

Fuera de la Ley: La figura paterna en el policial argentino después de la dictadura militar

JOSÉ FIRSTATER
Universidad de Tel Aviv

Entre 1983 y 1989, años del retorno a la democracia tras haber terminado el gobierno de la Junta (1976-1983), se produjeron en la Argentina 18 películas policiales.¹ Aunque tales filmes son distintos entre sí en varios sentidos, hay ciertos elementos que se repiten en todos ellos, dos de los cuales me propongo estudiar en el presente artículo. El primero consiste en un notable debilitamiento de todas las figuras paterno-masculinas y un fortalecimiento paralelo de las figuras materno-femeninas. El segundo fenómeno recurrente es que los protagonistas de todos estos filmes se sitúan, en diversas formas y medidas, fuera de la ley.

Me concentraré en estos dos elementos porque creo, de acuerdo a Siegfried Kracauer (1947), que la reiteración de elementos en un grupo de filmes de una misma época nos alerta sobre la posibilidad de que en cada uno de ellos se esté hablando, en forma indirecta, de temas más amplios de los que aparecen en forma ostensible. Mantendré que este “de más” no es solamente argentino, sino que se refiere también a desarrollos acaecidos en el plano internacional. Todo texto cultural existe en un estado de sobredeterminación, ya que a través de él *se expresan*, al mismo tiempo, varios niveles de realidad histórica, tanto nacionales como internacionales. De estos diversos niveles, algunos son más “grandes” o más “amplios” que otros y los contienen dentro de sí, y a su vez esa suma está contenida en esa totalidad que es la realidad humana.²

En su libro *The Self-Made Tapestry*, Philip Ball cita a Richard Feynman: “Nature uses only the longest threads to weave patterns, so each small piece of her fabric reveals the organization of the entire tapestry” (Ball 1999, 252). En

firstat@post.tau.ac.il

forma semejante, en los objetos de la cultura, por más pequeños que sean, podemos leer los grandes desarrollos de la totalidad histórica, aquellos movimientos generales y básicos que determinan a aquéllos. Por otra parte, las ventajas metodológicas de empezar por “a small piece” y de concentrar en un elemento tal la mayor parte de un trabajo son evidentes, entre ellas la posibilidad de estudiar de manera meticulosa las formas en que trabaja la cultura, sobre todo cuando expresa contenidos profundos, transformándolos en formas estéticas.

I

La tesis principal del presente trabajo será que los dos elementos que recurren en todos los filmes del grupo elegido sirvieron para expresar tres de los desarrollos más importantes de la época en que se produjeron – desarrollos que, a su vez, tuvieron lugar en tres niveles históricos simultáneos pero diferentes. El tercero, del que menos hablaré, está constituido por un gran movimiento histórico que nombraré en adelante con la fórmula “descenso del Guerrero y ascenso del Mercader” u otras expresiones que indiquen el descenso de un principio militar y político y el ascenso de un principio comercial y financiero.³

En segundo lugar, y en un período de tiempo mucho más limitado, estas películas y los dos fenómenos comunes a todas ellas expresan el paso de la economía planificada y del Estado Providente al modelo de mercado libre, transición que tuvo lugar en los años 70 y 80 del siglo XX, tanto en el plano nacional argentino como en el internacional. En cuanto al tercer nivel, aunque incluye todo lo que tuvo que ver con la dictadura militar, un aspecto se destaca especialmente en lo que estos textos “eligen” expresar: el desmoronamiento de la fuerza socio-política que los militares detentaron durante 50 años en la Argentina y la transferencia de esa hegemonía a un nuevo grupo social de carácter principalmente financiero.

Se puede esquematizar las relaciones señaladas hasta aquí de la siguiente manera:

Guerrero	Mercader
Estado	Mercado
Ejército	Comercio, finanzas
Expresión narrativa principal en las películas estudiadas:	
Padre fuerte	Padre débil o ausente
Madre fuerte	
Dentro de la ley	Fuera de la ley

II

Acabo de hablar de la transición del Guerrero al Mercader, y Guerrero es justamente el apellido del protagonista de uno de los filmes más significativos del grupo que estudio, *Obsesión de venganza* (Vieyra, 1985).

El abogado Marcelo Guerrero (cuyo nombre de pila, relacionado con Marte, también lo conecta con la noción de guerra) es arrancado de su vida tranquila cuando una banda de asaltantes ataca el ómnibus en el cual él y su familia volvían de unas vacaciones a Buenos Aires. Los delincuentes asesinan a su mujer y a su hijo adolescente, que intentó oponerse a la violación de la madre; Guerrero resulta herido y unas semanas más tarde, al salir del hospital, comienza a buscar a los malhechores para vengarse de ellos.

El abogado se pasa los días recorriendo las calles de la ciudad. En uno de los vericuetos de esa búsqueda, conoce a una prostituta llamada Amanda, que se enamora de él y le pide que la deje acompañarlo. Guerrero acepta, lo cual pronto se revela como más acertado de lo que él (y el espectador) pensaron en un primer momento. En efecto, aunque impelido por una gran ira, la capacidad bélica de Guerrero es muy deficiente y sus decisiones tácticas son casi siempre erróneas. Amanda, en cambio, es sumamente eficaz, dotada de un agudo sentido de lucha y de gran habilidad en el manejo de armas – cosas que le permiten salvar dos veces la vida del hombre que ama. Y en este campo, el del amor, la muchacha es tan eficaz como en el de la guerra. O sea que si Guerrero aparece como lo opuesto de lo que indica su nombre, tal cosa no ocurre con Amanda: ella sí posee una verdadera capacidad de amor, de ternura y de comprensión. El filme describe estas cualidades en tonos maternales – lo cual remite al hecho, que veremos más adelante, de que en estos textos el principio del Mercader es también el principio de la Madre.

Como explicaré más adelante, las correspondencias entre texto y realidad histórica profunda –por ej., los nombres– no deben tomarse como indicio de algún tipo de intención consciente por parte de los autores del filme (lo cual indicaría la inexistente posibilidad de que conocían mis ideas). Creo, en cambio, que la intuición artística –sin importar que la obra sea mala, regular, buena o excelente– aprehende siempre movimientos históricos “subterráneos”, dándoles expresión al convertirlos en estructuras estéticas. Una de las escenas de *Obsesión de venganza* en las cuales este proceso es especialmente notable, es aquella en la cual Amanda salva por primera vez la vida a Guerrero.

Una noche, Guerrero sale de su casa y tres hombres apostados detrás de un auto abren fuego sobre él. El trío pertenece a la banda de Toni, quien organizó el asalto al ómnibus y, enterado de que Guerrero ha descubierto su identidad (ello también gracias a Amanda), lo está buscando. Guerrero se refugia detrás

de un árbol y responde fuego. Pero uno de los malhechores comienza a acercarse a Guerrero por detrás, sin que éste se dé cuenta. La cámara se concentra en el bandido que, situado en medio del cuadro, extiende el brazo que sostiene el arma y apunta hacia el abogado. Repentinamente, en el momento en que iba a apretar el gatillo, el hombre queda como paralizado y en seguida después su figura empieza a deslizarse lentamente hacia abajo y, al hacerlo, va revelando la figura de Amanda situada exactamente detrás de él. Es decir, el cuerpo del bandido cubría antes la figura de la mujer que, sin que el espectador la viera, había salido de la casa al oír los disparos y va ahora apareciendo, brazo extendido y revolver aún humeante en la mano.

El problema de describir una imagen visual con los más toscos medios del lenguaje escrito puede impedir al lector que no ha visto el filme sentir hasta qué punto ésta es una de las ilustraciones visuales más perfectas que hay, en los filmes elegidos, del primero de los dos fenómenos narrativo-temáticos comunes a todos ellos. Es decir, se trata de una de las imágenes que mejor vehiculizan el debilitamiento de las figuras masculina y paterna y su reemplazo por una más eficaz, materno-femenina. En efecto, Guerrero representa no sólo el fracaso de lo viril sino también el desmoronamiento de lo paterno. Su defectuosa actuación bélica en el trozo recién descrito continúa dos pautas que comenzaron antes en el texto. Por una parte, el hecho de que no supo defender a su familia de los fascinerosos y, por la otra, con el cuadro de paternidad fallida que el principio del filme nos muestra. En efecto, en las escenas iniciales de *Obsesión de venganza* vemos a un padre que, aunque está muy presente físicamente –o, en realidad, demasiado presente–, no es lo suficientemente maduro para cumplir su función familiar, enredándose, por ejemplo, en rencillas infantiles con su hijo adolescente.

Este debilitamiento de las figuras paterna y masculina –notable en un género tradicionalmente definido como masculino (Schatz 1981, 61-110)– se reitera en varias de las películas de este grupo: esas figuras deben ser reemplazadas, parcial o totalmente, por figuras femeninas. También cuando no hay tal reemplazo, la debilidad de la figura paterna y/o masculina es acompañada por el fortalecimiento paralelo de una figura femenina y generalmente materna, con la cual el protagonista tiene o crea una relación especialmente estrecha. Más aún: el fortalecimiento del elemento femenino alcanza, en cinco de las películas del grupo, su punto extremo al convertirse el hijo en hija, la cual protagoniza los textos en cuestión.

La gran importancia que tienen en los filmes que voy a estudiar la figura paterna y su relación, a través de las convenciones del género policial, con cuestiones legales, hacen del pensamiento de Jacques Lacan un instrumento especialmente útil para tal estudio. En efecto, el siquiatra francés da más importancia que otros freudianos a la influencia que tiene la intervención del padre

en el desarrollo del sujeto, en la relación madre-hijo y como representante de la ley social. Melanie Klein o Donald Winnicott –para citar dos de los discípulos de Freud más seguidos hoy en día– acentúan, en cambio, la relación del sujeto con la madre por encima de la función del padre, y la etapa pre-edípica más que el conflicto edípico (Trowell & Etchegoyen 2002, 25-28).⁴

III

El otro fenómeno narrativo recurrente en todas las películas del grupo elegido consiste en que tanto los textos como sus protagonistas se sitúan fuera de la ley. Como lo señala Steve Neale, un filme policial puede centrarse en el representante de la ley, en el criminal o en la víctima (Neale 2000, 72). Lo notable de las películas que estudio es que todas ellas pertenecen al segundo caso, ya que sus protagonistas actúan fuera de todo marco legal, violándolo directamente o desentendiéndose de él.

La ilegalidad de Marcelo Guerrero en *Obsesión de venganza* consiste sobre todo en que, como muchos otros de los protagonistas del grupo, busca castigar a los asesinos de su familia por sí mismo, en vez de procurar una acción policial y legal. Tal elemento es ampliado o generalizado en la escena final de la película, cuando Guerrero y Amanda recorren las calles como dos fantasmas justicieros (fotografiados en sobreimpresión por encima de vistas nocturnas de Buenos Aires), abocados, después de haber matado a Toni, a impedir otros crímenes o a castigarlos. La pareja vengadora debe patricular las calles porque la policía y la Justicia son totalmente impotentes. Esto se dice explícitamente en varios lugares del texto y uno de los que lo afirman es el mismo inspector de policía que había estado encargado de investigar el asalto al ómnibus. Más aún, en esa escena final, se escucha en *voice over* a este mismo personaje, repitiendo las líneas en las cuales, en un momento anterior en la película, había expresado su convicción de que las instituciones que él mismo representa no pueden luchar efectivamente contra el crimen. Por otra parte, quien mató a Toni no fue Marcelo sino Amanda, que salvó por segunda vez la vida al abogado disparando de nuevo su revólver justo cuando el malhechor estaba por matarlo. O sea que la potencia femenina se aúna aquí no sólo con la impotencia de Guerrero y del guerrero, sino también con las mucho más peligrosas impotencias de la Justicia y de la policía.⁵

Es difícil no ver en la escena final del filme un intento de justificación de actividades paramilitares, sobre todo porque la película se produjo dos años después de terminada la dictadura militar. Además, Emilio Vieyra es uno de los dos directores (con Enrique Carreras) en cuyas obras pueden discernirse ten-

dencias claramente derechistas, mientras que la mayoría de las otras películas del grupo son de orientación izquierdista. Pero más que las diferencias políticas entre los diversos filmes, me interesan aquí las similitudes estructurales y, en ese sentido, lo más importante que se desprende de los fragmentos de *Obsesión* que he analizado es que los dos fenómenos recurrentes están ligados entre sí: protagonistas y eventos están fuera de la ley porque la ley ha perdido pertinencia y se ha debilitado, analógicamente a lo que ocurrió en la relación entre padres e hijos, donde los padres, por haberse debilitado, no pueden seguir representando la ley. Veremos, más adelante, que ambos procesos han ocurrido por las mismas causas.

Recordemos, por el momento, que según Lacan una de las funciones fundamentales del padre es representar, dentro de la familia, lo que el siquiatra francés llama “la Loi”, es decir el conjunto de leyes, normas e instituciones imprescindibles para el funcionamiento de la sociedad. En los filmes que me ocupan aquí, la paternidad está debilitada en tanto que parte de un conjunto institucional que está todo él en crisis. Y si todas las instituciones encargadas en promulgar e instituir las leyes se encuentran en crisis, los límites entre legal e ilegal se vuelven borrosos y desaparecen, y mucho, casi todo, empieza a ocurrir fuera de la ley.

IV

Los dos fenómenos recurrentes sirven de lazo común a los filmes que estudio también en el sentido de que los separan de los de un segundo grupo y los aproximan a los de un tercero. El grupo del cual los policiales de la época de Alfonsín se distinguen más claramente es el de los policiales que se hicieron en la Argentina antes de los años 70. En su artículo sobre el género en cuestión, dice Mabel Tassara:

El policial argentino [de antes de los años 70] (...) es un claro defensor de la legalidad institucional. La razón está en estas producciones claramente del lado de la ley, representada por los resortes institucionales comunes establecidos. (Tassara 1992, 155)

Aunque la investigadora argentina se refiere a algunos de los policiales realizados después de la dictadura, su análisis está centrado casi exclusivamente en períodos anteriores, sobre todo en lo que ella llama la “época de oro del policial argentino”, de 1947 a 1952. No puedo ahora decir demasiado sobre los temas

que trato aquí (de los cuales Tassara toca sólo uno, el de la legalidad) en el policial argentino clásico. Me limitaré a acotar lo siguiente: un análisis detenido descubre que las debilidades de las figuras paterno-masculinas ya existen en las películas de antes de los años 70 – pero son mejor disimuladas, mientras que, por otra parte, una fuerza sin fisuras es mejor aparentada. Se crea la impresión, en la mayoría de esos filmes, de que la segunda es más real y que las primeras son todavía menores de lo que lo serán dos decenios después. Una de las posibles razones es que la institucionalidad argentina estaba entonces menos deteriorada de lo que lo estaría posteriormente (Firstater 2004, 321-340).

El grupo al que las películas que estoy estudiando se aproximan está constituido por muchas realizadas en la misma época en otros países del mundo. El estudio de los policiales producidos después de la dictadura tiene valor en sí, para conocer un episodio interesante de la historia del cine argentino. Pero no menos importante es el hecho de que esos filmes constituyen un caso particular de un fenómeno muy general. Una buena parte del cine producido internacionalmente en los últimos 15 o 20 años –y con mayor frecuencia aún en los últimos cinco, aproximadamente– trata de la problemática de la figura paterna. También a nivel internacional se produjo un debilitamiento de esa figura, análogo al que aparece en los mismos años en el cine argentino (ibídem, 346-365). Pero además, y como veremos más adelante, en varios cines nacionales se ha empezado a producir recientemente un fenómeno inverso, un retorno a figuras paternas más o mucho más presentes y autoritativas.

V

Dije antes que los protagonistas de todas las películas que estoy estudiando se sitúan fuera de la ley. Pero ahora hay que señalar una excepción: el protagonista de *Las esclavas* (Borcosque 1987) es un representante de la ley, el inspector Alejandro Belnicoff. Lo notable es que justamente esta película es una de las más representativas de la situación general, indicando así cuán grave es la ilegalidad que estos textos expresan: si la única película del grupo protagonizada por un policía es también una de las que mejor permiten comprender la ilegalidad general, no estamos ante un mero desorden sino ante un disturbio profundo. Por todo lo anterior quiero tomar *Las esclavas* como el segundo de mis ejemplos.

En tanto que representante oficial de la ley, Belnicoff debería actuar en nombre de principios universales y abstractos. Lo que ocurre es todo lo contrario. En el desarrollo de su función, Belnicoff tiene una sola preocupación o aun obsesión: vengar el sufrimiento de su madre que fue, muchos años atrás, una de las víc-

timas de la famosa sociedad Zwi Migdal, cuyos miembros traían engañadas a muchachas judías de Europa oriental a casas de prostitución en la Argentina.⁶

Sin embargo, aquella red de trata de blancas ya no existe en la realidad en que ocurre el filme y vive el inspector: la Zwi Migdal fue liquidada mucho antes de los años 80 en que se desarrolla la historia de *Las esclavas*. Belnicoff, quien creció en un burdel viendo a su madre venderse a hombres extraños, pone todo su empeño y toda su furia acumulada en dismantelar otra red de trata de blancas, no menos extendida que la anterior pero que actúa en el presente. La venganza de Alejandro es, pues, ‘imaginaria’, tanto en el sentido común de la palabra como en el sentido especial que le da Lacan. La estrecha relación con la madre, la imposibilidad de salir de su ámbito y pasar a la esfera social y universal, son claramente analizables en términos de un estancamiento en el Imaginario lacaniano y de la imposibilidad de acceder al nivel de lo Simbólico. Tal cosa es reforzada por el hecho de que la seclusión de Alejandro en el rancio ambiente de la venganza es atribuida por el texto a la debilidad de su padre.

Uno de los elementos textuales que subrayan el carácter imaginario del mundo interior de Belnicoff, es el hecho de que la descripción fílmica de su trabajo policial es periódicamente interrumpida por *flashbacks* que muestran diversas escenas de la humillación de la madre, de su infancia, etc. El *flashback* es uno de los recursos estilísticos más típicos del cine policial y la mayoría de los filmes que estoy estudiando lo adoptan, sobre todo para transmitir un estado general de fijación en el pasado, que en todos estos textos tiene las mismas connotaciones recién indicadas respecto de *Las esclavas*: es decir, articulado como predominantemente materno y existente sobre todo en el Imaginario. En *Las esclavas* ello es reforzado por otros elementos. Por ejemplo, el que el protagonista se llame Alejandro podría, en un contexto diferente, connotar poder, autoridad, etc. Pero éste no es Alejandro Magno sino Alejandro Belnicoff, una especie de ‘general ruso’ –en el sentido peyorativo de ‘judío’–, cosa que en un marco cultural argentino disminuye las posibles connotaciones de fuerza en vez de aumentarlas. Sobre todo porque Alejandro es hijo de un “padre sin nombre” –es decir, desprovisto del atributo primordial que debe transmitir, “le nom-du-Père”, que es una de las versiones del falo (Rifflet-Lemaire 1970, 34-24). En efecto, el nombre del padre de Alejandro no se nos comunica en la película. Más grave aún es que este personaje aparece solamente dentro de los *flashbacks*, a diferencia de la madre que figura, aunque muy envejecida, también en el presente del texto.

Los *flashbacks* de *Las esclavas* tienen, efectivamente, un carácter muy peculiar. En general, un *flashback* nos muestra los recuerdos de un personaje determinado. La técnica más común es fijar la cámara en el personaje, generalmente en un primer plano de su rostro, pasando en seguida, mediante una disolvencia, a escenas que describen contenidos de su memoria. *Las esclavas* parecería proce-

der exactamente de esa manera, pero un poco de atención nos permite descubrir algo muy distinto. Aunque la cámara se fija primero en la figura de Alejandro, la disolvencia que se produce a continuación no nos transporta a las memorias del comisario sino a las de su madre. Es decir que, en la mayoría de los casos, lo que vemos al trasladarnos al pasado del texto son cosas que ocurrieron antes de que Alejandro naciera o cuando era muy chico para recordarlas. No sólo eso: la otra técnica generalmente asociada con el *flashback*, la voz en *off*, participa en la misma confusión – y las imágenes del pasado son acompañadas no por la voz de Alejandro, que es quien está recordando, sino por la voz de la madre.

La explicación de esta ruptura de las convenciones estilísticas es simple: Alejandro está recordando lo que su madre le relató. Pero en el espectador se crea la sensación de que los elementos textuales en cuestión están indicando algo más – una relación fuertemente simbiótica entre hijo y madre. Esa simbiosis debería haber sido interrumpida por la intervención del padre. En forma figurativa, puede decirse que el padre debería haber permitido a Alejandro salir de los *flashbacks* de su madre. Pero ese padre no puede hacer tal cosa porque existe solamente dentro de esos mismos *flashbacks*. Dado que él mismo no se ha liberado del mundo materno, la película no le permite acceder al presente del texto.

El padre de Alejandro es muy representativo de los de *todos* los filmes del grupo: ninguno de ellos es padre en el pleno sentido de la palabra, porque ninguno de ellos ha interrumpido la simbiosis materna. No pueden, por lo tanto, facilitar al hijo, mediante los mecanismos identificatorios apropiados, el pasaje al mundo adulto de la sociedad y la cultura.

Siguiendo a Ernesto Pichotke (1996, 42), en la teoría lacaniana el padre es como el representante de un país extranjero, del país de la Ley, del idioma, de la cultura – o sea del dominio *público* del “afuera”. En cambio, el lugar donde aparece el padre es el dominio *privado* del “adentro”, lo doméstico, lo intrafamiliar, íntimo e inmediato – el ambiente pre-cultural donde pululan los impulsos hacia todos los incestos, que el embajador de la cultura debería impedir.

En los *flashbacks* de *Las esclavas* no hay nada especialmente incestuoso, pero es evidente que el padre de Alejandro no puede representar la Ley ni imponerla. Todo en él es a-legal y pre-legal, y queda muy claro que nunca habitó realmente en el “país extranjero” donde reina la Ley. En un principio, cuando lo conocemos, podemos pensar que sí es una figura simbólica, porque oímos la voz de la madre de Alejandro llamarlo “el rey”. Pero la frase completa es la siguiente: “Todos lo llamaban ‘el ruso’. Era enérgico y temido. Su negocio, el juego clandestino. Era el rey”. Se trata, pues, de un rey clandestino que, además, no ha sido nombrado rey por el hampa –del que ha recibido, en cambio, el

mucho menos honorable apodo de “el ruso”– sino por la figura materna, en la intimidad del *flashback* recordatorio.

También la forma en que el padre de Alejandro construyó su vida de pareja fue a-legal. La voz de la madre relata las diversas etapas por las que pasó su relación con él: primero como cliente, después se enamoró de ella y concretó su amor asaltando a tiros, con dos secuaces, la casa donde trabajaba y raptándola. Es decir que el padre violó no sólo la ley oficial sino también la ley no legal –aunque no menos estructural– del bajo mundo. Éste no podía no castigarlo y la madre, en efecto, evoca: “A mi hombre lo mataron una noche que estaba borracho. Dicen que por una deuda de juego. Yo no lo creo. Fue mi dueño anterior que se vengó”. La muerte del padre de Alejandro fue, pues, tan lamentable como su vida: borracho, endeudado en el juego –del cual había parecido ser “el rey”–, y no castigado por la autoridad criminal, sino matado en un acto de venganza.

La diferencia es importante. La venganza es algo especialmente apropiado al tipo de personas que retratan estas películas –sobre todo los padres que no han abandonado ellos mismos el Imaginario– porque pertenece enteramente a ese orden. En efecto, la venganza es un tipo de acción en cuyo marco la ley social se convierte en ley privada y personal. El vengador no es guiado por principios universales e institucionales (aunque sean las problemáticas instituciones del hampa), sino que responde a las directivas de la sangre, del sentimiento o de la familia.⁷ No es, pues, de extrañar que la mayoría de las películas que estudio (13 de 18) sean historias de venganza o contengan elementos de venganza. Como dicen Goity y Oubiña (1994, 212), se trata de una verdadera “maratón de venganza”; y también en las restantes películas, los que podrían llamarse “materiales vengativos” están íntimamente ligados a los otros elementos temáticos antes indicados.

Por ejemplo, en *El desquite* (Desanzo 1983), Juan Parini, escritor fracasado, trata de vengar –y al final vengá– la muerte de su amigo Emilio Selco. Éste servía para Juan de admirada figura paterna pero, tras su muerte, comienzan a descubrirse sus fallas y debilidades: no sólo que traficaba en drogas, sino que le faltó la habilidad necesaria para manejar adecuadamente a su proveedor y evitar que éste lo asesinara. En el momento de morir, Selco encarga a Juan que lo vengue. El aspirante a escritor se encuentra, pues, proyectado a un mundo ilegal que no entiende y con una misión que no sabe cómo cumplir. Quien lo salva es Elena, la figura femenino-materna que, a pesar de sus escasos 20 años, reina en el ámbito del club nocturno que había pertenecido a Emilio. La muchacha, que había sido la amante de Selco, se convierte ahora en la amante de Juan y actúa en forma análoga a la de Amanda con Guerrero (y paralela a la de otras parejas del grupo): desmintiendo su aspecto muy suave e infantil, es autoritativa y sabia

–agresiva también cuando es necesario– y dirige certeramente al ex-escritor por los vericuetos de la venganza.

A Emilio Selco se lo ve sólo en las primeras dos o tres escenas de *El desquite*. Algo similar ocurre en *La búsqueda* (Desanzo 1985): también aquí el padre aparece sólo en el comienzo del filme y también aquí sigue, a pesar de ello, condicionando fundamentalmente el destino de la protagonista, Patricia, una muchacha más joven aún que Elena, de 18 años. Pero si ésta era, al mismo tiempo, la figura materna de Juan, su amante y su figura de hermana o de hija, Patricia hace sólo de figura filial – hija, también aquí, mucho más eficaz que su padre. En efecto, la breve presencia de éste en la primera secuencia basta para que nos demos cuenta de su ineficacia y torpeza, de su total incapacidad para defender a su familia de una banda de asaltantes que toma posesión de la casa. La torpeza es tal que, al primer intento de resistencia (tras haber dejado que los malhechores aten y amordacen a todos los miembros de la familia) y al ser fuertemente golpeado por uno de ellos, se cae hacia atrás, se rompe la nuca y muere en el acto. Como otros protagonistas de estas películas, Patricia se pasará el resto del filme buscando a los malhechores, a los que matará, en uno de los finales más violentos del grupo, montada en un Jeep 4x4. Este vehículo metaforiza en forma tan eficaz la transferencia del poder fálico paterno a la hija, que figura en otras dos de las cinco películas del grupo cuya protagonista es femenina, donde es usado en forma análoga: *Atrapadas* (Di Salvo 1984) y *Correccional de mujeres* (Vieyra 1985).

En *La búsqueda*, la escena en que Patricia atropella con el auto a dos de los bandidos (a otros dos los ha matado antes, con métodos no más delicados) contrasta marcadamente con la del asalto en que fuera muerto el padre. Las dos escenas están situadas simétricamente, al comienzo y al final del texto; ambas ocurren en el mismo lugar –la casa familiar, a la cual Patricia ha retornado– y los “malos” son los mismos en ambos fragmentos. Todo esto hace resaltar aún más la impotencia paterna, al ser implícitamente comparada con la ingeniosidad, celeridad y valentía desplegadas por la joven hija.

La búsqueda es, por lo tanto, una de las películas del grupo que muestran en forma más clara cómo la incapacidad del padre conduce al hijo/hija al terreno de la ilegalidad y a-legalidad, o no le permite salir de él. La forma en que el padre muere despierta en Patricia un gran desprecio por toda autoridad. Una de las señales de ello es que, aunque se encuentra con policías en dos de las escenas del filme, no les pide ayuda y, desde un comienzo, decide tomar la ley –y la Ley– en sus manos y castigar por sí misma a los asesinos.

Para llevarlo a cabo, Patricia se sumerge en un mundo sumamente materno e ilegal. Al comienzo de su búsqueda, Pato (el apodo hace resaltar su masculinización) conoce a Mónica, la dueña y directora de un lujoso burdel

apenas disfrazado de instituto de masajes. Pato descubre que el jefe de la banda que asaltó su casa trabaja para Mónica. Se trata de un hombre de actividades muy variadas, uno de las cuales consiste en aprovechar sus contactos en la policía para que, a cambio de un pago mensual de Mónica, el establecimiento de ésta “quede en orden”. Esta relación entre Mónica y el malhechor es, al principio, la causa por la cual Patricia cultiva la amistad de aquélla. Pero rápidamente la muchacha queda cautivada por la simpatía y energía de su nueva amiga, su vitalidad y fuerza, combinadas con una rara capacidad de ternura. También estas cualidades contrastan con lo que el filme nos ha mostrado del padre de Pato –y con el burdo jefe de la banda y protector de Mónica–, y el lazo erótico que se crea entre las dos mujeres es la versión que da *La búsqueda* del traslado, existente en todo el grupo, de la relación con el padre a la relación con la madre.

Ejemplos no menos interesantes que los mencionados hay en cada una de las otras películas del grupo, pero ahora debemos ver cuáles fueron los contextos históricos que dieron nacimiento a estas crónicas de debilidad y venganza, a las que volveré más adelante.

Empezaré la parte propiamente histórica de este artículo por el nivel nacional argentino que los textos elegidos expresan, además del internacional. La mejor interpretación propuesta hasta hoy de la historia argentina es la obra de Alain Rouquié (1978). Para la época de la dictadura militar (ya que Rouquié terminó de escribir su libro en 1975), utilizaré el trabajo de otros historiadores, sobre todo Laura Tedesco, Juan E. Corradi, David Rock y José Luis Romero.⁸

VI

Según Alain Rouquié, la Argentina sufre, desde los años 30, de una “crisis hegemónica”. Se trata de una situación que comenzó a fines de los años 20, con la crisis del proyecto nacional agroexportador, la cual repercutió sobre toda la oligarquía agropecuaria que lo había concebido y realizado. De la clase media, a la cual en 1916 la elite había cedido, provisoriamente, parte de su legitimidad política, no salió una burguesía industrial independiente: esta clase no desarrolló un sistema de valores propio, sino se identificó con aquellos de la oligarquía. El resultado fue que una clase retuvo la legitimidad económica y la otra adquirió sólo legitimidad política, mientras que el peronismo, supuesto representante del proletariado, no lograba producir ningún cambio de importancia en esta estructura. Ninguna clase pudo, pues, asumir una hegemonía total y recibir una legitimidad plena, tanto económica como política e ideológica, que le permitiera liderar a toda la sociedad en forma estable y permanente. En este marco, las

intervenciones periódicas del ejército estuvieron destinadas a procurar lo que Rouquié llama una hegemonía de sustitución, tratando

de armonizar por la fuerza, e imponiendo una orientación única, legitimidad económica y legitimidad política(...) . Favoreciendo alternativamente a cada gran sector social por medio de intervenciones unas veces “industrialistas” y otras veces “agraristas”, favorables a los consumidores y asalariados o bien a las empresas, el ejército impone un empate social que de ninguna manera permite superar la crisis hegemónica, sino que por el contrario la perpetúa. (Rouquié 1982, 420)

Y agrega el historiador francés: “Se trata, para emplear la fórmula de Irving Horowitz, de la ‘institucionalización de la ilegitimidad’.” En efecto, Rouquié subraya que después de 1930 la sociedad argentina se volvió una sociedad “sin dirección explícita” (ibídem).

Pero el Ejército no fracasó solamente en su intento de proveer a la sociedad argentina de una hegemonía sustitutiva sino también en todo lo que atañía al gobierno civil. Tanto en los gobiernos militares anteriores como en el de la Junta, los generales mostraron una total ineficiencia en el manejo del país, en el plano económico, en el político e, incluso, en el militar (¡Malvinas!) (Lewis 1990, 248-260). Lo irónico es que, a largo plazo, la Junta de 1976 logró lo que se había propuesto, y que este “éxito” llegó cuando los militares ya no lo necesitaban.

Según David Rock, la Junta se había fijado dos objetivos principales. El primero, en el plano político-policial, era anular toda posibilidad de resistencia proveniente de una alianza entre ciertos sectores de la clase media y partes del proletariado – alianza que habría sido la base del peronismo y, en otra de sus versiones, de los movimientos de protesta y de la violencia que comenzaron a fines de los años 60. A esto se debió, según el historiador inglés, que la brutal represión llevada a cabo, sobre todo en los primeros años de la dictadura 1976-1983, estuviera dirigida no sólo contra los militantes sino también contra su entorno, es decir, que fuera aplicada a toda la trama socio-económica en la cual había surgido “la subversión”. En segundo lugar –y como otra forma de lograr lo anterior– la Junta se propuso limitar y reducir el Estado –principal proveedor de puestos de la clase media–, llegar a lo que Martínez de Hoz llamó “un Estado subsidiario” y pasar a una economía de mercado (Rock 1987, 367-374, Romero 1994, 293-294). A corto plazo estos intentos, realizados de manera muy incoherente (Gerchunoff & Llach 1998, 367-378), llevaron a la Argentina al borde de la ruina. Y si a largo plazo tuvieron éxito, el mismo fue sin duda excesivo.

El gobierno de Alfonsín trató, en un comienzo, de volver a una especie de keynesianismo actualizado, en lo cual fracasó rotundamente. Durante la segunda parte de su cadencia, el gabinete radical se convenció que había que retornar a la transición hacia el modelo de mercado libre. Este paso, sin embargo, se concretizó definitivamente sólo en la época de Saúl Menem y Domingo Cavallo, que completaron lo que la Junta y Martínez de Hoz habían comenzado. Pero lo que los militares no habían planeado es que esa transición económica resultaría ser uno de los motivos de su eliminación de la esfera política argentina. Hay aquí un desenvolvimiento histórico mayor, que la cultura no podía expresar: la institución que durante 50 años había sido árbitro casi absoluto de la política argentina, se retiraba en lo que Laura Tedesco llama la “political demobilization” del ejército argentino (1999, 88).

Desmovilización y no derrota. El ejército argentino no fue forzado a abandonar su posición privilegiada, sino que la abandonó debido a la gran impopularidad en que había caído. Esta impopularidad tuvo, a su vez, dos grandes causas. La primera fue que, aunque habían querido ser eficientes no sólo en la represión sino también en lo político, económico e incluso militar, su incompetencia en todos estos campos había sido total. La segunda gran causa residió en el nuevo actor social que los militares ayudaron a consolidar, es decir, la nueva clase financiera que resultó de la política sistemática de la Junta de concentrar capital en una delgada capa de la población. Este flamante grupo socioeconómico, ufano de un poder fácilmente adquirido que había sido retirado del sector público, no estuvo dispuesto a seguir recibiendo órdenes de generales (Tedesco 1999, 50-58). La Argentina se puso así a tono con lo que ocurría en el resto del mundo después de la guerra de Vietnam, cuando las necesidades económicas generales empezaron a requerir la transición a esquemas socioeconómicos en los cuales el factor militar contara menos de lo que lo había hecho en períodos anteriores (véase sección 9).

Generalizando aún más, puede decirse que lo visto hasta aquí, en esta reseña, representa la imposibilidad de la sociedad argentina de consolidarse en una organización que podría calificarse de simbólica, según el vocabulario de Lacan. Continuando la comparación, puede también decirse que otros aspectos de los gobiernos de la Junta significaron un notable incremento de los factores imaginarios de esa sociedad.

Paradójicamente, si la Junta no pudo ser el liderazgo homogéneo y estable que le faltaba a la Argentina, ello se debió, en parte, a la forma en que organizó la represión. Según Juan E. Corradi, en la época de la dictadura se creó una especie de Estado doble, dividido en un gobierno visible y en un sistema clandestino. Se trató, además, de una estructura a la que le faltaba el centro. La Junta creó y armó numerosas unidades separadas, que actuaban con absoluta

autonomía. La autoridad real residía en los comandantes regionales que eran el poder supremo en su territorio. Entre otras ventajas, esta organización permitió a los generales no tomar ninguna responsabilidad con respecto a las atrocidades cometidas. La estructura represiva actuaba, pues, fuera de toda ley, en base a medidas individuales y arbitrarias. Corradi dice que “the state became a quasi-private affair” y habla de “the withdrawal of the state from the public sphere”. Existió también, dentro del gobierno, una escrupulosa división entre las tres armas y otra entre facciones diversas en el ejército, cada una de las cuales casi no reconocía ninguna autoridad sobre sí. No es, pues, de extrañar que ya en 1981 el periodista Robert Cox definiera a la Junta como un sistema feudal (Corradi 1985, 115-123; Torre & De Riz 1993, 328-336). De nuevo, encontramos, pues, falta de legitimidad y de legalidad, un sistema oficial que actúa sólo en función de algunos sectores sociales, un poder dividido y fragmentado, la ausencia de un centro de autoridad claro y bien definido – todo lo que había aquejado a la Argentina desde los años 30 y que los militares habían tratado de reparar. En vez de ello, crearon una situación en la que el dominio del Imaginario era absoluto. Desde las víctimas que desaparecían como por arte de magia, hasta el hecho de que se libraba en el país una guerra más o menos secreta, dirigida no sólo contra personas de carne y hueso sino también contra oponentes potenciales e imaginarios y llevada a cabo por lo que Corradi llama “agents from an unseen realm” (ibídem, 120) – todo parecía ser espantosamente fantástico. Las cosas llegaron a su colmo en la guerra de las Malvinas. Corradi dice que al planear esta campaña insólita, los generales no trataron con enemigos reales, sino con “phantoms and narcissistic projections” (ibídem, 140). La rendición incondicional que puso fin a la aventura terminó de convencer a los argentinos de la ineptitud de ese gobierno de guerreros aparentemente recios pero incapaces de vencer en una guerra que ellos mismos habían provocado.

VII

En lo que a mi trabajo respecta, parecería ser que he llegado, en la reseña histórica, a un punto que soluciona todos los problemas que en él se fueron planteando. El fracaso total del ejército argentino sería lo que recibe expresión en las frecuentes figuras de padres y hombres débiles, mientras que la a-legalidad de la Junta y su neta ubicación en el Imaginario sería lo que se expresa en el hecho de que el centro de identificación de todos los textos que estudio está situado fuera de la ley. Las razones de esta atribución figurativa serían también simples y claras. Durante mucho tiempo, la identidad masculina fue marcadamente influida por todo lo relacionado con la guerra (véase, por ej., Badinter 1992,

Ehrenreich 1998). Por otra parte, es conocida la analogía –no sólo como figura de discurso sino también como realidad social– que existió entre el padre de familia y arquetipos como el Líder, el Director, el General; mientras que el policía, el detective y también el pistolero, y sobre todo el jefe de banda, han sido a menudo figuras caracterizadas como paternas y marcadamente masculinas.

Pero declararme ahora satisfecho significaría renunciar a responder a una de las preguntas más importantes que surgen de los análisis de los textos de que me estoy ocupando: ¿qué representan las mujeres y madres fuertes de los policiales argentinos de los años 80 y 90? ¿Puede tratarse de un fortalecimiento “automático”, es decir producido meramente por el debilitamiento del principio masculino-paterno? Elementos de tal tipo existen siempre en todo movimiento social. Conviene, sin embargo, esforzarse un poco más, ya que no puede ser que un fenómeno tan sobresaliente tenga una explicación tan banal.

Una de las cosas que vimos antes es que la política de la Junta tuvo dos grandes cauces, uno político y el otro económico – y que los cambios ejecutados en el segundo fueron, a largo plazo, más importantes que aquellos comenzados en el primero. Dije, además, que figuras semejantes a las que estoy analizando aparecieron, más o menos en la misma época, en las cinematografías de varios países de sociedades tan diferentes como la china, la española, la inglesa, la rusa, la belga, la holandesa y, por supuesto, la estadounidense (Firstater 2004, 346-373). Sociedades y regímenes muy diferentes entre sí pero que en esos años pasaron, ellos y otros, por cambios económicos análogos, que significaban, en primer lugar, abrirse a las potentes corrientes de un mercado que era, por primera vez en la historia, mundial en todo el sentido de la palabra. Se trató de lo que hoy se conoce como globalización, la gran liberalización financiera y comercial de los años 70-90, que incluyó, por supuesto, un aumento sin precedentes de todo lo relacionado con la publicidad, la promoción y el consumo (Harvey 1990, 141-172; Chesnais 1986, 10-30). Ernst Mandel explica que la vocación de ser verdaderamente global era una de las más antiguas del capitalismo (1975, 46-74). Estamos hablando, pues, de uno de los desarrollos más importantes del siglo XX, que la cultura no podía no expresar; y, en mi opinión, “eligió” para ello el principio materno-femenino. Pero no puedo proponer tal tesis sin explicar el porqué de esa elección. Explicación que, a su vez, requiere que aclare, en forma un poco más detallada de lo hecho hasta ahora, ciertos aspectos de las relaciones existentes entre sociedad, cultura e historia.

VIII

Acabo de decir, como lo hice ya varias veces, que la cultura “elige” medios de expresión. Intento de esa manera indicar la acción de un “inconsciente social”, concepto que tomo de Fernand Braudel y de Richard Lichtman y del que podré hablar muy poco en el presente marco.⁹ Diré, ante todo, que se trata de aquella parte de nosotros que justifica la siguiente frase de Marx: “*Men make their own history, but they do not know that they are doing it*” (Braudel 1980, 39). A lo cual agrego que el hombre no sólo hace la historia, sino que también la expresa. El ser humano es alguien poseído por una necesidad profunda de manifestar y concretizar todo lo que le ocurre, individual y colectivamente. Estamos tan inmersos en la corriente histórica que todo nuestro quehacer cotidiano lleva la marca de los procesos históricos. Se trata, por supuesto, de expresiones inconscientes, que expresan algo que es mucho más largo, ancho y profundo que nuestras breves y pequeñas vidas. Las diferencias en las dimensiones de la expresión y lo expresado hacen que ambos se relacionen mediante lo semejante y no mediante lo idéntico. Una silla no puede ser idéntica a ningún aspecto de una situación histórica, pero sí puede metaforizarlos: basta comparar una silla estilo Luis XIV con otra estilo Bauhaus para convencerse de ello. Lo semejante es, pues, la clave central y secreta de nuestra vida cultural. Y la cultura es, entre otras cosas, la expresión concreta, superficial, consciente, indirecta y multi-variada de los niveles más hondos de la historia. O, en otras palabras, todo aquello que la sociedad usa para expresar sus desarrollos más profundos.

El que la expresión se realice mediante lo semejante y no por vía de lo idéntico es la causa por la cual nunca uso los términos ‘reflejo’ o ‘reflejar’ y que, a diferencia de Hamlet exhortando a los actores (y a diferencia también de cierta crítica realista), no hablo del objeto cultural como de un espejo erigido ante la realidad. Hay expresiones más o menos directas, más simples o más complejas, más o menos conscientes, muy fácilmente analizables o muy enigmáticas – pero nunca una *reproducción* del contenido expresado.

El campo más específico del arte justifica especialmente el análisis expresivo porque, estando el arte libre de todo uso y utilidad, permite a la expresión ejercerse en estado más completo y fidedigno que otras áreas de la actividad cultural. Debemos, además, entender –para que no se forme una imagen demasiado estrecha de la expresión de la historia– que quien expresa procesos históricos profundos no es sólo el artista, sino también su público. Es cierto que el artista es alguien dotado de una capacidad especialmente aguda para intuir esos procesos y traducirlos en formas estéticas. Pero frente a él no hay meros “receptores”. Investigadores como Ingarden (1974), Peri y Sternberg (1968) o Bordwell (1985) han mostrado y analizado la participación activa del lector,

espectador, oyente en la “concretización” del texto artístico, que les llega como una mera potencialidad. Esto no significa que el texto tenga infinitas lecturas posibles, como lo fantasea cierto post-modernismo. Peri y Sternberg, entre otros, han convincentemente mostrado que el texto indica, mediante diversas estrategias, cómo y en qué sentido debe ser actualizado. En mi opinión, es justamente esta participación guiada la que hace posible que también el receptor exprese sus vivencias históricas en su contacto con la obra de arte – aunque, claro está, lo hace de manera inconsciente.

Algo similar ocurre en el campo de la cultura en general. Un determinado producto sirve de vehículo expresivo no sólo a quien lo diseña, fabrica, promueve y vende, sino también a quien lo compra y usa. La elección de uno entre varios modelos, el uso del artículo de tal manera y no de otra, etc., permiten a cada usuario ser alguien que expresa activamente los procesos y situaciones históricos. Todos expresan la misma historia (para gran pesar, de nuevo, de varios post-modernistas) pero cada uno la expresa, un poco, a su manera. También las modas lingüísticas, políticas e intelectuales son dictadas por las grandes ocurrencias profundas. No puede ser casual, por ejemplo, que el debate sobre la eutanasia reapareciera en 1975, con el célebre caso Quinlan, justamente cuando había comenzado (Chesnais 1996, 10-30) el distanciamiento internacional de los modelos socio-económicos de autoridad centralizada hacia otros que favorecen lo privado y descentralizado, siendo “lógico” que ese contexto haga el deseo del paciente preferible a la opinión de la institución médica. Lo mismo que es “lógico” que en ese mismo marco el maestro sea quien debe escuchar al alumno y no viceversa – o tantos otros casos análogos de los últimos 40 años. Detallo otros dos, entre los más interesantes.

El primero es la atención especial que, en ese período, vienen recibiendo los inválidos de todo tipo, incluyendo películas como *My Left Foot* (1989), iniciativas oficiales o privadas para emplear jóvenes limitados, la traducción de las noticias al lenguaje de los sordomudos en la televisión u obras de teatro montadas con actores que son débiles mentales. Uno podría sentirse tentado de creer que nuestra sociedad se ha vuelto justa y misericordiosa, hasta que percibe que el interés por lisiados y limitados apareció en la misma época en que las diferencias económicas se profundizaron en ella a pasos agigantados. Por otra parte, no es necesario optar una interpretación de tipo paranoico, diciendo “que se nos hace” interesarnos en inválidos para que no nos preocupemos por el crecimiento de la pobreza. Los inválidos que invaden los textos en los años 80 y 90 son, más simplemente, una de las numerosas expresiones del debilitamiento y/o desaparición del hombre sano y/o fuerte, en diversas acepciones del término. Otra de ellas pertenece al campo musical: la desaparición de los grandes monstruos de la dirección sinfónica, estilo Toscanini o Von Karajan. La

orquesta sinfónica es una de las metáforas más perfectas creadas por la cultura occidental para representar el tipo de sociedad y de mundo, centralizados, en que un grupo humano actúa y trabaja bajo la batuta de un dirigente. Otra vez hay que decir que es “lógico” que en la época de la descentralización y la privatización sólo quedan directores buenos o muy buenos, algunos incluso excelentes, pero desprovistos del carisma mágico de los grandes líderes musicales.

La importancia que tiene el aspecto expresivo de la cultura no debe hacernos perder de vista el hecho de que hay muchos otros objetivos para los cuales el fondo utiliza elementos de la superficie, además de servirle de medios de expresión. La práctica del análisis artístico y cultural enseña que la mejor forma de generalizar estas otras razones es decir que, a menudo, un elemento o elementos de la superficie es elegido para que ésta responda a las necesidades del fondo. Pero es bastante probable que lo que responde a las necesidades del fondo es también similar, en una u otra forma, a un aspecto o aspectos de lo que ocurre en el fondo. Puedo, pues, resumir y decir que el inconsciente social elige un elemento de la superficie porque responde, en diversos grados y formas, a las necesidades profundas o porque es similar o análogo a lo que ocurre en el fondo o, en la mayoría de los casos, por ambas razones a la vez. Lo que debemos, por lo tanto, examinar, al volver a las figuras femeninas y maternas, es en qué medida sirvieron y sirven qué necesidades y/o en qué se asemejan a qué desarrollos y procesos profundos.

IX

La cualidad de “suave” es una de las que fueron largo tiempo asociadas a lo materno y lo femenino, en contraposición a lo “duro”, adjudicado a lo masculino. Estas atribuciones siguen en gran medida funcionando en el mundo social actual – y también en los textos que he elegido y en las películas equivalentes en el plano internacional. Tal cosa ocurre menos respecto a la “dureza” de los hombres, que es, en general, reemplazada por diversos tipos de blandura o de dureza falsa, y más respecto a la suavidad de las mujeres. Aun cuando se vuelven muy activas y agresivas, cuando empuñan un certero revólver o atropellan al enemigo con un despiadado *jeep* – las heroínas de estos filmes siguen siendo suaves, tanto en su apariencia exterior como en los sentimientos que manifiestan y en su conducta entre batalla y batalla. A veces los filmes dan una justificación psicológica de estas contradicciones y a veces no (veremos, más adelante, ejemplos de ambos casos), pero lo que ahora importa es que la “suavidad” constituye una primera razón por la cual las figuras femenino-maternas han sido “elegidas” para representar ciertos aspectos de la economía actual, uno de cuyos formantes

cardinales, el mundo del consumo, también aparece como “suave”, articulado sobre una incesante promesa de mimo, caricia, cariño y ternura.

Esta articulación ha sido creada para que el consumo se maneje mejor. Prueba de ello es que a todas las grandes tiendas de las principales capitales se entra justamente por la sección cosméticos. Por una parte, puede decirse que éstos son una mercancía esencial, paradigmática, o que en ellos se sintetiza de manera perfecta el proceso de compra y venta en su forma actual. Por la otra, los cosméticos son una de las metáforas más precisas de la femineidad, o de cierta versión de ella. Lo materno y lo femenino son valorizados porque expresan muy bien, y además facilitan, un aspecto cardinal de nuestra vida social. El modelo socio-económico actual requiere que compremos lo más posible y lo materno-femenino aporta elementos necesarios para la construcción de la atmósfera cultural apropiada para ello.

Tomás López-Pumarejo (1987) y Ann Friedberg (1999) se cuentan entre los autores que han estudiado y documentado la conexión del consumo con lo femenino. El primero se concentra, para ello, en la llamada Edad de Oro de la Publicidad, es decir, entre 1920 y 1930 (López Pumarejo 1987, 34). Basándose en publicaciones de la época, en las cuales las estrategias publicitarias y de venta se racionalizan, este investigador muestra cómo la familia se establece en tanto que “orden básico de la publicidad”, siendo “la mujer (...) apelada como agente de compras de tal grupo” (ibídem) – o como “blanco prioritario” de un discurso que la consideraba como “principal consumidor” (ibídem, 30).

Ann Friedberg se remonta más lejos en el tiempo, mostrando la coincidencia de la apertura de las dos primeras grandes tiendas (Bon Marché, París, 1852 y Macy’s, Nueva York, 1857) con la aparición de lo que ella llama la *flâneuse*:

The female *flâneur* was not possible until a woman could wander the city on her own, a freedom linked to the privilege of shopping alone. Certainly, the late-nineteenth-century development of shopping as socially acceptable leisure activity for women – as a pleasure rather than a necessity – encouraged woman to be peripatetic without escort. (...) Zola’s 1883 novel about a *grand magasin* – *Au Bonheur des Dames* – makes apparent the purpose of the department store: for the pleasure of women. (Friedberg 1995, 62, 63)

Muchos de los elementos del consumo post-moderno están presentes en este trozo. Es una lástima, pues, que la investigadora no saque las conclusiones que parecen desprenderse del mismo – y en general de las conexiones señaladas por lo dos autores: dado que el consumismo actual se desarrolla paralelamente a las

primeras etapas de la liberación de la mujer (y, según Friedberg, en estrecha colaboración con ella) y dadas las características del consumo, es posible que esos movimientos hayan sido el resultado de la constitución del modelo cuyo corazón es el consumo contemporáneo, el modelo neo-liberal. Es decir que, habiendo funcionado como agente familiar de las compras, como director doméstico del consumo, al concretizarse la estructura socio-económica que lo privilegia, es culturalmente lógico que el elemento femenino-materno se fortalezca. Toda revolución comienza una vez que ha terminado: comienza en la superficie una vez que se han establecido en el fondo sus principales constituyentes – y la revolución feminista sería una de las varias transformaciones superficiales ocurridas, a principios de los años 60 y 70, en función del advenimiento de la globalización.

Estas posibilidades se refuerzan por el hecho de que hoy en día estamos, más que ante un movimiento político, ante un proceso general de feminización social: todo el mundo se besa y abraza todo el tiempo, el amor se hipertrofia en días especiales y desfiles callejeros multitudinarios, y un carnaval incesante nos hace a menudo perder el sentido de madurez.

Reitero que la adecuación general de la cultura a los niveles de fondo es inconsciente. No puede ser de otra forma: no hay mente ni equipo o grupo de mentes humanas que pueda planear conscientemente, y mucho menos ejecutar, la cantidad de manifestaciones de la “moda” de la invalidez de los 80 y 90. El comerciante quiere ganar lo más posible; es de suponer que sabe muy bien por qué conviene que los clientes entren por la sección cosméticos. Pero debe ser muy raro el hombre de negocios que actúe conscientemente para alentar la feminización de la cultura como uno de los resultados del paso a la economía de mercado libre.

El comercio y los negocios pertenecen, en su mayor parte, al llamado sector privado, cuyo auge en los últimos decenios es otro de los factores que han fortificado la figura materno-femenina. No hace falta ser lacaniano para saber que hasta hace relativamente poco tiempo la división privado/público coincidía casi totalmente con la división mujer-madre/hombre-padre. Es decir que también aquí puede aplicarse el tipo de argumento que apliqué antes respecto a la cualidad de “suave”, para decir ahora que, al volverse el sector hegemónico, el elemento femenino –aunque no siempre la mujer– adquirió también gran poder. Las fechas son claras. Según Chesnais, el renacimiento del mercado financiero internacional privado tuvo lugar hacia principios de los años 60, tras su virtual desaparición en los años 30 (Chesnais 1996, 15-16). En la misma época comienzan también, y de a poco, lo que serán las grandes olas de privatización en gran parte de las economías mundiales. Y, por supuesto, los años 60 son el marco del nacimiento de la segunda ola del feminismo. Pero no sólo los *sixties* en forma general. En

el marco de lo privado, lo femenino-materno se interconecta con las corrientes culturales y/o políticas que exaltan lo marginal y lo sectorial, a costa de lo que antes había sido central, expresando así la descentralización y la constante búsqueda de nuevos mercados que son fundamentales para la economía neo-liberal. Figuran prominentemente en este marco los diversos tipos de oposición a lo que Jean François Lyotard (1979) llama “grandes narrativas”, es decir a toda estructura conceptual totalizante o, por otra parte, los diversos tipos de *identity politics* y el reclamo de derechos para todo grupo que antes haya sido marginal o secundario – corrientes que presentan, en los últimos años, entre sus muy diversos resultados culturales, esa conjunción casi perfecta del descenso del Guerrero blanco y el ascenso del Marginal, que es el pedido colectivo de perdón.

Suavidad, pues, en lugar de dureza; flexibilidad y fluidez en lugar de reciedad; lo privado en lugar de lo público; la Madre en lugar del Padre, la mujer en lugar del hombre. Y también Amanda en lugar de Guerrero y todos los otros hombres disminuidos y sus mujeres/madres agrandadas de los policiales argentinos de los años 80. Pero antes de volver a mis *small pieces*, hay que seguir un poco más este paseo por los *long threads* para reforzar la noción de que los movimientos recién sintetizados no expresaron meros intercambios sino relaciones causales. En otras palabras, el descenso de lo militar y lo político no ocurrió sólo paralelamente a la valorización de lo financiero y comercial, sino que el ascenso del mercado fue una de sus grandes causas – y viceversa.

En un breve pero brillante estudio, llamado *Un modelo sin retorno* (1990), el economista argentino Jorge Schvartzler describe cómo al desarrollarse, después de la Segunda Guerra Mundial, el modelo keynesiano en la mayoría de las naciones del mundo, “el mercado fue dejando paso a un sistema de relaciones y acuerdos que, en definitiva, trasladaban el eje dinámico de la economía a la política” y dice que “no resulta extraño, en esas condiciones, que la batalla política por el control del Estado se convirtiera en uno de los elementos decisivos a medida que allí se concentraban las decisiones cruciales” (Schvartzler 1990, 20, 24). Por el contrario, cuando alrededor de los años 60 y 70 ese sistema se fue deteriorando y se produjo el proceso inverso, el abandono del Estado “grande” y el retraslado del eje dinámico al mercado hicieron entrar en crisis a todos los elementos más claramente ejecutivos del poder, los políticos y militares, como hemos venido viendo hasta ahora.

Otro caso en el cual el cambio de lo militar por lo económico resaltó claramente fue el gran proceso de la descolonización. Es fácil ver (como lo hace Hobsbawm [1994, 217–222]), que ese desarrollo no resultó del triunfo de principios de libertad y justicia, sino de los cálculos de las grandes potencias, que entendieron que la fuerza militar se había vuelto innecesaria y que era mucho más efectivo y barato desarrollar sistemas de dependencia económica que se-

guir manteniendo engorrosas estructuras de sujeción explícita. Es como si los elementos económicos hubieran dicho a los elementos militares “gracias por los servicios” y los hubieran descartado tras haber dejado de usarlos. De ahí la “furia de paz” de los diversos movimientos socio-culturales que proliferaron en los años 60. En efecto, una de las conclusiones que se desprenden de lo anterior es que los movimientos estudiantiles, *hippies*, contra-culturales, etc. de los años 60 fueron –con sus inspiraciones diversamente anarquistas, *anti-establishment*, hedonistas, etc.– una de las expresiones del paso de lo estatal, militar y político a la intensificación del consumerismo. Y los jóvenes de esa época¹⁰ no sólo expresaron tal incremento sino que, objetivamente, lo facilitaron. Pero ya es hora de volver a mis *small pieces* para ver más explícitamente las correspondencias que establecen entre el plano textual y los diversos planos históricos.

X

Lo primero sobre lo que hay que volver a insistir es que los padres fallidos de las películas que estoy estudiando no representan sólo el desmoronamiento de los militares durante la dictadura y la época de Alfonsín. A las consideraciones teóricas de la sección VIII, quiero agregar que textos artísticos y culturales no expresan solamente lo que ocurre en la época en la que se crean. En general, y por las causas que se vieron en esa sección, “eligen” expresar aquellos fenómenos y acontecimientos que reiteran o cambian pautas históricas que se han repetido, con mayores o menores variaciones, durante largos períodos, o que continúan procesos prolongados – pautas y procesos que están además relacionados con las condiciones más básicas de la sociedad en cuestión. Creado o comenzado en el inconsciente, poseyendo varios niveles de significación, algunos explícitos y otros implícitos, el texto artístico se conecta con las capas más profundas de la realidad histórica, aquellas de las duraciones más extensas.

Situándonos, pues, en la perspectiva del período “largo” que empieza aproximadamente en los años 30, podemos decir que los padres fallidos de estos policiales expresan, en primer lugar, la repetida decepción que la sociedad argentina experimentó respecto al Ejército, que había intentado inútilmente, una y otra vez, llenar el papel de *deus-ex-machina*, sólo empeorando los embrollos que esa misma sociedad se había empeñado siempre en crear. La razón de todos estos enredos había sido la imposibilidad de salir del Imaginario. La realidad descrita por Alain Rouquié puede, en efecto, definirse en términos lacanianos, como una prolongada situación en la cual ningún grupo nacional lograba representar adecuada y totalmente la esfera pública del Simbólico. El Ejército había querido reparar esta situación pero lo había intentado mediante una

“hegemonía de sustitución”, es decir, mediante una maniobra que era, también ella, imaginaria. En la época de la dictadura militar todo esto llegó a una especie de paroxismo, con víctimas que ni siquiera accedían al acto simbólico de ser registradas en documentos oficiales, con la creación de un Estado “privado” que actuaba fuera de la misma ley que él debía imponer – o con la declaración de una guerra de fantasía. Además, la brutalidad ejercida en la represión no había estado respaldada por una fuerza verdadera y al Ejército le había faltado, siempre, la capacidad de gobernar.

Todo ello desembocó tras 50 años en las figuras paternas impotentes, a-legales e ilegales del policial post-dictadura: figuras paternas que no pueden ayudar a sus hijos a pasar a la esfera pública del Simbólico porque no pueden ellos mismos salir de la esfera privada e imaginaria; figuras incapaces de asumir una autoridad clara y no ambivalente; figuras que no pueden asistir a sus hijos en la travesía de Edipo por no haber solucionado ellos mismos su conflicto edipal. Una sociedad, pues, desprovista durante mucho tiempo de centro social y político, encontró una de sus formas de expresión en figuras paternas que no logran cumplir ninguna de las funciones de quien debería haber sido el centro familiar.

A pesar de ser tan prolongado y reiterado, el fracaso del ejército no alcanza, como ya indiqué, para explicar el fortalecimiento del factor femenino que ocurre en las películas del grupo. Para ello debemos también recordar que en la época en que estos filmes se producen, la sociedad argentina está viviendo una serie de procesos que la figura materno-femenina es especialmente apta para expresar – y los está viviendo en un plano doble: en primer lugar, en el nivel nacional, el fallido intento de volver a un keynesianismo ilusorio mientras; y en el plano internacional, la concretización progresiva del modelo neo-liberal, al cual la Argentina se adherirá plenamente poco tiempo después.

Dije más arriba que el mensaje transmitido por los sectores financieros a los sectores militares fue algo por el estilo de “gracias por los servicios”. Adopté esta fórmula porque tal es el título de una de las películas del grupo que mejor ilustra el proceso en cuestión (Maiocco 1988). Dos de las figuras principales en ese filme son el acaudalado hombre de negocios Carlos di Martino y un hombre joven que es llamado solamente el “secretario”. En realidad, se trata del guardaespaldas de Di Martino, un miembro de las fuerzas paramilitares que tuvieron un lugar muy importante en la maquinaria de la dictadura. Algunos de estos “hombres duros” –como lo veremos más adelante– trabajaban en colaboración con empresarios y comerciantes allegados a la Junta, protegiéndolos y haciendo para ellos “trabajos sucios”. En este caso, Di Martino es la figura paterna del “secretario”, pero el argumento nos relata cómo este “padre” traiciona y liquida a ese hijo, simplemente porque ha dejado de necesitarlo. Di Martino mata también a su esposa para poder casarse con su amante. Es decir que la

película trata, entre otras cosas, del paso de una mujer a la otra – de la transición de una zona femenino-materna a la otra. *Gracias por los servicios* es una de las películas que materializan en forma más cabal, en su puesta en escena, la incapacidad de la sociedad argentina, incluidos sus guerreros y sus capitalistas, de salir del espacio materno. Uno de los medios principales que el filme usa para transmitir esa imposibilidad es el hecho de que toda la acción –salvo algunas pocas y breves tomas– está encerrada dentro del lujoso *penthouse* de la familia Di Martino, donde la madre, Ana, pasa sus mañanas.

Varios elementos nos hacen sentir que ese encierro no es fortuito, que no se trata meramente de un lugar donde está la madre sino de un espacio materno. Por ejemplo, no sólo se eligió un departamento cuyas ventanas son circulares sino que, además, la cámara se concentra en ellas, haciendo resaltar así la simbología femenina. La toma que abre la película es especialmente ilustrativa al respecto. Vemos un paisaje abierto, con mucho cielo, y se crea la impresión de que la cámara está situada en el exterior. Pero entonces se produce un movimiento de *zoom out* que revela que la cámara está en realidad situada dentro del departamento y que está fotografiando el paisaje a través de una de las ventanas circulares. Ya que una casa es un símbolo eminentemente femenino y dada la circularidad de la ventana (y la importancia estratégica de los comienzos textuales), todo eso contribuye a crear la impresión de que el texto no puede salir a la realidad externa, de que está secluido en el espacio materno y que debe contentarse, para fotografiar lo que ocurre afuera, con artimañas como el *zoom*.

No sólo el padre, la madre y el hijo están encerrados en el espacio materno; también lo está toda la Historia Argentina. *Gracias por los servicios* es una de las pocas películas del grupo que estudio en que los datos históricos aparecen en forma manifiesta. Aparte de la conexión de Di Martino y el “secretario” con la dictadura, otros elementos nos informan con mucha precisión del contexto histórico. Por ejemplo, un primer plano al principio de la película nos muestra, en una de las paredes de la cocina, un almanaque abierto en la hoja de junio de 1982, situando así la acción en los últimos meses del gobierno de la Junta. En la misma escena, otro primer plano muestra un *sticker* con la célebre leyenda “Los argentinos somos derechos y humanos” –lema adoptado por los partidarios de la Junta cuando Adolfo Pérez Ezquivel, uno de los líderes de los movimientos por los derechos humanos en la Argentina, recibió el Premio Nobel de la Paz, en la última etapa de la dictadura (Rock 1987, 384). Es decir que, como ocurre a menudo, este texto adquiere una doble fuerza: expresa, por una parte, y como ya vimos, procesos muy largos y pautas muy antiguas, pero, por la otra (y porque las estructuras se siguen repitiendo), es especialmente incisivo al expresar un momento álgido de la sociedad que lo crea.

Pero no siempre las cosas son tan explícitas como en *Gracias por los servicios*. Recordemos que sólo otras cuatro películas en el grupo que estoy estudiando se refieren directamente a la dictadura. El resto, es decir 13 filmes entre 18, no hacen mención alguna a la política o a la historia. Varios de ellos pertenecen incluso a la categoría que en Estados Unidos se llama *exploitation films*,¹¹ cuya conexión con significados “importantes” de cualquier tipo parecería totalmente inexistente. Pero ya vimos que no hay objetos culturales desprovistos de significados profundos. Además, justamente películas del tipo mencionado pueden, a veces, expresar ciertos procesos históricos de forma muy nítida y precisa. Es como si, al ser un proceso o situación históricos extremos, el mal gusto y el extremismo de esas sub-clases cinematográficas fueran especialmente adecuadas para expresarlas.

XI

Sucedió en el internado (Vieyra, 1985) tiene algunos componentes de *exploitation*, pero mantiene también pretensiones moralistas. Es una de las películas más extrañas del grupo, pero muy buen ejemplo de aquellas que dicen la historia sin mención histórica explícita. Uno de varios puntos en común con *Gracias por los servicios* es la ubicación de la anécdota. Así como toda la historia de *Gracias* está encerrada en el espacio materno de la casa familiar, el texto de *Sucedió* no abandona nunca (salvo en dos escenas relativamente breves) el espacio del Instituto Lavender Hall, prestigioso internado para señoritas de la burguesía y oligarquía argentinas. También en este espacio la masculinidad y la paternidad son anuladas, y de manera más extrema aún que en *Gracias*. Una de las formas que reviste esa anulación es el simple hecho de que no hay en el texto ningún padre; además, los pocos hombres que en él aparecen tienen un papel muy secundario. El instituto es dirigido por Ernestina Bullnes, una especie de madre superiora, y el conflicto central está entablado entre dos figuras maternas, una buena y otra mala, y dos figuras de hija, también éstas una buena y otra mala.

Alicia, la hija mala, está empeñada en violar todo valor social y moral de forma tan sistemática que su conducta parecería resultar de una decisión ideológica. En una contradicción sólo aparente, los caprichos de Alicia se han convertido casi en las normas del internado, debido sobre todo a la fuerte personalidad de líder de la muchacha y a la proclividad de muchas de sus compañeras al vicio. El lugar no se ha convertido en una versión moderna de (según uno de los personajes) Sodoma y Gomorra sólo por la no menos firme acción de Valeria, otra de las internas, el polo opuesto de Alicia y que, como la elección de su nombre sugiere, es quien vela por los valores morales del lugar.

La madre buena es Romina Carpenter, aliada y protectora de Valeria y profesora de literatura. La madre mala es Melisa Gutiérrez, secuaz de Alicia y profesora de dibujo. Esta distribución profesional coincide con la división entre el Simbólico y el Imaginario: el libro, la palabra, el idioma verbal, pertenecen al primero, como los valores sociales que Valeria y Romina tratan de imponer. Lo visual y la imagen pertenecen, en cambio, al segundo, lo mismo que los caprichos eróticos que caracterizan la conducta de Alicia y Melisa. No es, pues, solamente atribuible a los elementos de *exploitation* del filme el que Melisa sea lesbiana y Alicia bi-sexual, y que la relación entre ambas sea también erótica. Una de las formas en que lo pre-edipal, pre-social y pre-Ley se manifiesta en varias de las películas del grupo es una insistencia en relaciones homosexuales que, por lo general, son generosamente detalladas por la cámara. Valeria y Romina, por el contrario, son claramente heterosexuales y ambas tienen pretendientes.

Los novios de Valeria y Romina son personajes secundarios, cosa que caracteriza a todas las figuras masculinas de *Sucedió en el internado*. Además, dos de ellos no pronuncian ni una sola palabra en todo el filme. Y, para colmo, uno de estos hombres no tiene nombre (como el “secretario” de *Gracias por los servicios*). Estos padres posibles son así desalojados del plano simbólico que podrían haber representado. El personaje “mudo” pero con nombre es Sebastián, un muchacho encargado de la manutención del edificio del Instituto. Su papel principal es, sin embargo, otro: joven apuesto, Sebastián sirve sobre todo de *partenaire* sexual de algunas de las discípulas y de una de las maestras del Lavender Hill – y también al respecto la cámara se complace en registrar casi todos los detalles. Pero como en el resto de la película, esta tendencia “audaz” no satisface solamente necesidades comerciales, sino que contribuye a la significación temática del texto. Si recordamos la distinción que hace Lacan entre pene y falo,¹² podemos decir que a través de Sebastián la figura masculina es desprovista de roles fálicos (que incluyen el uso del idioma) y reducida a ser un puro objeto sexual, el pene que satisface las necesidades de ciertas mujeres del Instituto.

El otro personaje que no pronuncia una sola palabra en toda la película –y cuyo nombre, como dicho, ignoramos– es el jardinero del Internado. Si Sebastián es una de las degradaciones de la figura filial, el jardinero es la degradación de la figura paterna. Además de “mudo”, el jardinero es mirón y fetichista, otras dos a-normalidades que le impiden representar la Ley. Como tal está presente en muchas de las escenas del filme, acechando la ocasión de robar ropa interior de las pupilas o de atisbar cuando se bañan, visten o desvisten.

A diferencia de Sebastián y del jardinero, los novios de las dos protagonistas hablan mucho o, en realidad, demasiado. Uno de ellos es Rivarol, profesor de historia y pretendiente de Romina Carpenter; no sólo se lo ve dando clase

sino que escribe a la maestra una larga carta describiéndole su amor. El otro es Javier, futuro esposo de Valeria, que aparece en una sola escena pero habla en ella bastante. Sin embargo, todo esto es engañoso. Los mecanismos analógicos del texto narrativo hacen resaltar la similitud de Rivarol y Javier con el jardinero y Sebastián. Así como estos últimos existen principalmente en función de la sexualidad de maestra y alumnas, los dos primeros están en el texto por una sola razón: para llenar la necesidad de la parte “decente” del internado de una relación heterosexual y matrimonial. Es decir que también en este caso el elemento masculino aparece disminuido y castrado.

Una cierta medida de rebeldía fálica parece existir, sin embargo, en otro grupo de personajes masculinos. Sebastián, el jardinero, el profesor Rivarol y Javier forman el grupo de los hombres “buenos”. Frente a ellos, tal como en las categorías de madres e hijas, está el grupo de los hombres “malos”. Este segundo grupo está constituido por la banda de Charlie, jóvenes motociclistas que, montados en sus rugientes vehículos, siembran el terror en el pueblo cercano al Lavender Hill. Las diversiones preferidas por estos muchachos son el ataque a peatones, a los que roban carteras y abrigos, la destrucción de kioscos y puestos de venta y, sobre todo, el ataque a parajes y la violación de las mujeres ante los ojos de novios y maridos. Tales actividades son entusiastamente aprobadas por Alicia y sus compañeras, que se escapan a menudo del internado para participar en las aventuras de Charlie y su banda. Las jóvenes se deleitan, especialmente, en mirar las violaciones, como si se tratara de justas deportivas, dando vivas y alentando a los violadores. Hay en esto cierta lógica, porque cuando Charlie y los suyos atacan a parejas (una de ellas en luna de miel) están en realidad atacando esas instituciones simbólicas que son el matrimonio y la familia. Es decir, lo que parece rebeldía fálica no es tal. Todo lo que Charlie y su banda hacen es presentar una versión más de los principios imaginarios a-culturales que reinan en el internado.

Una posibilidad de reivindicación de cierta dignidad paterna parece existir, sin embargo, durante parte de la película. Más o menos a la mitad, comienza a cometerse una serie de asesinatos. Tres alumnas desaparecen y el espectador sabe algo que en el internado todavía no se sabe: las dos muchachas han sido asesinadas por una figura envuelta en una capa negra, con sombrero de ala ancha y que empuña, en su mano enguantada, un largo cuchillo. Esta figura acecha a las muchachas cuando vuelven de las escapadas sexuales a las que muchas de ellas se dedican por las noches y, tras apuñalarlas, las arrastra hacia un gran aljibe en el jardín del instituto y las arroja en él. Dado que el jardinero está presente, en tanto que mirón, casi en todas partes, se lo ve también antes o después de cada asesinato, de forma que el espectador comienza a sospechar que el hombre es el autor de los crímenes.

Dado que la puesta en escena, la utilización del montaje y otros elementos textuales no dejan ninguna duda de que éstos han sido concebidos como castigo a los vicios de las jóvenes, si el jardinero hubiera sido el asesino habría habido en él *algo* del padre justiciero y castigador. Pero el texto le niega esta posibilidad y transfiere también la autoría de los crímenes, y la autoridad del crimen, a la Madre. En efecto, la asesina resulta ser no otra que Ernestina, la directora, enloquecida por la degradación de la institución que preside y ama. “¡Puercas! ¡Perras! ¡Han hecho de mi Instituto un nuevo Sodoma y Gomorra!”, grita Ernestina Bullnes mientras trata de matar a Romina, cuchillo en mano, otra de las varias ilustraciones que hay en estas películas de la fantasía de la madre fálica. La directora trata de matar a la joven maestra porque, en una película donde no se ve policía ni representante alguno de la ley (otro de los elementos que se repiten en varios de los filmes del grupo), Romina es quien se ha hecho cargo de la investigación de las desapariciones y quien ha descubierto la culpabilidad de la directora. El hecho de que todo esto se hace de manera privada, sin recurrir a factores legales externos, significa que, a diferencia, por ejemplo, de la agente de policía femenina de una película como *Fargo* (Coen 1996), el traslado de una función tradicionalmente paterno-masculina no convierte en *Sucedió* a la madre o mujer en representante de la Ley.

Todo lo descrito hasta aquí llega a una especie de culminación bizarra en la escena final de la película. Como parte de la guerra que Alicia y Melisa habían declarado contra Valeria y Romina, Alicia había incitado a su amigo Charlie a incluir entre sus violaciones también a la profesora de literatura. Romina es joven y atractiva, y Charlie no se había hecho rogar. Alicia le había avisado cuándo Romina recorrería el parque de la institución (los profesores se turnaban para hacerlo) y los muchachos habían saltado sin dificultades el muro que rodeaba el parque y violado a la maestra. En la parte final del filme, después de que la directora ha sido encarcelada en una cárcel psiquiátrica y que se ha nombrado a su sucesora (que, para decepción de los personajes buenos de la película, no es Romina), Valeria decide vengar el honor de su maestra.

Valeria obliga a Alicia a que llame por teléfono a Charlie y le diga “que venga esta noche a darse el gusto otra vez”. El muchacho cae en la trampa y cuando él y sus amigos vuelven a saltar el muro, un grupo grande de alumnas furiosas, blandiendo palos de cricket (uno de los deportes en que Valeria se destaca), se les tiran encima y, sea por la superioridad numérica o por la sorpresa de los violadores, los dominan fácilmente. Entre gritos extáticos, las chicas proceden a golpearlos sin piedad, hasta que sus cuerpos se cubren de sangre y algunos de ellos pierden el conocimiento. Las pupilas arrastran después a los atacantes hasta el muro, les atan las manos a la espalda y los sujetan a una empalizada, junto a la cual se había encendido antes una hoguera. En una imagen que hace pensar

en la Inquisición, en un aquelarre, en una crucifixión o en todas estas cosas al mismo tiempo – cada una de las alumnas se va acercando por turno a la hoguera y, con pinzas especiales, saca de ésta una brasa ardiente que deposita, entre las ovaciones de sus compañeras, dentro de los pantalones de uno de los colgados miembros de la banda. Estos prorrumpen en alaridos y se retuercen de dolor, para mayor júbilo de las alumnas. Alegre es también la música que se escucha en la banda de sonido en toda esta parte, música que contradice las asociaciones que despiertan los rostros ensangrentados y torturados de los muchachos atados a la empalizada.

Además de ser especialmente ilustrativa de varios de los aspectos tratados en el presente trabajo, esta extraña escena hace pensar en acontecimientos contemporáneos a la producción de la película. Ésta se filmó en 1985 y el 22 de abril de ese mismo año tuvo lugar un hecho sin precedentes en la República Argentina: la Cámara Federal de Justicia empezó el juicio de las Juntas Militares por sus “excesos”. ¿Puede ser que la castración de guerreros degradados que cierra el texto de *Sucedió* exprese la forma, tal vez inconsciente, en que una parte de la sociedad argentina vivenció esos juicios? Éstos se desarrollaron en una atmósfera de tensión entre dos actitudes muy diferentes. Por una parte, estaba la posición de Raúl Alfonsín, quien quería limitar los procesos según el principio de “obediencia debida”, castigando principalmente a los oficiales de más alto grado, mientras que aquellos miembros de las Fuerzas Armadas que sólo habían obedecido órdenes serían absueltos, en la mayoría de los casos, para no sacrificar la importancia institucional del Ejército como parte del Estado argentino. A tal actitud se oponían dos factores. Uno era un sector del Poder Judicial, que se empeñó en demostrar su autonomía librándose a una especie de fiebre judicial, entablando la mayor cantidad de procesos posibles. El otro factor eran las organizaciones de derechos humanos, sobre todo las Madres de la Plaza de Mayo (o Madres y Abuelas de la Plaza de Mayo), que exigían que todos los miembros del Ejército implicados en la represión fueran castigados sin excepción (Tedesco 1999, 62-70).

La oposición así entablada no tuvo nada de banal. Se trató de otra de las expresiones del enfrentamiento que, en formas diferentes, y en períodos mucho más largos, vimos antes entre el Imaginario materno y la autoridad pública – política y militar, entre otras cosas. No es una mera casualidad la que ubica en el centro del drama argentino de esa época a Madres y Abuelas de una parte y, de la otra, a generales desacreditados y vulgares violadores. Lo tal vez sorprendente es la aparición, en ese mismo momento histórico, de una película que presenta a otros, y analógicos, violadores como víctimas de un castigo excesivo. Puede, por supuesto, objetarse que no hay que dar tanta importancia a un filme de segunda o tercera categoría que busca un sensacionalismo taquillero. O puede, por otra

parte, alegarse que la película presenta tendencias reaccionarias, tendencias que evidentemente existen en la obra de Emilio Vieyra.¹³ Pero, como expliqué antes, el ser humano pone sus significados más profundos en todo lo que hace, incluidas las películas de baja categoría. Además, algo similar a lo que pasa en *Sucedió* aparece en las obras de directores tan halagados por la crítica –y tan izquierdistas– como Adolfo Aristarain (en *Últimos días de la víctima*) o Juan Carlos Desanzo, cuyo probablemente mejor filme, *En retirada* (1984), tiene un final parecido al de *Sucedió*, en el que también aparece la figura de la crucifixión, en forma más literal y más interesante que en Vieyra, y quiero ahora analizar algunos trozos de ese texto.

XII

El final de *En retirada* es una de las varias sorpresas que depara una película muy fuera de lo común. En primer lugar, porque el personaje comparado con Cristo ha sido, en la época de la dictadura, un despiadado torturador. Esta película es, en efecto, otra de las cinco del grupo que estudio en las cuales la entonces reciente historia del país aparece en forma directa, aquí de manera más exhaustiva que en las otras. Además, el torturador en cuestión es el protagonista del filme – y el hecho de colocar un personaje en el centro de la narración crea un potencial de simpatía hacia él, que puede actualizarse si se dan otras condiciones para ello. Condiciones tales existen en *En retirada*. Desanzo y su libretista, José Pablo Feinmann,¹⁴ presentan, de forma inequívoca, elementos positivos y apreciables en la personalidad del “Oso”, apodo con que es conocido el personaje en cuestión. Todo esto culmina en que gran parte de la historia de *En retirada* nos es transmitida a través del punto de vista del Oso, una de las estrategias textuales más adecuadas a crear la identificación del espectador con un personaje, encarnado además por Rodolfo Ranni, uno de los actores más populares del cine y la televisión posteriores a la dictadura. Lo extraño de los procedimientos enumerados es, por supuesto, que dos creadores conocidos por sus posiciones de izquierda, en un filme de la misma orientación, nos hagan así tomar el partido de un ex-miembro de las fuerzas paramilitares e identificarnos con él. Pero antes de seguir con este aparente enigma, veamos uno de los trozos que contribuyen a crearlo, la mencionada escena final.

El Oso ha sido reconocido en una estación de subterráneo por Julio, el padre de un estudiante al que secuestró y mató después de torturarlo. El dolorido padre decide hacer justicia por su propia cuenta – cosa que ya vimos en muchos otros filmes del grupo. Todo a lo largo de *En retirada*, Julio acecha al Oso, y en la escena final se produce por fin el encuentro entre ambos. Los dos hombres luchan

cuerpo a cuerpo, primero en el departamento del Oso y después en la azotea del edificio. En cierto momento, el Oso decide saltar al techo de un edificio vecino, pero, cuando lo hace, un francotirador apostado en un tercer edificio, y que lo tenía enfocado desde antes en su mirilla telescópica, dispara un solo tiro que le perfora la cabeza. Al desplomarse en el vacío entre los dos edificios, el Oso extiende los brazos a ambos costados del cuerpo. Aquí la imagen se congela (*freeze frame*) y la película termina con la figura del protagonista suspendido en el aire, su cuerpo en forma de cruz.

La solución del aparente misterio se encuentra cuando vemos contra quién el texto nos hace tomar partido al ponernos de parte del Oso. La película deja claro que el verdadero enemigo del ex-torturador no es Julio, sino justamente su “padre y patrón”, un comerciante llamado Arturo. Y a pesar de haber sido éste la figura paterna del protagonista, él es quien ha enviado un asesino a sueldo a matar al Oso. Arturo ha sido también el “patrón”, es decir, el contacto del “hijo” con la maquinaria de la represión, quien le transmitía las órdenes e instrucciones respecto a los diversos “operativos” que el Oso emprendía. Y no obstante esta estrecha relación doble y el respeto que el Oso sentía por su “padre” y jefe, la diferencia entre los dos hombres no podía ser mayor. El personaje principal de *En retirada* es un hombre honesto, en el sentido que, aunque un asesino, cree profundamente en lo que hace y se involucra en ello del todo. “Para mí no hay otra”, le dice a Arturo. Éste, en cambio, es justamente el tipo de persona para la que siempre “hay otra”. Arturo es un hombre que se vende al mejor postor, pero que no se entrega nunca del todo a quien lo compra, manteniéndose a distancia de cualquier compromiso auténtico.

En una de las primeras escenas del filme, el Oso, muy inquieto porque no recibe noticias de nadie, hace lo que Arturo le había prohibido hacer: va a verlo a su negocio. Cuando el Oso llega en un taxi, la cámara hace resaltar el escaparate del establecimiento, en el que letras muy grandes y llamativas dicen “Compro Oro”, “Monedas”, “Numismática”, “Plata”, “Antigüedades”. Cuando el Oso entra, lo primero que vemos es un empleado escudriñando con una lente de joyero un collar que una mujer ha traído. Todos estos elementos –y varios otros a lo largo del texto– establecen a Arturo como un representante eminente del arquetipo del Mercader. El Oso, en cambio, representa al Guerrero y, como el “secretario” en *Gracias por los servicios*, no sólo se ha vuelto innecesario, sino que se está convirtiendo en un estorbo. Sobre todo porque ha comenzado a molestar a Mr. Thomas.

Dije antes que *En retirada* es una película “exhaustiva”. Con eso me referí al hecho de que en ella –y a diferencia de lo que ocurre en los otros cuatro textos que se refieren directamente a la dictadura– aparecen casi todos los elementos que constituyeron la estructura de esa época no sólo sugeridos sino claramente

indicados. De acuerdo a ello, un factor principal de la anécdota de *En retirada* es un norteamericano radicado en Buenos Aires, Mr. Thomas, que se desempeña como ejecutivo en la sucursal argentina de una gran multinacional. Arturo y, a través de él, el Oso han trabajado para Thomas antes, en la época de la Junta. “Pero ahora” –dice otro de los personajes del filme, sonriendo cínicamente– “le toca el turno a la democracia”. Arturo seguirá sirviendo a Thomas (al respecto la película no deja ninguna duda), pero lo hará con otros métodos y con otro tipo de gente. El problema es que el Oso no quiere resignarse y “borrarse”, como se lo aconseja, francamente, Arturo. En cambio, hace lo que, como todo aficionado del cine policial sabe, no debería haber hecho: intenta extorsionar a Thomas, exigiéndole dinero y un pasaje al extranjero a cambio de su silencio.

Unas horas después de haberse encontrado con Thomas, el Oso llama a la oficina de éste para indicarle a dónde llevar el “paquete”. Pero quien atiende el teléfono no es el norteamericano, ni uno de sus ayudantes, sino Arturo. Y cuando el “padre” cuelga el tubo, tras haber fijado con el “hijo” un encuentro, la cámara retrocede y nos muestra junto a él, impaciente, a Mr. Thomas. Arturo lo tranquiliza: “Quédese tranquilo, señor Thomas. Esto está arreglado”. De qué arreglo se trata comenzamos a entender cuando vemos la toma a la que el montaje nos traslada, mediante un corte brusco, tras la última palabra de Arturo: el *close-up* de unas manos que se están poniendo, cuidadosamente, un par de guantes de cuero negro. De aquí hasta el final de la película seguiremos viendo, de vez en cuando, diversas tomas con esas manos, a veces limpiando las piezas de un fusil de alta precisión, a veces encajando las piezas para armar el fusil, preparándolo para el disparo, preparando y colocando las balas, etc. En ninguna de esas tomas veremos a quién esas manos pertenecen, y todas están iluminadas con colores fríos, sobre todo azules acerados. También la tecnología muy sofisticada y precisa, muy “fría”, que este anónimo asesino está preparando contribuye, como el resto de los elementos indicados, a caracterizarlo como un representante del mundo del dinero por el cual es empleado. Ayuda a ello también el contraste que se crea entre las tomas que le son dedicadas y aquellas que muestran la lucha entre Julio y el Oso. En vez de instrumentos tecnológicos vemos en esas imágenes dos hombres peleando con sus manos y sus cuerpos, transpirando, sangrando y gritando, creándose una atmósfera muy humana y muy diferente del silencio casi mecánico del mercenario. Las tomas poseen además tonos cálidos, anaranjados y rojos principalmente, que se oponen claramente a los tonos fríos en la iluminación de las tomas del asesino profesional. La cámara, por último, se mueve mucho durante la lucha del Oso y Julio, mientras que está totalmente quieta en las tomas del francotirador.

Estos dos grupos de imágenes representan, en forma sumamente gráfica, uno al mundo del Guerrero y el otro al mundo del Mercader. Y a través de ellos,

como en toda la película, de nuevo vemos que el Guerrero debe desaparecer y que quien lo hace desaparecer es el Mercader. Además, con la claridad que caracteriza a *En retirada*, esos principios generales son aquí especificados en las formas precisas que revistieron en la Argentina de los años 80. Integrándose a la globalización financiera y comercial, representada, entre otros factores, por las grandes multinacionales, la sociedad argentina debía desprenderse de los elementos que se habían vuelto molestos.

En otras palabras, la muerte del Oso al final de la película es un acontecimiento múltiple que tiene lugar en todos los niveles de significación que articulan estos textos. Como hemos visto en las últimas páginas, el Oso es, al mismo tiempo, el Guerrero vencido por el Mercader, los militares argentinos desplazados por una nueva clase financiera y el factor político y ejecutivo internacional marginalizado por el resurgimiento del mercado privado. Sus debilidades, pecados y, en este caso, crímenes, son además semejantes a los de todos los padres e hijos que aparecen en el grupo de películas que he estudiado en el presente artículo. Faltas que pueden todas resumirse diciendo que se trató de padres e hijos cuya principal vocación fue para la ausencia.

XIII

Hegel comparó la escritura de la historia con la lechuza de Minerva, que levanta vuelo sólo al atardecer. Es probable que el mero hecho de haber escrito yo el presente artículo signifique que los desarrollos históricos descriptos en él hayan terminado o estén en vías de terminar. Pero no es ésa, por supuesto, la única indicación de que se está produciendo actualmente una especie de “retorno del padre”. En realidad, los signos de ello son múltiples, aunque sólo pueda indicar ahora unos pocos de ellos. Se trata, en primer lugar, de dos películas, estrenadas en 1998 y en 2003. La primera es la de Steven Spielberg, *Saving Private Ryan*. Tal vez por contener, en sus 20 primeros minutos, algunas de las escenas de batalla más crueles y realistas que se vieron en toda la historia del cine, no mucha gente se dio cuenta, por lo menos al ser estrenada, de que la película constituye un intento de retorno a valores que la cultura de los años 60 había dejado de lado, tales como Patria, Nación, Familia – y también la figura del líder paternal, sabio y seguro de sí mismo. Tom Hanks hace el papel del coronel Miller, figura paterna para sus soldados, valiente y al mismo tiempo sensible, comprensivo y solícito pero recio y firme cuando es necesario. El capitán Jack Aubrey que encarna Russell Crowe en la película de Peter Weir *Master and Commander* (2003) es muy similar a Miller y puede, como él, ser tanto eficaz y valiente como muy emotivo, alternativamente duro y sensible. Estos dos personajes

tienen sobre todo una gran presencia psicológica, afectiva, funcional y física, que contrasta con los diversos tipos de ausencia que caracterizaron a los personajes que hemos estado viendo. Y Miller y Aubrey no están solos. Parece ser que, en la ficción internacional, una larga línea de antihéroes se está agotando y va dejando lugar a la reaparición del héroe *tout court*. El mero hecho de que una película pueda adoptar el título *Master and Commander* en forma no irónica, paródica o satírica, significa un cambio cultural muy grande respecto a lo que era habitual hasta hace pocos años.

Respecto a la representación específica del padre, las cosas son más impresionantes todavía. Un verdadero aluvión de películas que se centran en el padre o la figura paterna ha inundado en los últimos diez años, más o menos, las pantallas internacionales.¹⁵ Y no sólo el padre aparece en ellas prominentemente sino que, en forma analógica a lo que pasa con personajes como Aubrey o Miller, presentan, en muchos casos, características patriarcales que parecían haberse borrado del todo de la narrativa contemporánea.

Esas nuevas olas han llegado también al cine argentino y al policial argentino – aunque tal vez en proporción menor que en otras cinematografías. Mencionaré dos ejemplos. El primero es *Un oso rojo* (2002), la impresionante *gangster movie* de Adrián Caetano. En una interpretación que es también una de las mejores del nuevo cine argentino, Julio Chávez, en el papel de Oso, se dedica a robar bancos. Pero los superlativos deben extenderse: también es, para su hija de ocho años, un excelente padre. La película marca una especie de retorno de los personajes que personificaba John Wayne, con una clara referencia, en la toma final, a la paralela en *The Searchers* (Ford 1956) – el *western* en que la personalidad cinematográfica de Wayne aparece en forma más clara. Se trata de una figura que, en una sociedad que todavía esta fuera de la ley –y de la Ley– velará por su hija desde fuera de esa sociedad, pero con toda la presencia, cariño y valentía necesarios. O así lo deseamos, en un cierre de texto que es menos seguro de lo que parece – y menos seguro que el final de otro filme que tal vez sea un mejor ejemplo para terminar con él el artículo, aunque no se trate de un policial. Me refiero al excelente *El abrazo partido* (2004) de Daniel Burman.

Ariel, el protagonista interpretado por Daniel Hendler, se pasa gran parte de la primera mitad del filme ocupado en lo que para él es un gran misterio ¿por qué su padre abandonó a su familia en los años 70 y se fue a Israel? Ariel parece no aceptar la respuesta de que lo hizo por idealismo. Todo cambia, sin embargo, en el último tercio del filme, que parece ocurrir en otro universo del que alberga las historias que hemos estado viendo en las páginas anteriores. No sólo que el padre retorna sino que, a diferencia de los padres de los filmes analizados en este trabajo, es una presencia real y positiva. Ariel está lleno de temores antes del retorno, los peores de los cuales parecen concretizarse cuando

ve a su padre por primera vez y descubre que le falta un brazo. El hijo da un grito y sale corriendo y el espectador siente, por unos largos minutos, que ha vuelto al mundo tristemente conocido del padre castrado. Pero a veces un cigarro es un cigarro. O el símbolo de *otra* cosa. El brazo perdido funciona en este caso como indicador de pertenencia al ámbito del Guerrero (el padre ha perdido el brazo en el campo de batalla por nobles ideales) y no del Mercader – cosa que es reiterada por el nombre del personaje, Elías. Las últimas escenas del filme están dedicadas al reencuentro de hijo y padre, quien, haciendo honor al nombre que los creadores del filme le eligieron, se revela como serio, autoritativo y sabio. También el plano final de la película se sitúa en las antípodas de todo lo mostrado en las páginas precedentes: padre e hijo se alejan de la cámara, cada uno enlazando el hombro del otro, restaurando el abrazo que se había partido.

¿Que pasó entre *Obsesión de venganza* o *En retirada* y *El abrazo partido*? También respecto a esta pregunta –y sobre todo respecto a ella– debo contentarme aquí con una respuesta parcial y unos pocos párrafos. Lo más importante es referirse a una fecha que se ha vuelto casi mágica, 9/11. Una de las razones principales por las que elegí para esta sección el ejemplo de *Private Ryan* de Spielberg, es que la película se produjo en 1998, o sea tres años antes del ataque a las Torres Gemelas. Tal cosa indica que el regreso a los valores tradicionales en EE.UU. –y en seguida, aunque más lentamente, en muchas otras partes del mundo– no fue producido solamente por el atentado fundamentalista. Éste sólo cristalizó y aceleró el cambio cultural, pero no fue su causa primera, y él mismo es el resultado de algo más profundo.

Una fecha más importante es 1997, año en que comenzó en el sudeste de Asia lo que ha sido hasta ahora la mayor crisis financiera de la globalización. Una de las posibilidades que esto crea es que la sociedad haya empezado a sentir la necesidad de retornar a principios de regulación, alejándose de la anarquía del mercado. Como lo dice nada menos que George Soros, en un libro que se publicó en ese mismo año de 1998:

market fundamentalism is (...) naive and illogical (...). To put the matter simply, market forces, if they are given complete authority even in the purely economic and financial arenas, produce chaos and could ultimately lead to the downfall of global capitalism. (Soros 1998, xxvii)

Derrumbe que Soros quiere, por supuesto, evitar. Este hombre, que practicó la especulación a escala mundial, dedica parte de su libro a estudiar y proponer formas de alejarse del caos del mercado demasiado libre, para salvar al capitalismo.

En 1998 también encontramos, en la primera plana de *Le Monde*, un artículo que dice cosas muy similares a las escritas por Soros, firmado por dos de los principales especialistas en economía del diario francés, Eric Izraelewicz y Serge Marti (1998). El nombre del artículo es “Trop de marché tue le marché” y es, en parte, un informe de lo ocurrido en el Foro de Economía Mundial de Davos, que ese año tuvo lugar entre el 29 de enero y el 3 de febrero (el artículo se publicó el 7 de febrero). Los dos periodistas se concentran, casi únicamente, en la influencia que tuvieron sobre la atmósfera general de la reunión las crisis financieras de los años anteriores, sobre todo la que comenzó en Tailandia en 1997. Lo que esos acontecimientos provocaron en Davos fue, sobre todo, el temor de que los caprichos demasiado libres del mercado –lo que los autores llaman “demasiado mercado”– dañasen, en primer lugar, al mercado global mismo. De aquí que

[I]’obsession de la déréglementation tous azimouts, un élément clé de l’ “ultralibéralisme” thatchéro-reaganien des années passées, a laissé la place (...) à une autre préoccupation, celle de la nécessité d’ une re-réglementation au niveau mondial. (Ibidem, 1)

A continuación Izraelewicz y Marti escriben:

Par leurs excès, les marchés, globalisés, risquent donc de générer leur propre négation, d’organiser leur propre suicide. De fait, un consensus semblait émerger à Davos sur la nécessité de compléter, dans les différents domaines – financier, commercial et social – le marché global par “des règles globales du jeu”. “Il faut trouver le bon équilibre entre régulation et dé-régulation,” expliquait Joseph Gorman, le PDG de TRW, un grand fabricant américain de pièces pour l’automobile”. (Ibidem, 18)

Y concluyen:

Des marchés mondiaux appellent des règles et des gendarmes mondiaux . Pris sous le choc des crises asiatiques (...) le forum de Davos a en tout cas révélé une prise de conscience. Si celle-ci devait en rester là, de nouvelles crises viendraient rapidement rappeler que “trop de marché tue le marché”. (Ibidem, 18)

Es posible, pues, que el retorno a estructuras “tradicionales” de poder, evidente en diversas formas y medidas en los últimos años, sea el resultado de las

necesidades recién indicadas – retorno y necesidades que los ataques islamistas en Nueva York y Washington no habrían hecho más que acelerar y fortificar. Y es posible que la reaparición de ciertas figuras heroicas y, junto con ellas, del padre nuevamente fuerte y efectivo en el cine –y también en la literatura, televisión, etc.– sea parte de ese movimiento general.

NOTA: Una primera versión de este artículo se publicó en la revista *Miradas* de la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños, Cuba, en 2006. Terminé la presente versión el 22 de marzo de 2008, o sea una semana después, aproximadamente, de que se declarara la crisis de créditos bancarios en EE.UU. Estas precisiones cronológicas son necesarias para aclarar que no cambié nada en aquellas secciones de la primera versión que atañen a las cuestiones económicas. Y aunque es fuerte la tentación de decir que los textos, como las cartas, no mienten – hay que asegurar, en cambio, que el análisis textual no tiene nada en común con el Tarot ni con la profecía. En realidad, es lo opuesto a ellos. Lo que en 2006 pude leer en esos textos no era el futuro sino el pasado histórico, que se continúa en el presente en que escribo estas líneas – pasado y presente que permiten a su vez algunas modestas previsiones.

No estoy tratando, por supuesto, de desentenderme de las diferencias entre la crisis actual y la de 1997, a la que me refiero en el artículo. Pero me parece vital señalar los puntos que ambas tienen en común: la necesidad de corregir o cambiar el modelo neo-liberal hacia modelos (más) intervencionistas y, en el plano cultural, el distanciamiento, cada vez mayor, de las estructuras conceptuales y los valores que comenzaron a formarse en los ya míticos años 60. En forma más explícita: si los últimos 30 o 40 años mostraron un sinfín de variaciones sobre los temas de la flexibilidad, la falta de límites y la descentralización (cosas todas que el trasfondo socio-económico requería entonces), es probable que estemos ahora ante un número semejante de años en que se ejecuten no menos numerosas variaciones sobre los temas de la intervención, la re-centralización y/o la re-regulación. Incluso el muy neo-liberal *The Economist* pronunciaba cautamente, en su primer editorial después de declarada la crisis (19/3/08): “the state needs to be ready to yet more action”. Mientras que *Le Monde* (24/3/08), sintiéndose mucho más cómodo con esa prospectiva, citaba a un economista norteamericano, J. Bradford Delong, según el cual la economía yanqui se aproxima a una etapa en la que no quedarán más que tres posibilidades: la depresión, la inflación o la intervención del Estado. Todo indica, pues, que estamos ante un gran cambio estructural que no puede no tener innumerables expresiones culturales – parte de las cuales comencé a registrar en el artículo. Y lo único que quiero volver a repetir es que no puede ser que haya un retorno a cualquier tipo de interven-

cionismo y regulación sin que la cultura siga produciendo ese retorno del padre del que hablé en el artículo.

Quiero decir estas cosas también de otra manera. El alejamiento antes mencionado de conceptos y valores no debe ser, como ciertos nostálgicos de los *sixties* nos quieren hacer creer, hacia la derecha. Todo lo contrario. Una de las cosas que creo haber mostrado en las páginas precedentes es que justamente el post-modernismo y el neo-marxismo, nacidos en esa época, fueron la expresión de la economía de mercado y facilitaron su funcionamiento. La social democracia, en cambio, requiere un Estado sólido y fuerte – aunque lo suficientemente seguro de sí mismo como para no caer en tentaciones dictatoriales. Sever Plotzker, el especialista económico del diario israelí *Yediot Ajaronot*, describió la compra del banco Bear Stearns como una “revolución socialista” y como “la primera nacionalización de la historia económica de los EE.UU” (18/3/08). Estas expresiones son, por lo menos, exageradas. Pero su importancia reside en que la palabra “socialista” ha dejado, de pronto, de ser del todo arbitraria. Quien todavía cree en el futuro del socialismo puede sentirse, pues, un poco (no demasiado) mejor. Y recordar también, con la ayuda de lo que los textos están diciendo entre líneas, que una sociedad más justa es imposible sin la figura autoritativa del padre.

NOTAS

- 1 La lista de las 18 películas estudiadas aparece en la filmografía. Por cuestiones de espacio, no podré referirme a todas, ni analizar alguna de ellas en su totalidad. Es decir que me serviré aquí solamente del análisis de trozos de algunas de las películas en cuestión. El estudio completo de cada una de ellas puede encontrarse en un trabajo anterior (Firstater 2004). La lista que figura en la Filmografía es parte de la que dan Elena Goity y David Oubiña en el artículo sobre el policial que aportaron a su libro (1994). Su lista es más larga que la mía porque llega hasta 1993, mientras que yo me detengo en 1989. De más está aclarar que esta disparidad cronológica no es la causa de las muchas diferencias metodológicas e interpretativas que hay entre los dos artículos. La referencia esencial para el cine policial argentino es el diccionario de Blanco Pazos y Clemente (2004). Sin embargo, esta obra incluye numerosos filmes que no son estrictamente policiales (por ejemplo, *La historia oficial* o *Asesinato en el Senado de la Nación*), por lo que no me pude basar en ella para establecer la lista de películas a considerar. De los últimos dos libros sobre el cine argentino (Aguilar 2006, Falicov 2007), sólo el primero se refiere a la problemática paterna, aunque lo hace de manera indirecta, concentrándose únicamente en el llamado “nuevo cine argentino” de fines de los años 90 y principios del 2000. Por razones que no quedan del todo claras, Aguilar excluye de este grupo las películas de Daniel Burman, que tratan preponderantemente de la relación padre-hijo (Aguilar 2006, 42) y de cuyo filme *El abrazo partido* hablo en las páginas finales de este artículo. Por otra parte, al dar gran importancia, en parte de su análisis, a la familia (ibídem, 39-131),

la figura del padre es también iluminada, aunque no todo lo que varias de estas películas requieren. De lo mucho que se escribió sobre el policial cinematográfico en general, uno de los trabajos más exhaustivos y útiles sigue siendo el preparado a fines de los 90 por el British Film Institute (Hardy 1998). Sobre toda la cuestión de los géneros hollywoodenses el mejor trabajo es el relativamente reciente de Neale (2000). Conviene, sin embargo, no dejar de consultar el más clásico *Hollywood Genres* de Thomas Schatz (1981), del cual he adoptado algunas de las distinciones que aparecerán más adelante. Respecto a los límites históricos elegidos: la presidencia de Alfonsín ofrece un marco cómodo aunque algo arbitrario. No hay diferencias notables entre los filmes hechos en esta época y aquellos producidos durante las presidencias de Menem. Esto justamente ratifica la homogeneidad, señalada más adelante, en los procesos económicos y sociales entre las cadencias de los dos presidentes. Decidí, por lo tanto, detenerme en la presidencia de Alfonsín por el mismo criterio que me llevó a este grupo de películas en un primer lugar, es decir, para limitarme a un corpus reducido.

- 2 La obra de Kracauer especialmente pertinente aquí es *From Caligari to Hitler* (1947). Podría alegarse que este trabajo, base del estudio de las relaciones entre cine e historia, tiene una inclinación más bien idealista (por ej., la importancia que da a la psicología colectiva como causa de desarrollos históricos), mientras que el mío tiende al materialismo. Pero más importante que esto es la convicción básica de que filmes de ficción expresan –sobre todo a través de la repetición, en varios de ellos, de lo que Kracauer llama “motivos”– lo que le ocurre, en cada época histórica, a una sociedad determinada. Combinada con lo anterior se encuentra, en la base de mi artículo, la concepción de la realidad como una totalidad que se expresa en cada uno de sus detalles. Es decir que más allá de la influencia, sobre todo metodológica, de Kracauer, hay en este trabajo cinco grandes influencias filosóficas. En primer lugar, Marx, Hegel y Spinoza. De este último tomo el término de “expresión” que acabo de usar pero que desarrollo (en la sección VIII) de manera diferente de la que aparece en la *Ética*. Respecto a los dos primeros, su mención conjunta indica el tipo de marxismo del que me siento cercano, el llamado “hegeliano” u “occidental”, la corriente que insistió, dentro del marxismo, sobre el concepto de totalidad. *Marxism and Totality* de Martin Jay (1984) es un muy buen estudio de la obra de los principales filósofos pertenecientes esta corriente. Otro gran foco de influencia que, como los anteriores, está tan extendido que es innecesario describirlo en otras notas y referencias, es la de Sigmund Freud. Su discípulo y continuador, Jacques Lacan, recibirá, en cambio –por ser mucho menos conocido– una nota de presentación. A estos grandes nombres hay que agregar un quinto, el de Fernand Braudel, como lo indica la utilización del término “largos” más arriba. Debo aclarar, sin embargo, que hay ciertas diferencias entre la forma en que usaré el concepto de “historia larga” y la “*longue durée*”, según la define el historiador francés. Éste me interesa más respecto al concepto de “inconsciente social” o “histórico”, que explico en la sección VIII, y a la posibilidad de trabajar con un modelo de “fondo/superficie” más simple y flexible que el problemático “base/superestructura” de Marx. Respecto a todo esto, conviene ver los artículos teóricos reunidos bajo el título *Écrits sur l’Histoire* (Braudel 1969).
- 3 Este principio debe considerarse aquí sólo como un elemento hipotético, que permitirá estudiar y describir mejor algunos aspectos de los fenómenos analizados.

- 4 Lacan es el pensador que más influyó sobre la teoría del cine en su período formativo, es decir a fines de los años 60 y comienzos de los 70. Y, como nota Charles Altman, aunque la teoría lacaniana es sumamente compleja, sólo hace falta, para comprender su aplicación al estudio del cine y al análisis textual, conocer sus líneas más generales (Altman 1977, 520). Paso, pues, a resumir las partes de la teoría lacaniana que son necesarias para mi trabajo. Lacan divide la vivencia humana en tres “órdenes”: el Real, el Imaginario y el Simbólico. Del Real sólo puede decirse (desentendiéndome de ciertos cambios posteriores intentados por Lacan) que incluye todo lo que está fuera de la significación humana. Ésta se articula, en cambio, en la dialéctica entre el Imaginario y el Simbólico. Para entender la diferencia entre estos dos hay que aclarar que, para Lacan, los “órdenes” son tanto etapas del desarrollo humano como “campos” de nuestra vivencia, y ello durante toda la vida; aunque los órdenes son distintos entre sí, dependen estrechamente el uno del otro y funcionan en constante interacción. El Imaginario es el orden de todo lo que precede a la socialización cultural, y Lacan lo conecta con la relación dual hijo-madre, entre otras cosas porque corresponde a la etapa pre-edipal. Se trata de la época (y después, del campo) en la que prevalece el contacto inmediato, la no separación y lo no diferenciado, las identificaciones casi totales, la fantasía, la imagen, la imaginación, los reflejos – el narcisismo y las proyecciones en las cuales uno se ve en el otro, se mezcla con el otro y no puede desconectarse.

Para salir de esta situación terrible –que genera también gran agresividad– hace falta la intervención de un tercer factor que separe a los otros dos, distinga a uno del otro y, al hacerlo, los defina y los ordene en una estructura triangular, a diferencia de la relación meramente dual que existía antes (según Lacan, lo dual no es estructura). Este tercer término es, o debe ser, el padre, que interviene en tanto que representante de la Ley social, es decir, el conjunto de leyes, normas, convenciones, principios universales, sin los cuales un grupo social no puede funcionar. Este conjunto (o su interiorización) es el Simbólico, conectado con el padre –a diferencia del Imaginario que está conectado con la madre– y que, por representar lo social y cultural, representa lo estructural, la distancia, la diferencia y la individualización. En efecto, a través del drama edipal –marco de la intervención paterna– el niño se convierte en sujeto diferenciado al integrarse a la cultura. Pero el Edipo es muy a menudo un drama fallido. Una falla así puede poner en peligro el desarrollo del sujeto y dejarlo estancado, total o parcialmente, en el Imaginario. Entre los muchos motivos que pueden ocasionar este estancamiento se encuentran la inadecuación del padre, por diversas razones, para representar la Ley social o el hecho de que, aunque podría haberla representado, no logra hacerlo, o está físicamente ausente. Una o más de estas posibilidades se dan en cada una de las 18 películas a las que se refiere mi trabajo (véase Lacan 1975, 1978, 1981, 1986, 1998; Evans 1996 y Riffett-Lemaire 1970; y la colección compaginada por Judith Trowell y Alicia Etchegoyen, 2002).

Sobre la representación de la figura paterna en el cine se ha publicado muy poco. Mención especial merecen los capítulos dedicados al padre en el excelente estudio de Harwood sobre la representación de la familia en el cine hollywoodense de los años 80 (Harwood 1997). Se puede encontrar también observaciones interesantes en varias historias de cines nacionales, sobre todo el inglés (por ej., Hill 1998, Powrie 1997 y Spicer 2003). Pero no hay un trabajo tan satisfactorio como el que Paul Rosefeldt hizo sobre el teatro

- (1995). Quien más se aproxima a lo que falta es Mike Chopra-Gant (2006), algunos de cuyos capítulos describen la representación del padre en el cine hollywoodense de los años 40. Expondré mis acuerdos y (muchos) desacuerdos con este libro en un próximo artículo. A diferencia de lo que pasa en los estudios sobre cine, en las ciencias sociales se ha investigado y escrito mucho sobre el rol paterno y su situación actual. David Popenoe, uno de los principales protagonistas de estos estudios y debates, resume gran parte de la literatura sobre el tema en sus libros (1999 y 2005).
- 5 No volveré, en el resto de este trabajo, a *Obsesión de venganza* y, por eso, quiero aquí hacer recordar que lo que he provisto es un análisis sumamente parcial de esta película. Faltan escenas y personajes importantes, sobre todo las dos figuras paternas de Marcelo que, aunque representan dos campos eminentemente simbólicos –un abogado y un policía–, lo hacen muy mal y no son emisarios adecuados de la Ley.
 - 6 Las palabras “Migdal” o “Zwi Migdal” (el nombre completo de la sociedad) no son mencionadas en la película, pero las alusiones son evidentes. Para detalles de este caso, véase Glickman 2000.
 - 7 En realidad, el padre de Alejandro ha infringido una ley del mundo de la trata de blancas y por lo tanto es castigado. Si el dueño de la madre hubiera estado enamorado de ella, habría sido otra cosa. Quiero, sin embargo, aprovechar el no casual hecho de que la madre usa el verbo “vengar” para introducir estas observaciones, imprescindibles para el resto del estudio – y también para los otros aspectos de *Las esclavas*.
 - 8 El libro de Laura Tedesco (1999) describe muy bien las relaciones entre los gobiernos democráticos de Alfonsín y Menem con la Junta – es decir, la llamada “herencia” de la dictadura que, como se verá, tiene especial importancia para mi estudio. Respecto a historias generales de la Argentina, es excelente, en todo sentido, el conciso libro de Luis Alberto Romero (1994; trad. inglesa actualizada: 2002), aunque la mejor historia general sigue siendo la de David Rock (1987), seguida de su artículo de 2002; y el libro de Juan Carlos Corradi (1985), uno de los mejores.
 - 9 Aunque ha sido injustamente olvidado, el libro de Lichtman (1982) es uno de los mejores que se ha escrito sobre los puntos de semejanza y contacto entre Freud y Marx, logrando, entre otras cosas, deducir de los escritos de Marx una descripción convincente de un inconsciente social marxista.
 - 10 Entre los cuales se contaba el autor de estas líneas.
 - 11 “*exploitation films*: films made with little or no attention to quality or artistic merit but with an eye to a quick profit. Usually via high-pressure sales and promotion techniques emphasizing some sensational aspect of the product” (Katz 1994, 429).
 - 12 Lacan usa el término “pene” para el miembro que pertenece a la realidad física y reserva el término “falo” para sus roles imaginarios y simbólicos . En el Imaginario el falo es sobre todo fantasía y en el Simbólico es, entre otras cosas, significante y denominación de “falta”, “deseo”, etc. (Pichotke 1995, 46-47).
 - 13 Como mostré en los análisis de filmes de Vieyra –sobre todo *Obsesión de venganza y Todo o nada*– en mi trabajo antes citado (Firstater 2004, 68-87, 254-264).
 - 14 Es importante notar que Feinmann es también el libretista de *Últimos días de la víctima*, lo cual explica los puntos en común que tienen ambas películas. El más importante de ellos es que Mendizábal, el asesino a sueldo que protagoniza *Últimos*, representa

metafóricamente, como el Oso en *En retirada*, a los militares argentinos, o a parte de ellos. Y tanto Mendizábal como el Oso son presentados como víctimas del mundo de las finanzas.

- 15 De un trabajo cuantitativo que Aharon Keshales está realizando bajo mi dirección, cito sólo los siguientes datos, para dar una idea de la magnitud del fenómeno (traduzco del hebreo):

Películas [en el plano internacional] en cuya sinopsis aparece la palabra ‘padre’:

1970-1979: 559 películas

1980-1989: 780 películas

1990-2001: 1686 películas

2002-2008: 2119 películas

(cifras de Internet Movie Data Base)

BIBLIOGRAFÍA

- Aguilar, Gonzalo. *Otros mundos – Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos editor, 2006.
- Altman, Charles. “Psychoanalysis and Cinema: The Imaginary Discourse”. *Quarterly Review of Film Studies* 2.3, 1977.
- Badinter, Elizabeth. *XY – De l’identité masculine*. Paris: Odile Jacob, 1992.
- Ball, Philip. *The Self-Made Tapestry – Pattern Formation in Nature*. Oxford: Oxford University Press, 1999.
- Blanco Pazos, Roberto & Raúl Clemente. *De La Fuga a La Fuga – El policial en el cine argentino*. Buenos Aires: Corregidor, 2004.
- Bordwell, David. *Narration in the Fiction Film*. Madison, Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1985.
- Braudel, Fernand. *Écrits sur l’Histoire*. Paris: Flammarion, 1969.
- Chesnais, François (coord.). *La mondialisation financière. Genèse, cout et enjeux*. Paris: Syros, 1996.
- Corradi, Juan. *The Fitful Republic – Economy, Society and Politics in Argentina*. Boulder & London: Westview, 1985.
- Ehrenreich, Barbara. *Blood Rites – Origins and History of the Passions of War*. New York: Metropolitan Books, 1997.
- Evans, Dylan. *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis*. London: Routledge, 1996.
- Falicov, Tamara. *The Cinematic Tango: Contemporary Argentine Film*. Wallflower Press, 2007.
- Firstater, José. *The Father Figure in Argentinian Crime Films Made After the Military Dictatorship of 1976-1983*. Ph.D. Dissertation: Hebrew University of Jerusalem, 2004.
- Friedberg, Ann, “Cinema and the Postmodern Condition”. En Linda Williams (coord.), *Viewing Positions: Ways of Seeing Film*. Rutgers University Press, 1995.
- Gerchunoff, Pablo & Lucas Llach. *El ciclo de la ilusión y el desencanto – Un siglo de políticas económicas argentinas*. Buenos Aires: Ariel, 1998.

- Glickman, Nora. *The Jewish White Slave Trade and the Untold Story of Raquel Liberman*. New York: Garland, 2000.
- Goity, Elena & David Oubiña. "El policial argentino". En Claudio España (coord.), *Cine argentino en democracia 1983/1993*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 1994.
- Hardy, Phil (coord.). *The BFI Companion to Crime*. London: Cassell & the British Film Institute, 1997.
- Harvey, David. *The Condition of Postmodernity*. Cambridge: Blackwell, 1990.
- Harwood, Sarah. *Family Fictions – Representations of the Family in 1980's Hollywood Cinema*. New York: St. Martin's, 1997.
- Hill, John. *British Cinema in the 1980s: Issues and Themes*. Oxford: Oxford University Press, 1998.
- Hobsbawm, Eric. *The Age of Extremes – The Short Twentieth Century: 1914-1991*. London: Abacus, 1994.
- Ingarden, Roman. *The Literary Work of Art*. Northwestern University Press, 1974.
- Izraelewicz, Erik & Serge Marti. "Trop de marché tue le marché". *Le Monde* 7.2.1998.
- Jay, Martin. *Marxism and Totality. The Adventure of a Concept from Lukács to Habermas*. Berkeley: University of California Press, 1984.
- Katz, Ephraim. *The Macmillan International Film Encyclopedia*. London: Macmillan, 1994.
- Kracauer, Siegfried. *From Caligari to Hitler – A Psychological History of the German Film*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1974.
- Lacan, Jacques. *Le Séminaire – Livre I: Les écrits techniques de Freud*. Paris: Seuil, 1975.
- *Le Séminaire – Livre II: Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse*. Paris: Seuil, 1978.
- *Le Séminaire – Livre III: Les psychoses*. Paris: Seuil, 1981.
- *Le Séminaire – Livre VII: L'éthique de la psychanalyse*. Paris: Seuil, 1986.
- *Le Séminaire – Livre V: Les formations de l'inconscient*. Paris: Seuil, 1998.
- Lewis, Paul. *The Crisis of Argentine Capitalism*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1990.
- Lichtman, Richard. *The Production of Desire: The Integration of Psychoanalysis into Marxist Theory*. New York: The Free Press, 1982.
- López-Pumarejo, Tomás. *Aproximación a la telenovela*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1987.
- Mandel, Ernst. *Late Capitalism*. London: Verso, 1978.
- Neale, Steve. *Genre and Hollywood*. London: Routledge, 2000.
- Pichotke, Ernesto. "La función paterna". *Psicoanálisis* 4. Tel-Aviv, 1995.
- Popenoe, David. *Life Without Father*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1999.
- *War over the Family*. New Jersey: Transaction, 2005.
- Powrie, Phil. *French Cinema in the 1980s – Nostalgia and the Crisis of Masculinity*. Oxford: Oxford University Press, 1997.
- Rifflet-Lemaire, Anika. *Jacques Lacan*. Bruxelles: Charles Dessart, 1970.
- Rock, David. *Argentina 1516-1987 – From Spanish Colonization to Alfonsín*. Berkeley: University of California Press, 1987.
- "Racking Argentina". *New Left Review* 17, 2002.

- Romero, Luis Alberto. *Breve Historia Contemporánea de la Argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1994.
- . *A History of Argentina in the Twentieth Century*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 2002.
- Rosefeldt, Paul. *The Absent Father in Modern Drama*. New York: Peter Lang, 1995.
- Rouquié, Alain. *Pouvoir Militaire et Société Politique en République*. Paris: Fondation Nationale des Sciences Politiques, 1978.
- Schatz, Thomas. *Hollywood Genres – Formulas, Filmmaking and the Studio System*. New York: McGraw-Hill, 1981.
- Soros, George. *The Crisis of Global Capitalism*. New York: Public Affairs 1998.
- Spicer, Andrew. *Typical Men: The Representation of Masculinity in Popular British Cinema*. London: I. B. Tauris, 2003.
- Tassara, Mabel. “El policial: la escritura y los estilos”. En: Sergio Wolf (comp.), *El cine argentino -La otra historia*. Buenos Aires: Letra Buena, 1992.
- Tedesco, Laura. *Democracy in Argentina – Hope and Disillusion*. London: Frank Cass, 1999.
- Trowell, Judith & Alicia Echegoyen. *The Importance of Fathers: Psychoanalytical Re-evaluation*. London: Brunner – Routledge, 2002.

FILMOGRAFÍA

Policiales argentinos realizados entre los años 1983 y 1989
(Lista tomada de Goity & Oubiña 1994, 228):

- El desquite*. Juan Carlos Desanzo: 1983.
- Atrapadas*. Aníbal di Salvo: 1984.
- Noches sin lunas ni soles*. José A. Martínez Suárez: 1984.
- En retirada*. Juan Carlos Desanzo: 1984.
- Todo o nada*. Emilio Vieyra: 1984.
- Las barras bravas*. Enrique Carreras: 1985.
- La búsqueda*. Juan Carlos Desanzo: 1985.
- Correccional de mujeres*. Emilio Vieyra: 1985.
- Luna caliente*. Roberto Denis: 1985.
- Sucedió en el internado*. Emilio Vieyra: 1985.
- La muerte blanca*. Héctor Olivera, 1985.
- Seguridad personal*. Aníbal di Salvo, 1986.
- Los corruptores*. Teo Kofman: 1987.
- Las esclavas*. Carlos F. Borcosque: 1987.
- Obsesión de venganza*. Emilio Vieyra: 1987.
- Revancha de un amigo*. Santiago Carlos Oves: 1987.
- Gracias por los servicios*. Roberto Maiocco: 1988.
- Después de ayer*. Hebert Posse Amorin: 1989.