

Cine argentino de la posdictadura: violencia mental-corporal en los no desaparecidos

Sorbille, Martín

Eje: *Bió-tánato-políticas del cuerpo social: inmunidad*

» *Palabras claves: Lacan, fantasma, cine argentino*

› *Resumen*

La ponencia interpreta cómo el cine argentino de la posdictadura representa los efectos de las desapariciones en los familiares de los desaparecidos, particularmente en los hijos. Sobre los cimios de la teoría psicoanalítica de Jacques Lacan, se analizan estos efectos en la relación que existe entre la corporalidad y la fantamastización inconsciente de los hijos.

› *Presentación*

No bien concluida la última dictadura militar en Argentina, se produce una avalancha de films que intentan representar los múltiples aspectos del período. Los dos temas más significativos giran, sin duda, alrededor de los desaparecidos y los hijos de los desaparecidos. *La historia oficial* (1985) de Luis Puenzo es el primero que, aunque trata ambos tópicos, se centra en lo segundo. Sobre esto no sólo recae el *modus operandi* de la desaparición de los desaparecidos, la apropiación y la potestad del hijo del desaparecido, etc., sino también el efecto que provoca la desaparición en los allegados del desaparecido. El personaje Sara muestra, de modo solemne, el dolor que ha venido sufriendo por las desapariciones de su hija embarazada y su yerno y, además, por no saber qué pasó con el bebé próximo a nacer. En el film *Garage Olimpo* (1999) de Marco Bechis, la angustia de la madre Ana ante la reciente desaparición de su hija María la fuerza a tener que pagar su rescate con la escritura de su casa. Ahora bien, hay dos diferencias entre ambas madres. En primer lugar, en vista que la desaparición de María es muy reciente y que ocurre al comienzo de la dictadura militar, es decir, antes de que se tuviese conocimiento de los campos de detención y tortura, la madre de María, por un lado, muestra un mayor grado de desesperación a la vez que cierto optimismo de recuperar a su hija (por ello paga

el rescate) y, por otro lado, precisamente debido a esta temporalidad, es que la angustia que la aqueja es muy distinta de la que padece Sara. En ella la temporalidad histórica por un lado ha atemperado la tensión provocada por lo reciente de la desaparición, pero, por otro lado, le ha dado forma al espacio psíquico con los significantes que forman la fantasmaticación. Son las formaciones de estos fantasmas los que la aquejan.

Esto dicho, el efecto de la fantasmaticación en la corporalidad y la psique de los allegados a los desaparecidos está representado en el cine argentino en formas diversas. Dos de las cuales son: cómo los significantes históricos configuran una fantasmaticación que, por definición, es distinta del tiempo pasado en ese pasado y cómo la fantasmaticación puede construirse abruptamente y sin relación histórica.

Buenos aires viceversa (1996), obra maestra de Alejandro Agresti, es un film totalizador de la historia argentina y sus repercusiones desde el golpe militar en 1976 hasta el neoliberalismo de Carlos Ménem veinte años después. En primer lugar se muestra cómo a partir del golpe ha habido una continuidad en la política económica que terminó destruyendo la organicidad socioeconómica. Las imágenes muestran la brecha que ha venido produciendo el neoliberalismo en la población. De un lado la miseria y la ansiedad de la mayoría y del otro el lujo y el deseo de humillar. En segundo lugar, ha de registrarse los efectos de padres desaparecidos en sus hijos. Una de ellos es Daniela. Sus padres fueron desaparecidos cuando tenía apenas unos meses y desde entonces se deduce que ha vivido con sus tíos biológicos.

A diferencia de otro de los personajes, Damián, Daniela sabe su historia. Conforme a ello, constantemente intenta componer una representación de sus padres a base de la información que extrae de la gente que los conoció. En una escena se reúne con Mazur, un amigo de sus padres, y le pregunta si se parece a su madre. Casi al final del film, Daniela y un niño desamparado, Bocha, van a una local de música en un centro comercial porque Daniela quiere escuchar una composición clásica que le hace imaginar a sus padres. Mientras la escucha con los auriculares, Bocha sale a explorar el *shopping*. El se detiene en un local de artículos electrónicos y roba de una de las vidrieras una cámara filmadora. El film alterna los planos de Daniela con los audífonos y Bocha siendo perseguido por un guardia de seguridad. Éste no es otro que el tío de Damián quien, según trasciende, es un ex torturador militar que, además, torturó y mató a los padres biológicos de Damián; o sea, el tío y el padre adoptivo de Damián son los asesinos de los padres biológicos. Eventualmente Bocha se detiene frente a unas cajas y se da vuelta para ver en

el primer piso al tío de Damián quien le apunta con su pistola. Un instante después, recibe un disparo a quemarropa y cae desplomado sobre las cajas. Mientras tanto, Daniela se saca los auriculares y corre hacia donde se agrupa la gente. Desde el primer piso puede ver el cuerpo de Bocha y el guardia de seguridad que le disparó.

Acto seguido, sale del centro totalmente perturbada. Es aquí que el film intercala planos de ella caminando por una peatonal con planos de otra mujer misteriosa siendo seguida por un hombre de anteojos por esta misma peatonal. Los medios planos tomados de atrás del cuerpo de Daniela son intercalados con los medios planos del frente de la otra mujer. Finalmente la mujer corre hacia un baño público y allí el hombre de anteojos le empieza a pegar en su cabeza con la culata de su revólver. Esto es alternado con los primeros planos de la cara de Daniela en este mismo baño. Daniela sacude su cabeza de un lado a otro y llora. Este llanto es escuchado por Damián quien estaba en el adyacente baño de hombres. Cuando entra, Daniela lo abraza y, llorando inconsolablemente, grita "Mi mamá".

A partir de este significante es posible sugerir que la mujer golpeada es la manera en cómo Daniela imagina a la madre y su desaparición, una madre que de hecho tiene un parecido marcado con Daniela. Más aún, claramente esto no pudo haber ocurrido así en vista que sería casi imposible que el mismo baño en donde se encuentra Daniela haya sido el baño de la desaparición de la madre. Lo que hay que subrayar es que Daniela fantasmaliza conscientemente esta escena horrorosa para poder enfrentar una escena inconsciente mucho peor que es el puro vacío. No la imagen del vacío sino los significantes simbólicos e imaginarios desprovistos de su condición simbólica/imaginaria; lo que en astrofísica sería un agujero negro y que Lacan lo denomina Real.

Esto dicho, la escena revela los procesos combinatorios de lo significantes de lo inconsciente que Freud analiza con el trabajo del sueño, *Truamarbeit*, y cómo ello termina teniendo un efecto en la corporalidad de Daniela contra su voluntad consciente. Es decir, el cuerpo de Daniela padece efectos psicósomáticos por y con el lenguaje.

Freud, en una nota al pie de página agregada en 1925 a *La interpretación de los sueños* (1900), debe recordarles a quienes no han leído correctamente su lógica que lo único verdadero del sueño es el *Traumarbeit*, es decir, la condensación y el desplazamiento de significantes del primer proceso y el miramiento por la figurabilidad y la elaboración secundaria del segundo

proceso. A esto hay que sumarle el deseo inconsciente del fantasma inconsciente fundamental que hace de eje de ambos procesos.

Conteste a ello, puede reconstruirse retroactivamente lo que tuvo que haber ocurrido para que Daniela termine traumatizada en el baño, con padecimientos corporales propios de la histeria. Se dijo que ella constantemente busca darle forma y contenido a su historia. En una escena crucial, Daniela se reúne con la pareja de ancianos que le había encargado que filme Buenos Aires y escucha de ellos que su nieta fue desaparecida y que dejaron de salir a la calle por "miedo" a tener que ver la verdad de Buenos Aires, muy distinta de la nostálgica imagen previa al neoliberalismo. El significante "miedo" anuda la muerte de Bocha con la imagen de la madre en el baño.

Evidentemente toda la sincronía pasado-presente emerge al mismo tiempo en el baño. No obstante, la secuencia lógica es la siguiente: el significante "miedo" no tiene ningún efecto en Daniela hasta cuando ve el cadáver de Bocha. Es aquí que la conexión con la imagen del guardia de seguridad hace que inmediatamente esta relación se reconfigure como la madre en la posición de Bocha siendo perseguida y golpeada por el hombre de anteojos (obviamente un militar vestido de civil) haciendo las veces del guardia de seguridad. Si bien, el significado de "miedo" está siendo desplazado de un tiempo a otro, lo más importante es que el significante "miedo" pasa a desplazarse al significante "mamá" en lo que refiere a su homofonía. Por tanto, aquella escena con la pareja de ancianos, sumada a la muerte de Bocha, finalmente emerge en lo consciente como "mamá". Es decir, "mamá" contiene y apuntala las dos previas escenas.

Se anticipó que la escena de la madre siendo golpeada está atemperando una situación mucho peor que es el puro vacío. Éste es el cuerpo inmóvil de Bocha en condición de vacío en el campo escópico. Más preciso, en un primerísimo instante, Daniela es tomada por algo que se le "presentifica" como carente de simbolización. Este punto muerto en lo imaginario es, para Lacan, la mirada. Aquello que impide la proyección y reflexión del sujeto, es decir, que se represente en cada punto del universo. Por tanto, Daniela sufre un corto circuito psíquico que, momentáneamente la ano(nada) en lo psíquico (simbólico/imaginario). Este es el verdadero trauma en tanto ella deja de existir fugazmente. A modo de analogía, es mucho más llevadero recordar una pesadilla una vez despiertos, por más horrenda que sea, a vivenciar la pesadilla durante la pesadilla. Despertarse en lo consciente e imaginar lo que se supone ocurrió en la pesadilla es en sí la simbolización/imaginarización de aquello que rozó una punta de lo Real.

La mirada como punto muerto en lo escópico es una contingencia que Lacan, usando el léxico aristotélico, lo define como *tuché*. *Tuché* revela la relación entre el cuerpo y la mente a partir de su (aparente) oposición. Como explica Adrian Johnston, esta relación no es ni la dualidad mente-cuerpo atribuida a Descartes ni la subjetividad conceptualizada como substancia corporal, siendo ésta la substancia del cuerpo orgánico de las ciencias naturales o el cuerpo "vivido" de la fenomenología. Lacan sostiene que, en un primer tiempo lógico, aunque la subjetividad emerge de la corporalidad mediante un proceso de génesis inmanente, luego esta primera relación entre la subjetividad y la pura material corporal primordial pasa a ser una relación de oposición.¹ Sin embargo, en un segundo tiempo lógico, ciertas zonas corporales convertidas en significantes-organismos por y con el lenguaje (no en el sentido Foucauldiano de que el lenguaje construye al cuerpo a partir de su disciplinamiento, sino como Real estructurado), pasan a tener una relación con lo inconsciente (la cadena de significantes simbólicos) en su negatividad. A modo de analogía, este negativo es el mismo de la fotografía no digital: le dio vida ontológica a la positividad de la fotografía y no es visible en esta imagen positiva, pero si se extrajese de esta imagen, la fotografía se desintegraría. Lo negativo que anuda los significantes-organismos corporales con la mente es la pulsión. *Tuché* es entonces el trauma *qua* "causa" corporal que produce dicho proceso y que, por ende, es simultáneamente borrado por el significante simbólico, o sea, no es visible en la positividad de la fotografía. Esto que está aparentemente perdido es el negativo fundador de las formaciones inconscientes. Por ello el cuerpo con la mente mantienen una relación negativa.

En tanto perdido (en la positividad), la causa-corporalidad Real activa la proliferación de significantes simbólicos/imaginarios. El cuerpo imaginario es una de estas producciones; es la forma que adquiere el cuerpo en la psique. Si bien no es igual a la anatomía corporal, sí tiene efectos sentidos en la relación inconsciente-corporalidad, aunque no haya razones orgánicas que expliquen su padecimientos. Los síntomas psicósomáticos que padece "en carne" el histérico lo demuestra. Es decir, el lenguaje es responsable de estos síntomas.

Todo esto nos regresa a la escena final de *Buenos Aires viceversa*. La palabra "mamá" y la imagen de la madre biológica de Daniela siendo golpeada no es sólo la escena fantasmática que Daniela construye para darle forma a la mirada en sincronía con el significante "miedo". Es,

¹ Johnston, Adrian (2008). *Zizek's Ontology. A Transcendental Materialist Theory of Subjectivity*. Evanston: Northwestern University Press, 56.

en última instancia, su propia subjetividad (la singularidad de su lenguaje) proyectada como cuerpo de su madre. La muerte de Bocha activa la fantasmaticación de ella siendo pegada a través de su madre. En esta escena fantasmática clásica de todo sujeto, según lo enseña Freud en "Pegan a un niño" (1917), también se evidencia que este lenguaje activa la histerización por lo cual Daniela se identifica con la imagen de madre siendo golpeada en la cabeza y, conteste a ello, sacude su cabeza como si fuese ella quien está siendo golpeada.

Por consiguiente, en esta histerización sentida corporalmente está participando toda la historia simbólica de Daniela engendrada por el vacío de sus padres. Si sus padres no hubieran sido desaparecidos, la subjetividad de Daniela sería distinta. O sea, sin este evento fundacional, Daniela no habría sido traumatizada por la muerte de Bocha ni tampoco, por supuesto, habría fantasmaticado a su madre siendo golpeada.

Ahora bien, ¿qué sucede en situaciones en donde el hijo de padres desaparecidos no se entera hasta una edad muy avanzada? Evidentemente aquí no hay una configuración de significantes que viene creciendo y reformulándose desde el inicio. ¿Cómo se explica entonces que este hijo puede sufrir los mismos efectos corporales que Daniela? El film *Figli-hijos* (2001) de Marco Bechis bordea esta cuestión.

Figli-hijos narra la historia de, supuestamente, dos gemelos, Javier y Rosa, de madre desaparecida que fueron separados inmediatamente después del nacimiento. Javier fue ilegalmente apropiado por un piloto de los aviones de la muerte y su esposa italiana. Los tres emigraron a Italia y a Javier nunca se le informó su verdadera identidad. Rosa fue inicialmente salvada por la partera quien la pudo sacar clandestinamente del hospital. Ya como adulta, Rosa va a Italia para recuperar a su hermano. Si bien al principio Javier no lo quiere aceptar, paulatinamente advierte contradicciones en la historia oficial. Por ejemplo, cuando revisa sus fotos de niño, nota que hay solo una foto de su madre embarazada. Simultáneamente, Javier empieza a fantasmaticar su pasado con sus padres biológicos. En una escena clave, Javier está en un autobús y mira por la ventana. A esto le sigue una escena imaginada en la que él está presente en el momento en que a sus padres biológicos los vienen a secuestrar. La escena los muestra siendo perseguidos por lo que parece ser un helicóptero.

A diferencia de la escena de Daniela, ésta está construida a partir de una información muy reciente, de apenas un par de días. Sin embargo, tiene la misma intensidad que para Daniela su escena. Lo que ambas comparten es que se está fantasmaticando el momento en que los

padres están siendo desaparecidos. Tanto Javier como Daniela están presentes en las escenas como miradas testigos. En el caso de Javier, debe destacarse que él está presente en un tiempo previo a su nacimiento. Javier fantasmaliza aquello previo a su existencia (no es coincidencia que él inmediatamente haya sido atraído al embarazo de su madre en la fotografía). ¿Cuál es la relación entre esta fantasmalización y *tuché*?

Está claro que, en términos empíricos, la historia simbólica de un sujeto empieza con su nacimiento y culmina con su muerte. Dichos límites no existen en la mente. El sujeto imagina infinitamente hacia el pasado como hacia el futuro. Por eso los fantasmas inconscientes, de los que se desprenden fantasmas conscientes, se organizan, como sostiene Jean Laplanche, alrededor de un vacío que *es* la propia finitud de la historia simbólica del sujeto.² Por tanto, en todos los fantasmas, incluso aquellos en donde se fantasmaliza aquello previo al nacimiento o posterior a la muerte, está siempre presente el sujeto en forma de mirada testigo de los hechos. Con esta mirada la fantasmalización del sujeto niega los límites históricos-empíricos, tanto en términos temporales como también aquellos internos a la propia estructura. Por ejemplo, el límite que emergería si una palabra estuviese petrificada en lo simbólico, sin metonimización ni metaforización.

Ahora bien, *tuché*-corporal es justamente este cortocircuito simbólico/imaginario que, también, da curso a la fantasmalización. Es como el negativo de la fotografía: es el origen de la positividad de la fotografía que está excluida de esta misma positividad. La mirada es la presencia invisible de *tuché*-corporal (el *objet petit a-mirada*, en el léxico lacaniano) en la escena fantasmalizada. De nuevo, la herida vivenciada en lo corporal provocada por la duda respecto de su identidad, por el lenguaje, hace que tenga que fantasmalizarlo. A partir de ahora, esta fantasmalización habrá de atormentarlo para el resto de sus días. La herida es, por supuesto, la angustia que provoca no saber con exactitud qué les pasó a sus padres; o sea, la falta de significantes simbólicos-históricos *qua* límite en lo simbólico. De ahí que no sorprenda que ambos, de todo lo que podrían fantasmalizar, fantasmaticen este límite como el fin de la historia simbólica de sus padres.

² Laplanche, Jean (1986). "Fantasy and the Origins of Sexuality". *Formations of Fantasy*. New York: Methuen, 5-34.

Bibliografía

Buenos Aires viceversa (1996). Dir. Alejandro Agresti. Perf. Vera Fogwill, Fernan Miras, N Nicolas Paus, and Carlos Roffe. Staccato Films, (Holanda)/ producciones Agresti-Harding. (Argentina).

Figli-hijos (2001) Dir. Marco Bechis. Perf. Carlos Echeverría, Julia Sarano, Stefania Sandrelli, Enrique Pineyro. Cecchi Gori Group Tigre Cinematografica (Italia).

Freud, Sigmund (1900). *La interpretación de los sueños, Obras completas*, Vol. IV, V, Buenos Aires, Amorrortu, 1976.

--- (1919) "Pegan a un niño". Vol. XVII.

Garage olimpo (1999) Dir. Marco Bechis. Carlos Echeverría, Antonela Costa, Enrique Pineyro, Domenique Sanda. Paradis Films (Francia).

Johnston, Adrian (2008) *Zizek's Ontology. A Transcendental Materialist Theory of Subjectivity*, Evanston, Northwestern University Press.

La historia oficial (1985) Dir. Luis Puenzo. Perf. Norma Aleandro, Héctor Alterio, Analía Castro. Cinemania S.A. –Historias Cinematográficas S.A. (Buenos Aires) /Progress Communications (Buenos Aires).

Laplanche, Jean (1986). "Fantasy and the Origins of Sexuality". *Formations of Fantasy*, New York, Methuen.