporciona el cartel parece indicar una dirección contraria, que afecta *a priori* los modos de recepción de la propuesta.

Bajo esta transformación inicial, incluso anterior al despegue efectivo de la narración de la película, la versión de Kuhn rompe con aquello que la puesta había buscado plasmar originalmente. En la versión teatral presentada en el Payró, la ambigüedad cobraba protagonismo desde el principio, sobre todo a partir de la opacidad con la que eran caracterizados los personajes principales en primera instancia e incluso por la forma en que se presentaba el espacio en el que se despliegan las acciones. Según el prólogo del texto dramático, había una búsqueda encaminada a desarticular



las expectativas del público alrededor de los elementos de la puesta en escena; como consecuencia de los cambios operados en el espacio (de su revelación) se produciría la mutación en el comportamiento y el descubrimiento del oficio de los protagonistas:

Escenográficamente, la primera imagen que el espectador recibe es “extraña”. Al subir muy lentamente la luz, se le presenta sobre el escenario un ámbito no muy definido. Deliberadamente no se grafica “qué es” ese ambiente. Muebles, una cama, varias sillas metálicas, una mesa, unos armarios, un colchón en el piso (...) Todo esto, en conjunto, buscando dar la sensación de que “estamos” en un “lugar” que en realidad podría ser “otro” (Pavlovsky, 2005: 154-155).

Luego de una descripción minuciosa del mobiliario utilizado para construir el sótano-habitación reproducido en el escenario (unificados bajo un criterio excluyente: que todos los elementos que lo integran sean objetos reales) autor y director⁶ brindan las pautas de la conversión espacial que tiene por objeto modificar un estado de situación: de esa realidad banal inicial, calificada como “extraña” la puesta pasará a exhibir, recobrando el término formulado por Hannah Arendt (1999 [1962]), la “banalidad del mal”:

Hacia el final de la obra se produce la “transformación” escenográfica del escenario. Es cuando Galíndez llama por teléfono anunciando a Beto y Pepe la inminencia del momento donde ejercerán sus *verdaderos* “oficios”. Allí comienza a transformarse el escenario. Aparece la *verdadera* funcionalidad de ese “ámbito” y comenzamos a ver qué “es” (155. Subrayado en el original).

Profundizando la literalidad imperante desde el título y el cartel de la película, la presentación de los personajes en la reescritura de Kuhn asume una clave orientada en la misma dirección. En la puesta teatral, según el deseo de Pavlovsky, el eje rector partía del desconocimiento por parte de los

⁶ El prólogo del texto, que funciona como una larga didascalía portadora de indicaciones precisas sobre la puesta en escena, está firmado por el autor conjuntamente con Jaime Kogan, el director. La importancia que asume la figura de Kogan dentro del proceso de construcción del texto es reconocida por el propio Pavlovsky en esta introducción, así como en otras declaraciones (por ejemplo, su ensayo publicado en *Crisis, op. cit.*)



espectadores no solamente del oficio que cumplen Beto y Pepe sino que se buscaba derribar la identificación de tipo melodramática que adjudicaría cualidades perversas o patológicas a los torturadores. Según una perspectiva que el autor continuaría luego en su obra posterior, de lo que se trataba era de “humanizar al torturador” dotándolo de rasgos cercanos a cualquier personaje corriente y por tanto, carente de la imagen tipificada del villano. En la película de Kuhn esta posición se cumple solo a medias y para uno de los personajes, el de Beto. En la construcción de Pepe, en cambio, la forma en la que es mostrado inicialmente plantea una discordancia con las ideas del texto original. En ambos casos, Kuhn recurre a la misma estrategia de puesta en escena, imponiendo un “aireado” del texto que busca dar cabida a otros espacios para afrontar la mostración del universo cotidiano de los personajes. Sobre este plano, el director afirmaba en una entrevista:

Creo que lo cinematográfico o lo teatral pasa por otras vertientes. De todas formas, en mi adaptación al cine de *El señor Galíndez* hay un refuerzo de la cosa cotidiana, hay algún personaje, como la mujer de Beto –el personaje de Alterio, que interpreta María Casanova- que no existía en la obra. Hay datos, hay elementos exteriores o circunstancias sobre las vidas de los personajes que pienso que los ilustra y los enriquece.⁷

En otro reportaje con motivo del rodaje de la película, el cineasta confirma esta idea en la que lo cinematográfico se obtiene de manera más acabada en la medida en que se hacen visibles contenidos que en la puesta original permanecían como latentes:

Creo que detrás de su sólida estructura teatral hay una estructura cinematográfica muy aprovechable. Entonces intenté valorizar ese contenido latente. *Los personajes tienen una vida que no se muestra en la obra, pero allí está, detrás de ellos, condicionando su conducta.* En la película esa vida se explicita, aparece, juega un papel importante.⁸

⁷ Juan Carlos Frugone “‘El señor Galíndez’, entre Kuhn y Alterio. Dos argentinos notables ya filman en Madrid la pieza de Pavlovsky”, *Clarín*, 10/09/1983

⁸ S/ F: “Rodolfo Kuhn. Buenos Aires en vuelo rasante”, *Clarín*, 16/12/1983. Las cursivas me pertenecen.



La primera escena en la que aparece Beto asume un tono íntimo y cotidiano. La puesta lo enmarca dentro de una típica salida familiar junto a su esposa e hija, en un clima de felicidad doméstica. Pepe (Joaquín Hinojosa), en cambio, es presentado de manera muy diferente. En la construcción de expectativas formuladas por el prólogo del film de Kuhn, los contrastes entre ambos personajes aparecen magnificados a partir del uso del montaje paralelo que opera como nexo figurativo entre ambas presentaciones. Por oposición a la placidez familiar de Beto, en Pepe quedan trazados desde el principio ciertos rasgos vinculados a la perversión: después de asistir a un partido de fútbol, vemos al personaje ingresando en un cabaret para presenciar un *strep-tease* explícito de una mujer que se desnuda ante su atenta mirada, y la de la cámara –hay que pensar que, en términos de producción, nos encontramos dentro de la España del “destape”, en el que imágenes de esta clase eran moneda corriente-. Luego de esta escena, Pepe se masturbará contra una pared, frente a la fotografía de la bailarina. A lo largo de la película, la relación entre el goce sexual y la tortura como motor de las acciones del personaje tenderá a profundizarse: primero en el relato fantasioso que este cuenta a Beto sobre sus prácticas sadomasoquistas hasta llegar al paroxismo en la secuencia del encuentro con las prostitutas. Todo en el personaje apunta a configurarlo bajo el signo de la perversión. Frente a la imposibilidad de obtener placer sexual, la narración busca susurrar que Pepe utiliza la violencia como mecanismo acrecentador del goce.

En la puesta teatral queda esbozada levemente la relación entre violencia y sexualidad que impregna la conducta de este personaje. Sobre todo esta aparece en el relato que hace a Beto, por aburrimiento, por no tener “trabajo” pendiente, sobre sus prácticas sexuales con Nelly, la mujer con la que convive:

PEPE: Ella viene primero y me hace así (Le da un cachetazo a Beto)

BETO: ¿Qué hacés? ¡Dejame de joder! ¿Sos loco vos?



PEPE: Pará, pará, es para mostrarte. No te pongas nervioso. Ella viene primero con la cosa chiquita y negra acá (Hace la forma de una bombacha sobre su calzoncillo) y acá el coso negro y subido (Hace la forma de un corpiño sobre su pecho) y el coso negro transparente... yo la veo venir y le hago (Se pega un bife en la cara) a ella, ella me lo devuelve a mí, así (se pega) y yo a ella (se pega) y ella a mi (se pega cada vez más fuerte) y yo a ella y ella a mi (se pega con las dos manos ¡zas, zas!) y yo a ella y ella a mi y terminamos cagándonos a cachetazos!

BETO: ¡Pará, Pepe, Pará! ¡Son una manga de reventados ustedes dos! (...)

PEPE: (Reaccionando) ¿Sabés las ganas de laburar que tengo ahora? (Se toca las manos) (172-173).

La película de Kuhn reproduce este diálogo con una única variante que trastoca el sentido de la situación: la mujer a la que refiere Pepe no es aquella con la que convive (en apariencia no vive con ninguna) sino la bailarina desnudista de sus fantasías masturbatorias en el cabaret. Entonces, el relato de una situación aparentemente cotidiana, aunque pueda parecer extraña para algunos –Beto entre ellos, que responde azorado al desborde gestual de su compañero, tratando a Pepe y a su supuesta pareja de “degenerados”-, resulta producto de la imaginación de alguien que, además de no concretar sus relaciones sexuales, las idealiza en términos de violencia explícita.

Si, según el pensamiento del director enunciado en las entrevistas anteriormente citadas, la vida cotidiana de los personajes condiciona su conducta, la exhibición de los “placeres privados” de Pepe, su relación inexistente y, podría pensarse, impotente con las mujeres termina justificando la violencia inherente a su oficio. Mientras la articulación de la extra-escena de Beto proponía, coherentemente con lo que postulaba Pavlovksy, que los torturadores podían hallarse ocultos en cualquier habitante de clase media que ama a su familia y que trabaja para cumplir con sus deberes de esposo y padre, en la visión que tiene la película del otro personaje este sentido de cotidianidad, de *banalidad del mal*, queda derribado por la fuerza que alcanza la perversión como cualidad determinante del comportamiento.



David Foster plantea que en la versión teatral de *El señor Galíndez*, el uso de la palabra deviene elemento fundamental de la puesta en escena. Pero, a diferencia del teatro realista en el que prevalece el efecto comunicativo del lenguaje, en esta obra el discurso funciona dotando de ambigüedad semántica a la realidad, encubriendo la dirección de sus planteos. Según Foster «se maneja el lenguaje para enmascarar la verdad, para poder luego desvelárnosla paulatinamente, y para distraernos del enfoque original sobre lo trivial y grosero. Cuando nos damos cuenta plenamente de la verdad, ésta resulta aún más chocante.» (1980: 104) En la película de Kuhn, los aspectos discursivos permanecen prácticamente inalterados. La literalidad de las imágenes que vehiculizan los enunciados verbales, en cambio, desarticulan toda posibilidad de multiplicación de sentidos. No existe “banalidad del mal” sino que, por contraposición, todo es *vanamente realista* en el film: la violencia ejercida en los minutos iniciales, la caracterización de Pepe como un perverso, el sótano identificado desde su primera exposición como un lugar siniestro. La gradación visual a partir de la cual se produce la *anagnórisis* en la versión original queda obturada por un tratamiento verista que derriba la “extrañeza de lo cotidiano”, es decir, la condición de posibilidad de expresión de lo *siniestro*. Sin necesidad de conocer los intersticios de la trama –algo difícilmente alcanzable para un público como el argentino, sobre todo teniendo en cuenta la mediación de la dictadura y su prohibición a obras como esta- los receptores descubrían anticipadamente las profesiones de Beto y Pepe, nudo gordiano del enigma propuesto por *El señor Galíndez*.

Como táctica compensatoria frente a la literalidad realista de los diversos componentes del relato, el film busca desafiar la acusación de haber trazado un relato testimonial a través de la conversión de otros contenidos en signos opacos. En esta cruzada contra “lo coyuntural”, como planteaba Kuhn, es decir *contra el testimonio directo del pasado*, el relato opta por el descentramiento. Dicha operación se produce fundamentalmente



a partir de la indeterminación del lugar en el que transcurren las acciones. Sobre este punto, el director afirmaba:

Esencialmente, la acción pasa en un país indeterminado. Pienso que la historia de estos dos torturadores adiestrando a un tercero no tiene límites geográficos ni temporales. Creo que es un tema que siempre está latente y también creo que más que sobre la tortura habla sobre el poder. Va mucho más allá de una crítica coyuntural. La vigencia del tema, por suerte o por desgracia, lo universaliza. (...) Estoy convencido de que es un tema que nos atañe a todos.⁹

Los contenidos localistas de la obra original fueron eliminados o bien reconfigurados. Más allá de cierta voluntad de construcción de una alegoría de carácter más general, las razones de este cambio tienen más que ver con otra cuestión: probablemente debido a que se trató de una producción española, distintos elementos se transformaron con vistas a generar unos temas pautados bajo el tamiz de lo universal. La elusión de las coordenadas histórico-geográficas sobre las que se asientan las acciones tiene dos puntos básicos de apoyo: 1) el predominio de la filmación en interiores carentes de referencias precisas; y 2) los diálogos, desplegados de manera tal que se limita el argot porteño –presente de manera insistente en la pieza teatral- convertido en un lenguaje neutro con cierta presencia de giros típicamente hispanos. En cuanto al primero de estos, el “aireado” que intenta combatir el encierro claustrofóbico en el sótano de tortura no brinda ocasión de marcar el lugar donde este se asienta. La película oscila entre este lugar sin coordenadas, al que nadie, salvo Eduardo, llega sin estar encapuchado, al encierro del departamento de la esposa de Beto, o a aquel del cabaret de las fantasías de Pepe. En el segundo procedimiento de indeterminación, la limitación del habla argentina alcanza incluso a las actuaciones de los intérpretes locales -Héctor Alterio y Cecilia Roth-, que utilizan un acento claramente español en sus frases. Además, si el valor de los argentinismos en el texto permitía hacer brotar la denuncia (mediante el

⁹ Juan Carlos Frugone “‘El señor Galíndez’, entre Kuhn y Alterio...” *op. cit.*



reconocimiento de que el lugar de las acciones no era un espacio imaginario sino que se encontraba demasiado cerca, tan próximo como en esos años estaba cualquier centro de tortura), en la película tiende a perderse de vista la conexión inmediata. La escena violenta perpetrada por el juego sexual con las prostitutas brinda un ejemplo de la cercanía referencial buscada en la propuesta de Pavlovsky: Coca lleva sobre su espalda un tatuaje de Perón, lo que motiva el encono de Pepe y el inicio de la violencia, con su grito “¡Rajá de acá, negra de mierda!” (179). Inmediatamente después, pese al intento de disuasión de Beto y Eduardo, Pepe atará a Coca en la camilla y amenazará con torturarla con la picana que aparece por primera vez en escena. En su pasaje a la pantalla, la imagen de Perón se transforma en la del Che Guevara. El gesto de esta conversión plantea el deseo de Rodolfo Kuhn de universalizar los contenidos de la obra mediante la apelación a una iconografía que, aunque argentina, responde a un saber internacional de fácil anclaje.

Una crítica local se hacía eco de esta búsqueda emprendida en el film, aunque a su vez no podía dejar de reconocer la cercanía testimonial que esta presentaba:

El director eligió, además, quitar la acción de un Buenos Aires concreto, para llevarlo a un lugar indeterminado, en un tiempo sin mayores referencias, quitándolo de un contexto que estaba en la obra.

No obstante y pese a cierta tendencia al ritmo lento en el relato, los argumentos llegan claros y definidos y hace bastante luz sobre ese submundo que fue muy real y que implica actitudes y negaciones que pueden estar latente aún dentro de cada uno de nosotros.¹⁰

En tanto el film podía “hacer bastante luz” –según indicaba el comentario–, es decir, *testimoniar*, también esto implica una toma de posición ética frente al pasado. Como pudo verse en los distintos aspectos estudiados hasta el momento, la construcción de representaciones sobre la historia reciente está atravesada por un conjunto de intenciones (por lo tanto, también de

¹⁰ S/F: “Los crueles títeres de Galíndez llegan con su degradación al cine”, *La Nación*, 18/08/1984.



tensiones) sobre los sentidos a ser rescatados y sobre aquellos que obtendrán determinadas significaciones o caracterizaciones. En consecuencia, toda representación cinematográfica –y, asimismo, teatral– que aluda a la historia, necesariamente esta estará pautada por una *política de memoria*. Dosificadas a lo largo de la trama re-elaborada por Rodolfo Kuhn, estas expresiones adoptan una presencia superlativa hacia el final. En un nuevo punto de despegue del texto original, el epílogo funciona a su vez como un anticipo de las corrientes cinematográficas que dominaron la escena en la postdictadura argentina.

Epílogo. De la humanización del torturador a su exculpación

En *La mirada cercana*, Santos Zunzunegui exponía la importancia que conlleva el examen de las instancias de apertura y clausura de los relatos fílmicos, asumidos en tanto lugares de aglutinación de significados o, en palabras del autor, como «una especie de destilado quintaesencial del filme en el que se concentran sus determinaciones fundamentales» (1996: 21). Mencioné anteriormente el papel fundamental del prólogo en *Torturador –El señor Galíndez–* en tanto supone, además de la presentación de dos de los personajes centrales, su caracterización en términos dramáticamente opositivos: el primero como un cariñoso padre de familia cuya imagen parece extraída de un álbum de estampas domésticas (Beto) y el restante como un solitario voyeurista y ciertamente perverso (Pepe). Si ya esta introducción suponía una toma de distancia con relación a los postulados éticos de la dramaturgia de Eduardo Pavlovsky –preocupados por tematizar la humanización del torturador como mecanismo de actualización de la *banalidad del mal*–, el epílogo adhiere un nuevo componente que, más allá de recuperar la consabida humanización busca generar empatía por parte de los espectadores y, por lo tanto, termina por absolver a los represores.

La última secuencia de la película expresa como ninguna anterior esta postura a través de la inclusión de un elemento ausente originalmente



en la trama. En la versión teatral, el desenlace corresponde al discurso de Eduardo, una vez atravesada su *novela de aprendizaje* y la consecuente transformación en un torturador orgánico, distinto y superior a Beto y Pepe, sus maestros. En la película de Kuhn, la última imagen queda situada en la casa de Beto, una vez que todo este periplo ha concluido. El teléfono suena insistentemente. Beto atiende y su mirada de terror se suspende en el horizonte. El recuerdo del relato sobre el suicido del flaco Ahumada, torturador que había dejado de ser funcional al sistema y por eso terminó de esa manera, vuelve a la cabeza de Beto y del espectador, identificado emocionalmente con las vicisitudes del protagonista. La puesta en escena remarca esta toma de conciencia en un movimiento de acercamiento de la cámara y el congelamiento de la imagen del protagonista mirando aterrorizado su porvenir.¹¹

La conclusión exculpatoria que agrega el autor de *Los jóvenes viejos* (1962) recuerda a otro final, prácticamente idéntico protagonizado por el mismo actor: el de *La Patagonia rebelde* (Héctor Olivera, 1974). Héctor Kohén analiza cómo en el último travelling de la película sobre el rostro desamparado del comandante Zavala (Alterio), Olivera pone «en escena ‘el estremecimiento tardío de la conciencia’ jerarquizándolo por sobre los hechos que nos muestra el film.» Kohén se interroga «¿Qué tenemos entonces?: un oficial ‘sanguinario pero obediente’ –obediencia debida, por cierto-, patriota y lamentablemente equivocado –engañado por extranjeros- que se excede en el cumplimiento de sus funciones, torturado por su conciencia (...) en una suerte de castigo poético para consuelo del espectador» (Ambas citas en 2005: 646).

Rodolfo Kuhn fue un partidario fervoroso de *La Patagonia rebelde*, incluso antes de su estreno en salas comerciales. De hecho él mismo, en

¹¹ Podría leerse este primer plano como una recuperación cinematográfico del tópico del “callejón sin salida” habitual dentro de la dramaturgia argentina de principios de los sesenta. En este sentido, su apelación constituye un nuevo acercamiento (esta vez mediatizado exclusivamente por un trabajo de puesta en escena y no solamente por cuestiones de índole narrativa) a un realismo que, por tanto, toma distancia de los parámetros tradicionales establecidos por la poética absurdista.



calidad de Presidente del jurado del Festival Internacional de Berlín en donde compitió la película, fue responsable de otorgarle el Oso de plata con el que el film fue legitimado internacionalmente. Según relatara en un texto posterior «la conmoción que me producía ver los fusilamientos de los obreros patagónicos estaba muy ligada a muchas otras represiones, a las que la Argentina fue tan afecta en los últimos años» (Kuhn, 1984: 70).¹² La reproducción del travelling final del film de Olivera, a la vez que plantea una cita indirecta, quizás inconsciente, de esta película, marca la postura ética del realizador al instalar la “obediencia debida”¹³ para el personaje de Beto/Alterio respecto a unos mandatos también extranjeros, sobre todo por la negación a quedar colocados en escena. *Torturador. El señor Galíndez* inaugura, con este testimonio realista sobre el pasado basado en una obra absurdista de denuncia/anticipación, todo un abanico de cintas realistas de los años ochenta que (re)construyeron imágenes y sonidos sobre la última dictadura militar.

BIBLIOGRAFÍA

ARENDDT, Hannah (1999 [1962]) *Eichmann en Jerusalén, un estudio sobre la banalidad del mal*, Barcelona, Lumen.

¹² Kuhn había bregado en ese momento porque la película de Olivera obtuviera el principal galardón del certamen. Sin embargo se vio obligado a mediar con las posiciones de otros miembros del jurado que no compartían su preferencia. El oso de plata a *La Patagonia rebelde* resultó, según lo que se desprende de sus declaraciones, una solución de compromiso.

¹³ La Ley 23.521 (“de Obediencia debida”) fue una normativa impulsada por el gobierno de Raúl Alfonsín en 1987. Esta ley apareció como respuesta a una serie de levantamientos perpetrados por sectores de las Fuerzas Armadas tras el inicio del Juicio a las Juntas militares que gobernaron Argentina entre 1976 y 1983. Su promulgación absolvió de toda responsabilidad sobre la tortura y la desaparición de personas a los militares de bajo rango bajo el argumento de que su accionar se debió al estricto código castrense, el cual les impedía rebelarse o negarse a cometer tales actos frente a sus superiores. Junto con la ley “De punto final” (1986) y el indulto a los altos jefes del régimen sancionado en los años noventa se otorgó impunidad a los responsables de los crímenes de la dictadura. En otros films de la transición democrática, como *La noche de los lápices* (Héctor Olivera, 1986) aparece problematizado este tema de la no culpabilidad de los militares de bajo rango. Olivera, el mismo director de *La Patagonia rebelde*, estrenada por la misma época en que se presentó por primera vez en los escenarios la versión teatral de *El señor Galíndez*, justifica y en cierto sentido disculpa el accionar de quienes, según lo que se menciona en los diálogos, solamente cumplían órdenes.



- FELD, Claudia y Jessica STITES MOR (Comps.) (2009) *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente*, Buenos Aires, Paidós.
- FOSTER, David (1980) «Ambigüedad verbal y dramática en El señor Galíndez, de Eduardo Pavlosvsky», en *Latin American Theatre Review*, Vol. 13, N° 3, Summer, pp. 103-110.
- GILMAN, Claudia (2003) *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- KOHEN, Héctor (2005) «La estetización de la protesta. El discurso dramático y/o melodramático oscurece lo político», en Claudio España (dir.) *Cine argentino. Modernidad y vanguardias. 1957-1983*, Tomo II, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, pp. 636-651.
- KUHN, Rodolfo (1984) «Festivales cinematográficos: Ganar no significa ser el mejor», en Armando Bó. *El cine, la pornografía ingenua y otras reflexiones*, Buenos Aires, Corregidor, pp. 66-76.
- PAVLOVSKY, Eduardo (1994) *La ética del cuerpo. Conversaciones con Jorge Dubatti*, Buenos Aires, Ediciones Babilonia.
- ____ (2005) *Teatro completo II*. Estudio preliminar, entrevista y edición a cargo de Jorge Dubatti, Buenos Aires, Atuel.
- PELLETTIERI, Osvaldo (Dir.) (2003) *Historia del teatro argentino en Buenos Aires, Vol IV, La segunda modernización (1949-1976)*, Buenos Aires, Galerna.
- WILLIAMS, Raymond (1999 [1979]) *Marxismo y literatura*, Buenos Aires, Las cuarenta.
- ZUNZUNEGUI, Santos (1996) «Por dónde comenzar (y cómo terminar). John Ford o la imagen como geología», en *La mirada cercana. Microanálisis fílmico*, Barcelona, Paidós, pp. 17-48.

