

Representaciones paternas en el Nuevo Cine Argentino

Eduardo Cartoccio

Carrera de Ciencias de la Comunicación - UBA

educartoccio@yahoo.com

Resumen:

Nos proponemos indagar lo que identificamos como el modo característico de representar la figura del padre en el Nuevo Cine Argentino (1996-2005), que consiste en representarlo como una figura ausente o carente. Partimos del relevamiento inicial de trabajos que describen la ausencia generalizada de *los* padres en esta filmografía y planteamos en relación con ello la importancia de indagar específicamente la figura *del* padre. Luego nos interrogamos acerca del modo pertinente bajo el cual considerar la ausencia, falta o carencia que sería característica de esta representación paterna. Finalmente, exponemos una hipótesis que nos permite delimitar el posicionamiento característico de esta forma de ausencia paterna en el corpus de films que seleccionamos: se trataría del planteo de una forma de ausencia paterna que no va acompañada de una nostalgia por el padre.

Palabras clave:

Nuevo Cine Argentino - representaciones familiares - eclipse paterno - crítica, análisis cultural

Representaciones paternas en el Nuevo Cine Argentino

El problema de partida

Distintos trabajos coinciden en señalar una “ausencia de padres” característica en los films del Nuevo Cine Argentino de los años noventa-dos mil. Es el caso de Farhi, “en el nuevo cine no hay padres ni pasado” (2005: 78), y también el de Aguilar “hay cierta orfandad en los personajes del nuevo cine. Los padres no aparecen por ningún lado y si lo hacen es solamente para anclar despóticamente a los demás en un orden disgregado” (2006: 41). Goldstein, refiriéndose a un corpus que no está integrado exclusivamente por films del nuevo cine, señala esta misma ausencia de padres la cual cumple “un rol actancial importante” y funcionaría como indicio de “otras ausencias institucionales” (2008: 79). En los trabajos mencionados se habla de la ausencia de “los padres” en un sentido que abarca y unifica tanto la ausencia del *padre* como de la *madre*. Sin desestimar la corrección del señalamiento para el alcance de la temática en cada uno de estos, nos debemos preguntar si, en cambio, esto configuraría un punto de partida obvio para una indagación más sistemática de las relaciones familiares en el Nuevo Cine Argentino. ¿Es lo mismo plantear la ausencia de “padres” que la ausencia *del padre*? Creo que la segunda posibilidad (que no deja de establecerse en relación con el lugar de la madre y la mujer), es la que abre camino en los desplazamientos más significativos en las representaciones familiares de nuestro corpus, ya que conecta a éstas con toda una historia previa de centralidad y predominio de la figura del padre en la representación de los conjuntos familiares en el cine nacional.

Un primer señalamiento que podemos realizar es que la ausencia del padre es muy amplia, generalizada, *casi* absoluta en el universo de nuestro corpus mientras que no ocurre lo mismo con la ausencia de madres. En este último caso podemos decir (sin prejuicio de que analizaremos más detenidamente las situaciones), que hay madres que aparecen, funcionan, ocupan un lugar, en algunos casos preponderantes en distintos conjuntos familiares de films como *La ciénaga*, *Géminis* o *El juego de la silla*, entre otros. La ausencia de padres varones, de esta manera, sería más generalizada que la de madres. Por otra parte, también hay padres que aparecen *físicamente* en las películas de nuestro corpus. Esta aparición resulta descontada en las observaciones de Farhi y Aguilar, ya que, efectivamente, pareciera que estos personajes paternos son en algunos casos unas sombras, en otros unas ruinas, en otros unos “ceros a la izquierda”... Todas metáforas que señalan aproximativamente una ausencia dentro de la presencia física pero que al mismo tiempo no nos eximen de la necesidad determinar lo que se puede

entender como la *ausencia de un padre* en una ficción estructurada dentro del discurso fílmico. El texto de Kejner acerca de la familia y lo materno en *La ciénaga* y *Géminis* hace referencia a este tipo de padres ausentes-presentes: “En cuanto a los hombres de estas películas, no sabemos qué dicen (si es que dicen), qué piensan. (...) Padres mudos, como Daniel o Gregorio o monosilábicos, como Rafael” (Kejner, 2007). La cita constituye una aproximación descriptiva para tratar de responder la pregunta que aquí nos planteamos (*¿Por qué habría que entenderlos como ausentes cuando están físicamente presentes?*), la cuál implica, a su vez, otra pregunta que debemos despejar: ¿no podría haber, de modo inverso, una importante presencia de *figuraciones paternas* operando de manera efectiva en el ordenamiento de los conjuntos familiares y que sin embargo se manifestara a través de la ausencia concreta de un padre de carne y hueso? De ser así, ¿cómo podríamos estar seguros de que realmente no se esté proponiendo o relanzando determinada figura paterna justo cuando aparentemente menos se muestra al padre o se habla de él?

¿Cómo puede faltar un padre?

Las preguntas que nos hacemos aquí es *¿de qué manera puede representar el texto fílmico la ausencia del padre?*, y *¿de qué manera (o maneras) se representa específicamente esta ausencia en el Nuevo Cine Argentino?* La sola formulación de ambas preguntas supone que no es sencillo plantear en qué consiste la ausencia de la figura del padre en un corpus de films determinado. Si trabajamos con un corpus de films relativamente extenso, como es nuestro caso,¹ podríamos suponer que bastaría registrar estadísticamente la ausencia efectiva de personajes de padre en el conjunto de

¹ Un corpus provisorio se encuentra ya en construcción a partir de un criterio preliminar de pertinencia temática, es decir, películas en donde aparecen representadas relaciones familiares y subjetividades filiales. Por orden alfabético: *Cabeza de palo* (2000, Baca), *Caja negra* (2001, Luis Ortega), *Como un avión estrellado* (2005, Ezequiel Acuña), *El abrazo partido* (2003, Daniel Burman), *El juego de la silla* (2002, Ana Katz), *Familia rodante* (2004, Pablo Trapero), *Géminis* (2005, Albertina Carri), *Hoy y mañana* (2003, Alejandro Chomsky), *La ciénaga* (2000, Lucrecia Martel), *La niña santa* (2004, Lucrecia Martel), *Mundo grúa* (1999, Pablo Trapero), *Nadar solo* (2003, Ezequiel Acuña), *Peluca y Marisita* (Raúl Perrone, 2002), *Picado fino* (1994, Esteban Sapir), *Pizza, birra, faso* (1997, Israel Adrián Caetano y Bruno Stagnaro), *Rapado* (1991, Martín Rejtman), *Tan de repente* (2002, Diego Lerman), *Sábado* (Juan Villegas, 2001), *Solo por hoy* (2001, Ariel Rotter), *Todo juntos* (2002, Federico León), *Un día de suerte* (2002, Sandra Gugliotta), *Un oso rojo* (2002, Israel Adrián Caetano).

films para tener un indicador de que “algo pasa” con la figura del padre. Esto puede ser cierto, el problema es cómo avanzar más allá de la mera constatación general. Por una parte, este indicador sería indudablemente limitado y parcial. Ni la cifra estadística misma podría ser del todo confiable ya que podría haber aspectos no mensurables y que sin embargo, incidan en la determinación de la ausencia o presencia del padre. Por ejemplo, no entraría en la estadística aquellos padres físicamente presentes en los relatos, pero que aparecen como insignificantes, que tienen todos los atributos de la ausencia. Un relevamiento estadístico no nos ayudaría en la determinación del concepto de la ausencia del padre, porque este relevamiento ya estaría utilizando desde antes una definición explícita o implícita de tal ausencia y de la figura o función de padre que se toma en consideración.

Si, como los recientes debates legislativos en Argentina sobre el matrimonio y la tenencia de hijos por parte de parejas del mismo sexo lo demuestran, no es sencillo definir lo que significa la presencia o ausencia del padre en los agrupamientos familiares de “la vida real” o de la práctica social cotidiana, tampoco lo es en la representación fílmica. En esta última esto sería así -podemos señalar en principio en un plano descriptivo-, porque hay múltiples niveles que intervienen en el discurso fílmico, lo que hace que pueda manifestarse una ausencia aparente del padre en un determinado nivel y, al mismo tiempo, esta ausencia pueda ser repuesta o compensada en los otros niveles. A la inversa también puede suceder lo mismo, la presencia efectiva del personaje del padre puede estar anulada, “ausentificada”, de distintas maneras en el tratamiento fílmico. El orden temático de los tópicos y motivos que se reiteran de un film a otro, las estrategias enunciativas que articulan los puntos de vista narrativo y visual, y que tienen la capacidad de variar e incluso invertir lo que se representa en el orden de los tópicos y los motivos; el orden retórico de las metáforas verbales y visuales que articula el film, el encuadre, entre muchos otros aspectos, contribuyen a posicionar de distintos modos la figura del padre. En este sentido, dos casos de filmografías de distintos momentos del cine nacional nos pueden servir para ilustrar distintas posibilidades de operar con la presencia o ausencia del padre. En el caso de varios films de la Generación del 60, es muy importante la figura de un padre tiránico que doblega o intenta doblegar la voluntad de sus hijos jóvenes (Cf. Berardi, 2006: 225-236). Pero este peso temático y actancial del padre presente se descentra en el orden enunciativo, donde

el punto de vista desde el que se articulan las narraciones corresponde al de los hijos/jóvenes. A la inversa, el caso de películas como *Los barras bravas* (Enrique Carreras, 1985) y *Sobredosis* (Fernando Ayala, 1986), analizadas por Farhi, constituyen ejemplos donde se representa la ausencia del padre, pero el punto de vista que organiza esa narración corresponde a una mirada adulta, paterna o paternalista (Cf. Farhi, 2005:50-52).

Más allá de la nostalgia por el padre

La característica distintiva del planteo del Nuevo Cine Argentino con respecto a los modos de posicionamiento del personaje paterno en las distintas narraciones consistiría en el predominio de la ausencia de la figura del padre como su modo específico de posicionamiento. Para delimitar el carácter de esta ausencia, recurriremos a dos citas de trabajos que indagan filmografías de distinta época. La primera corresponde al trabajo de John Hill sobre cine británico de los años cincuenta: “As with *I Believe in You*, the responsibility for Frank’s delinquency seems to lie with ‘the decline in status of the father’. Frank’s father (Donald Pleasence) is timid and weak, evading his parental duties through a devotion to pet rabbits. The solution to Frank’s behavior is thus a re-assertion of paternal control” [“En *I Believe in You* (Basil Dearden, 1952), la responsabilidad por la delincuencia de Frank parece radicar en ‘la declinación del status del padre’. El padre de Frank es tímido y débil, evadiendo sus tareas paternas con la dedicación a sus conejos (mascotas). La solución para el comportamiento de Frank es entonces la reafirmación del control paterno”. (Hill, 2008: 89).]

La segunda cita corresponde a un trabajo al nos hemos referido:

Los barras bravas (Enrique Carreras, 1985) y *Sobredosis* (Fernando Ayala, 1986), son dos de los filmes del período que trataron el tema de la drogadicción juvenil. El primero teje un asombroso vínculo entre la ausencia de la figura paterna y el problema de la violencia en el fútbol (...). El filme de Ayala, en cambio, se sitúa sobre esa ausencia para contar una crisis familiar que lleva al adolescente a buscar nuevas amistades: otros jóvenes que “lo inician” en el consumo de drogas (Farhi, 2005: 50-51).

En ambos casos los males de la juventud se explican por lo que vamos a denominar, siguiendo un texto Lacan de 1938, “tesis de la declinación de la imago paterna”.² Según ésta, el rol de la *imago* del padre (imagen no solo consciente sino también inconsciente en esta perspectiva), se debilita en la sociedad moderna en correspondencia con la tendencia evolutiva de los modelos familiares de occidente que desemboca en el modelo de la familia conyugal y tiene como rasgo característico la disminución progresiva de la autoridad y la valoración social de la figura del padre. Las consecuencias clínicas de esto se verifican según Lacan en “...un gran número de efectos psicológicos” referidos a “una declinación de la imago paterna” (1978: 93). Lo que nos interesa señalar en esta tesis es el hecho de que la carencia o la ausencia del padre se refiere a la figura del sujeto empírico que ocupa (o no) el lugar de padre. Y a partir del diagnóstico del debilitamiento de la valoración social de esta figura plantea una serie de cuadros patológicos que se derivarían del consecuente debilitamiento de los lazos identificatorios dentro del grupo familiar y en el desarrollo del complejo de Edipo. Es este diagnóstico de la declinación de la *imago* paterna como causa de malestares subjetivos y sociales el que recorrió y estructuró una gran cantidad de films, de grupos y géneros enteros de películas referidas a las temáticas de la juventud y la familia en los cuales la representación de la ausencia o carencia paterna constituía una pieza central. Estas representaciones familiares pueden interpretarse como la expresión característica de una *nostalgia por el padre* y una demanda consecuente de algún tipo de rehabilitación del padre valorado socialmente.

Ya el Lacan de la época del “retorno a Freud” conceptualiza de otra manera la función del padre y consecuentemente tanto la ausencia del padre del grupo familiar como la carencia que se puede hallar en el propio padre en el seno del mismo grupo son desplazadas del centro de la comprensión estructural de los procesos constitutivos de la subjetividad. Que el padre esté o no esté, que sea una figura “fuerte” o “débil” ya no constituye un eje por sí mismo determinante. Nos interesa señalar aquí la división conceptual entre una función paterna que se efectúa en el orden simbólico a través del Nombre-del-Padre, y el orden imaginario de las representaciones de la paternidad, en el cual se inserta el desempeño y la vivencia de los sujetos empíricos que ocupan el lugar del “padre”. Este planteo cancela la posición de la nostalgia por el padre, ya que la

² Esta tesis también recibe otros nombres en distintas perspectivas psicológicas o sociológicas como declinación del “status” (como lo menciona Hill), o de la “figura” del padre.

función simbólica del padre no se reduce nunca a la dimensión imaginaria de las cualidades de la “persona” que desempeña ese rol. Al mismo tiempo, se descartan los supuestos derivados del relato histórico evolutivo de la familia.

Estas precisiones con respecto al modo de pensar la ausencia paterna nos puede orientar a localizar la especificidad y la novedad en el contexto nacional de la representación de la ausencia paterna en el Nuevo Cine Argentino. En este sentido, denominamos “eclipse paterno” al planteo de una forma de representación de la ausencia paterna que no va acompañada de una nostalgia por el padre y de una demanda correlativa de una restitución o rehabilitación de la figura del padre. El eclipse paterno se da en lo imaginario de las representaciones fílmica y no en evolución “real” u “objetiva” de los modelos de familia y de paternidad de los cuales la representación fílmica sería un reflejo. Este planteo no es sin consecuencias, ya que abre todo un campo nuevo de posibilidades, o de lo enunciable en términos de representaciones familiares. ¿Cuáles serían estas posibilidades? En principio, podríamos señalar la representación de nuevos tipos de agrupamientos familiares, cambios en la posición de la mujer, la madre, los jóvenes, y de la misma paternidad. Pero además, al habilitar nuevas combinatorias de representaciones familiares se abre al mismo tiempo la posibilidad de referir estas relaciones familiares a *otras cosas*, ya que los módulos de las relaciones familiares (padre-hijo, madre-hija, hermano-hermana, etc.), y estas mismas en su conjunto siempre funcionan como significantes que permiten hablar de otros órdenes de la vida social (la Nación, la comunidad, los cambios económicos, la globalización...).

La hipótesis de Goldstein que mencionamos en comienzo de este trabajo, se orienta a interpretar la ausencia de los padres como indicio de otras ausencias institucionales (nosotros pensamos, por ejemplo, en el repliegue de las funciones sociales del Estado agudizada en la década de los noventa). Por otra parte, Wolf señala que “al caer el peso de la figura del padre, al desbarrancarse el modelo de la familia como eje en torno del cual orbitaban los personajes jóvenes y casi al desaparecer otras instituciones (...) el “nuevo cine argentino” dio un giro brutal hacia la contemporaneidad” (Wolf, 2005: 7). Con ambas citas queremos reunir dos aspectos que nos parecen relevantes: las condiciones sociales con las cuales funciona o a las que se acopla esta nueva representación del padre y de las relaciones familiares; y, al mismo tiempo, los efectos que produce en el campo de lo enunciable a través de las nuevas combinatorias de las

representaciones familiares.

Bibliografía

Aguilar, Gonzalo (2006), *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*, Buenos Aires: Santiago Arcos.

Berardi, Mario (2006), *La vida imaginada. Vida cotidiana y cine argentino 1933-1970*, Buenos Aires: El jilguero.

Farhi, Andrés (2005), *Una cuestión de representación. Los jóvenes en el cine argentino, 1983-1984*, Buenos Aires: Libros del Rojas.

Goldstein, Miriam (2008), *Jóvenes de película. La problemática juvenil en el cine argentino (1995-2001)*, San Justo – Buenos Aires: Grupo Editor Tercer Milenio.

Hill, John (2008), *Sex, Class and Realism. British Cinema 1956-1963*, Londres: British Film Institute.

Kejner, Emilse (2007), “Familias de agua”, en *Revista Afuera. Estudios de crítica cultural*, Año II, Nº 3, noviembre, www.revistaafuera.com/pagina.php?seccion=Cine&page=03.Cine.Kejner.htm&idautor=62

Lacan, Jacques (1978), *La familia*, Barcelona/Buenos Aires: Argonauta.

Lacan; Jacques (1999), *El seminario de Jacques Lacan. Libro V: Las formaciones del inconsciente*, Buenos Aires: Paidós.