



TODAS LAS NOCHES, LA NOCHE

Algunas reflexiones en torno a escritura, imagen y el arte como negatividad y resistencia a partir de la película La noche de 12 años, de Álvaro Brechner. Recientemente estrenada en Argentina, la coproducción representa a Uruguay en la competencia del Oscar en el rubro al mejor film extranjero.

POR GUSTAVO LESPADA

Uno ya sabe de qué se trata, uno sabe que no fue a disfrutar del humor de los hermanos Cohen ni de la composición de un personaje de Meryl Streep, uno ya conoce la historia y sabe que va a doler, pero sabe que igual tiene que ir, que es un compromiso ineludible como reclamar por la salud o la educación públicas, por más que los discursos oficiales sigan repitiendo que hablar de compromiso es anacrónico o que la historia ha concluido. Los cínicos y los oportunistas son más antiguos que la ética, en fin.

Uno ya sabe y sin embargo no puede dejar de sentir cierta incomodidad en la boca del estómago mientras se ubica en la butaca y espera que se apaguen las luces y se ilumine la pantalla. Entonces, bruscamente, te toman por asalto un ruido ensordecedor, insultos, gritos y las imágenes de tres hombres encapuchados, arrastrados a golpes desde las celdas de una cárcel a un transporte militar y de repente te encontrás apretando el apoyabrazos cuando les practican la tortura del agua o los curten a palos. Uno no puede dejar de sentir repulsión ante la feroz cobardía de esa patota de uniformados ensañándose con los prisioneros esposados y con la cabeza cubierta, totalmente indefensos. La escena está filmada sin grandilocuencia ni demasiados efectos cinematográficos, como si la premisa hubiera sido que hasta la tecnología fuera respetuosa con el acontecimiento. Aunque el montaje está compaginado a un ritmo vertiginoso, el resultado es sobrio, las tomas cuidadas componen una secuencia clásica, testimonial. Con sólidas actuaciones: resulta creíble, dolorosamente creíble y conmovedora.

En el comienzo fue el verbo:

—“¿El condenado conoce su sentencia?”

—No —respondió el oficial (...). Sería inútil anunciársela. Ya la conocerá en carne propia.”

El pertinente epígrafe, tomado de “En la colonia penitenciaria” de Kafka, anticipa la articulación de las imágenes con la literatura. No solo porque

* Gustavo Lespada

es Doctor en Letras (UBA), poeta, ensayista, docente e investigador de Literatura Latinoamericana en la Universidad de Buenos Aires. Entre otros libros publicó los ensayos: *Las palabras y lo inefable* (2012) y *Carencia y literatura. El procedimiento narrativo de Felisberto Hernández* (2014). Es miembro del consejo de redacción de la revista *ZAMA* del Instituto de Literatura Hispanoamericana (UBA) y del Consejo Editor de la *Revista de la Biblioteca Nacional del Uruguay*.



el guión se base en el testimonio *Memorias del calabozo* (1987) de Mauricio Rosencof y Eleuterio Fernández Huidobro, sino porque uno de los tres ya era un periodista, dramaturgo y narrador reconocido en Uruguay, en el momento de su detención. Efectivamente, Mauricio Rosencof (1933) volverá a contarnos la historia del cautiverio con diferentes tonos y registros en obras de teatro como *El combate del establo* (1985) o en su narrativa, sobre todo en *El bataraz* (1991) y su más lograda *Las cartas que no llegaron* (2000). Quien conozca la obra de Rosencof no podrá dejar de percibir el tono zumbón, de humor negro, que alienta en muchas de las escenas, sobre todo las que retratan la burocracia militar, la brutalidad y torpeza de sus carceleros.

La franja de la historia uruguaya es conocida: nueve dirigentes del Movimiento de Liberación Nacional (“Tupamaros”), junto con su líder fundador Raúl Sendic, habían sido detenidos en 1972 y estaban en prisión al producirse el golpe de estado al año siguiente, con la anuencia del entonces presidente Bordaberry, quien después asumiera el triste papel de títere de los militares. En 1973, los dictadores deciden usarlos como rehenes. El mensaje era inequívoco: si el MLN cometía algún atentado, los ejecutarían. Divididos en grupos de tres, los trasladan en secreto a distintos cuarteles del país, donde eran permanentemente torturados, sometidos a vejaciones de todo tipo en calabozos insalubres y condiciones inhumanas. Los mantienen en absoluto aislamiento, encapuchados, bajo orden estricta de no hablar con nadie, y como los privaban hasta del agua en ocasiones se

vieron obligados a beber sus propios orines. El ensañamiento de los militares apuntaba a diezmar la integridad de los detenidos, a quebrarlos, volverlos locos. Uno de esos grupos —el que toma la película— estaba compuesto por Eleuterio Fernández Huidobro (Alfonso Tort), Mauricio Rosencof (Chino Darín) y José “Pepe” Mujica (Antonio de la Torre). Con el retorno de la democracia en 1985, luego de intensas sesiones parlamentarias para lograr una amnistía general, fueron liberados todos los presos políticos. Aquellos ex dirigentes tupamaros, aquellos ex rehenes que la dictadura no pudo enloquecer ni doblegar, se incorporaron a la vida política dentro de la coalición progresista del Frente Amplio y José “Pepe” Mujica —luego de haber sido ministro y senador— llegará a ser presidente del Uruguay (2010-2015).

La película se focaliza en este grupo desde el momento en que los militares deciden tomarlos como rehenes hasta su liberación en 1985 con el retorno del país a la democracia. En una síntesis cruda pero equilibrada, es decir, sin golpes bajos pero tampoco intentando idealizar o estetizar el martirio, el filme va siguiendo las circunstancias más sobresalientes de los tres prisioneros durante su cautiverio. A pesar de que todo el tiempo se muestran sin concesiones las torturas físicas y psíquicas a que fueron sometidos, el largometraje (2:02) no cae en la desesperanza ni el desaliento, sino que va tejiendo, hebra con hebra, cuadro por cuadro, desde el punto de vista de los reclusos, una trama sutil de resistencia. Así, la incomunicación más rigurosa y vigilada, el total aislamiento resulta vencido por los presidiarios que reinventan la clave morse (que no co-

nocían), logrando transmitir a través de la pared palabras que no fueron dichas ni escritas, sino golpeadas, tal cual lo cuenta Rosencof en *Las cartas que no llegaron*:

Hasta que arañaron la pared, digamos que la “medianera”, y era el otro que quería, como yo, confirmar que nuestro planeta estaba habitado, y respondí arañando, y no teníamos más clave que las uñas, y fue cuando pasamos a los nudillos, bajito, golpe a golpe, en grupitos los golpes, y un espacio de silencio como separación (...). Si deducía, descifraba la primera letra, al tanteo nomás, sabría el resto y con ello, la clave, y fue nuestra piedra Rosetta, y así llegó el comienzo de largas proseedas, a partir del seis-cinco-diez-ochotres-ochocuatrouno-cuatro, y es que a cada letra se le da tantos golpes como su ubicación en el alfabeto (...). Era Navidad, no olvides: “Felicidad”.

Al igual que los presos-rehenes, como participando de una singular solidaridad, las palabras fueron golpeadas, pero en este caso esos “golpes” invierten el castigo y la represión, transgrediendo la rígida censura de sus verdugos. Entonces, la primera palabra que traspasa el muro dice mucho más que su significado estricto, a la manera de la semiosis poética que siempre va más lejos que el lenguaje directo o racional: más allá del abrazo invisible de los compañeros en esa navidad empozada, la palabra les devuelve su conexión con el mundo, les resguarda su condición humana.

Otro momento triunfal de las palabras —no exento de humor— llegará de la mano del oficio del escritor, y esto no es un galimatías tautológico. Rosencof (Chino Darín) escucha los males de amores de los guardias e interactúa con ellos hasta lograr que confíen en él, que les permita aconsejarlos, incluso escribirles cartas de amor para sus pretendidas. La relación del presidiario con el sargento Alzamora (César Bordón) opera como síntesis de esa actividad epistolar: las cartas logran ablandar la reticencia de la joven y a cambio el recluso mejora sus condiciones, sobre todo accede a lápiz y papel. (Unos años después, cuando vuelven a encontrarse, el sargento lo participa del desenlace enseñándole el anillo de matrimonio, a la vez que le cuenta que su mujer a veces le reclama que ya no le escriba cartas.) La escritura —de las cartas de amor para las novias de los soldados— se manifiesta no solo como un elemento liberador de la imaginación del escritor cautivo, sino que entabla una corriente afectiva —con sus captos subalternos— que subvierte el régimen represivo de la estructura militar-carcelaria.

La trascendencia del acto transgresor, aparentemente sencillo y hasta risueño, de hombres aislados durante tantos años y sometidos a condiciones durísimas, solo puede comprenderse reponiendo la coyuntura, puesto que —como decía Ricardo Piglia— no hay otra manera de ser lúcido que pensar desde la historia. Entonces recordemos que, junto con Chile, Argentina, Paraguay, Brasil y Bolivia, Uruguay formó parte del siniestro “Plan Cóndor” —articulado por las dictaduras militares de esos países bajo la tutela de Estados Unidos— que provocara un verdadero genocidio en todo el cono sur de América Latina, con decenas de miles de asesinatos y desaparecidos. Aún hoy resulta imposible evaluar la magnitud del trauma infligido a nuestras comunidades, como si una vez traspasados ciertos umbrales la correspondencia entre mundo y lenguaje se degradara al punto de tornarse incompatible con la razón. El carácter de incomprensible e inenarrable del genocidio, la incompatibilidad del orden fáctico con el orden del discurso, fue una constante en los escritos testimoniales de Primo Levi, quien nunca se cansaría de repetir que nuestra lengua no tiene palabras que puedan expresar la destrucción de un hombre¹.

Theodor Adorno, por su parte, llegó a sostener que ya no podría haber poesía después de Auschwitz. Este planteo será reformulado más tarde —después de leer la poesía de Paul Celan— en su *Teoría estética*, advirtiendo allí que hay algo en el dolor que es “reacio al conocimiento racional”, porque esta forma de conocer cree poderlo determinar y hasta suavizarlo: “el sufrimiento, cuando se transforma en concepto, permanece mudo y estéril”. En consecuencia, quizá solo el arte sea capaz de dar cuenta de horrores incomprensibles como los practicados por el nazismo —concluye el teórico de la Escuela de Frankfurt— pero no debe intentar subsumirlo ni atenuarlo con explicaciones catárticas, sino que el horror tiene que ingresar en la obra de arte como negatividad y resistencia².

Esto, precisamente, es lo que sucede en la narrativa de Mauricio Rosencof —entre otros tantos escritores que se atrevieron con el terrorismo de Estado—, y esto, consecuentemente, es lo que logra Álvaro Brechner en su película. Imagen y literatura, arte para dar cuenta de ese nudo inefable que agarrota la garganta y nos quita el aliento porque estamos frente a un ultraje a todo el género humano, que nos convoca y atrapa por su naturaleza inasimilable, una abyección del orden de lo inasible y, como dice Maurice Blanchot, lo inasible es aquello de lo que no se escapa.

Y salto porque la conmoción es así, honda, con altibajos, no puede respetar un desarrollo causal, orde-

nado y meticuloso. Salto, digo, a una escena muy breve pero central. Austera, impresionante por lo despojado de la toma y el rol de la actriz uruguaya Mirella Pascual (“Whisky” y “Miss Tacuarembó”, entre otras) que hace de madre del “Pepe”; no hay trucos ni afeites –casi me atrevería a decir que no hay maquillaje– en ese rostro más digno que sufriente capaz de decirles a los milicos en la jeta “de ustedes no quiero nada”. Pero vuelvo a la escena que me hizo apretar los dientes y respirar hondo en el cine, cuando a esa madre, después de mucho peregrinar de cuartel en cuartel, le conceden unos minutos para ver a su hijo, al que encuentra abatido y delirando sin parar. Lejos de bajar los brazos, llorar o lamentarse, esa mujer se para y le grita que la escuche, que se calle y la escuche, que él tiene que resistir. En esa escena se concentra el sentido épico y la vigencia de la película: esa mujer encarna lo inquebrantable de la condición humana que ninguna represión puede derrotar. Y uno piensa, pah, con semejante madre cómo no iba a salir ese hijo. Entonces la noche se ilumina por la conciencia histórica que se precipita en ese pasaje, porque la Resistencia –tan necesaria en estos tiempos de “posverdad”–, al igual que la lucha por un mundo más justo, nunca caduca.

El filme cuenta también con algunos flashbacks que, además de reponerle datos históricos al receptor a la manera de la tradicional retrospectiva realista, cumplen la función de “poblar” el vacío del calabozo. Así lo relata también Rosencof en varios de sus textos, cuando cuenta cómo aquellos “escapes” le permitieron refugiarse en los recuerdos familiares de la infancia, conversar con su padre o dialogar con un gallo bataraz, imaginario compañero de encierro. En aquel pozo de 2 x 1, “el territorio real era la imaginación”, leemos en un pasaje de *Las cartas que no llegaron*. Mediante este recurso temporal el filme reproduce la captura de Fernández Huidobro y Mujica en 1972. Allí asistimos al despliegue de un pelotón de soldados armados a guerra rodeando la residencia en la que se encontraban reunidos cuatro dirigentes. Al salir a entregarse, los dueños de casa resultan acibillados a mansalva –después, al matrimonio Martirena le plantan sendas armas para justificar la ejecución ante la fiscalía y la prensa– por las órdenes del oficial al mando (un buen papel de César Troncoso), y los otros dos –Mujica y Huidobro– que estaban escondidos en un ático logran salvar el pellejo entregándose al fiscal. El acierto del flashback también reside en la reposición del clima de violencia previo al golpe y la actitud criminal que prevalecía en los operativos de las Fuerzas Conjuntas, habida cuenta de que por aquellos días el ejército fusiló a ocho obreros

que habían sido evacuados de un local del Partido Comunista, en la zona de Paso Molino.

Otro logro de la película de Brechner es que, a pesar de ubicarse mayormente en la perspectiva de los rehenes, no “aplana” a los personajes menores: no solo están cuidados los matices entre los familiares de los presos, sino que resulta muy diferente la composición sádica, fascista del oficial al mando (Troncoso) respecto de la del sargento Alzamora (Bordón). Con mínimos altibajos, el trabajo actoral de los protagonistas mantiene un alto promedio. El casting, en líneas generales, es más que aceptable, sobre todo teniendo en cuenta las dificultades económicas del cine latinoamericano, con la excepción tal vez del Chino Darín, demasiado joven para encarnar a Rosencof que en 1973 tenía 40 años, pero aún esta “licencia” resulta favorablemente saldada por el buen nivel de su actuación.

Durante una secuencia crítica irrumpe una estupenda versión de “Los sonidos del silencio” en la voz de la cantante catalana Silvia Pérez Cruz; confieso que la interrupción de la banda de sonido me molestó un poco al principio, pero después entendí que el alivio era necesario, que un poco de distancia brechtiana venía bien para las emociones.

La noche de 12 años va a representar a Uruguay en la competencia del Oscar a la mejor película extranjera. Aunque no conozco las rivales, creo que tiene una gran chance de ganarlo, pero de lo que estoy seguro es de su digno desempeño, de la buena recepción y reconocimiento que va a cosechar por su humanismo y excelente factura.



1 Véase, por ejemplo: Levi, Primo. *Si esto es un hombre*, Barcelona, Muchnik, 1995 [1947], p. 28.

2 Véase: Adorno, Theodor W. *Teoría estética*. Barcelona, Hyspamérica, 1984, pp. 33, 71-73.