

# Expresiones populares y cinematográficas del descontento con la nación argentina: piquetes, cacerolazos y el motivo de la madre perturbada\*

ADRIÁN PÉREZ MELGOZA\*\*

## Resumen

*Este trabajo estudia el universo simbólico de las protestas callejeras argentinas en combinación con un análisis de cinco películas de la postdictadura que contienen el motivo de la madre perturbada. Ambos fenómenos indican la existencia de una profunda contradicción cultural en el país: mientras las mujeres y los símbolos de la maternidad juegan un papel central en la articulación de cambios políticos efectivos, muchas películas utilizan el personaje de la madre perturbada como metáfora de la nación desplazando sobre ella las responsabilidades de la larga crisis. La simbología de las protestas y el cine están íntimamente relacionadas: ambas intentan responder a las recientes crisis mediante prácticas simbólicas originadas en la resistencia al estado de terror en los años del Proceso (1976-1983).*

**Palabras clave:** piquetes, cacerolazos, protestas populares, dramatización, identidad de género, trauma, terror de Estado, Argentina, madres, nacionalismo, La historia oficial, Apartment Zero, Hijo de la novia, Animalada, La ciénaga.

## Abstract:

*This paper studies the symbolic universe of current street protests in Argentina in combination with five films from the post-dictatorship that contain the deranged mother motif. Both phenomena indicate the existence of a profound cultural contradiction in the country: while women and symbols of maternity are playing key roles in the articulation of effective political change, many films include the character of the deranged mother as a metaphor for the nation and displace over her the responsibilities for the country's crises. These two phenomena are intimately connected: they attempt to respond to recent national crises by deploying symbolic practices whose origins are rooted in the resistance to the state terror during the Proceso years (1976-1983).*

**Key words:** "piquetes", "cacerolazos", popular demonstrations, performance, gender identity, trauma, state terror, Argentina, motherhood, nationalism, La historia oficial, Apartment Zero, Hijo de la novia, Animalada, La ciénaga.

## Introducción

Desde finales de los años setenta tanto las mujeres como los símbolos del papel maternal tradicional se han situado en primera línea en las principales protestas populares en Argentina. Un gran número de películas argentinas producidas durante ese mismo periodo representan de forma recurrente familias de clase media-alta que atraviesan dificultades económicas y personales. En el centro afectivo de esas familias aparece la figura de una madre que padece trastornos mentales. Este trabajo estudia el significado de esta contradicción cultural aparente entre el papel central que lo femenino juega en la articulación de una resistencia política en la calle y el uso de la figura materna en el cine como una imagen aceptada socialmente en la que se proyecta y a la que se desplaza la insatisfacción social. Estos dos fenómenos están conectados entre sí no sólo porque son respuestas a las crisis nacionales recientes, sino también como fenómenos que comparten el origen de su

\* Artículo recibido el 03/11/04 y aceptado el 07/01/05.

\*\* Department of Hispanic Languages and Literatures, State University of New York, Stony Brook. Correo electrónico: melgosa@mailblocks.com

constitución simbólica: ambos adquirieron visibilidad como respuestas y resistencias al estado de terror experimentado por el país durante la dictadura militar. Dos estructuras teóricas nos permiten realizar un análisis productivo de este fenómeno. Las protestas y las películas analizadas contienen “dramatizaciones” post-traumáticas que participan en un mismo proceso de abreacción, de trabajo de resolución social del estado de terror. Al mirar las protestas populares como “dramatizaciones”, descubrimos que en ellas se están colapsando estratégicamente estructuras de clase y género según el tipo de demanda manifestada. En las películas, la metáfora de la madre mentalmente enferma se utiliza como representación de la crisis nacional argentina. Ambas manifestaciones de lo maternal son el resultado de la momentánea ecualización de las experiencias de género que el país vivió durante los años del terror de Estado.

### **Mujeres en la calle: reclamando protagonismo directo en la política**

Las Madres de Plaza de Mayo comenzaron, a finales de los años sesenta, a transformar las nociones tradicionales de maternidad en herramientas efectivas de resistencia política. Con su estrategia lograron progresivamente el apoyo internacional y la solidaridad de la mayoría de los argentinos para sus denuncias de las desapariciones de sus hijos. Hoy las mujeres constituyen 65% de los trabajadores que, desde principios de los noventa, realizan piquetes de protesta contra las privatizaciones,\* los despidos masivos y el desempleo (Vassallo, cit. en Kohan, 2002: 36). Las mujeres también fueron las participantes más activas en los momentos iniciales de los cacerolazos populares que derrocaron al gobierno de De la Rúa en diciembre de 2001. De manera paralela a este aumento de la participación de las mujeres en las protestas callejeras, tanto las organizaciones políticas tradicionales como las emergentes han comenzado a utilizar símbolos íntimamente conectados con el papel tradicional de la masculinidad y la feminidad para articular sus reclamos políticos en manifestaciones y protestas. Entre estas manifestaciones, aquellas en las que, como en las marchas de las Madres de Plaza de Mayo y los cacerolazos, los participantes adoptan símbolos conec-

tados al trabajo doméstico, la alimentación y la crianza de los niños (utilizando cacerolas, sartenes, tapas de olla, pañuelos en la cabeza y otros utensilios relacionados con el trabajo doméstico tradicional) obtuvieron una difusión más amplia en los medios de comunicación, fueron menos reprimidas por la policía y se les atribuyó un mayor éxito político. Por el contrario, aquellas en las que los participantes presentaban símbolos, herramientas y acciones propios de trabajos tradicionalmente relacionados con la masculinidad y la industria pesada (barras de hierro, cadenas y otros objetos metálicos) o de combate militar (herramientas que se blandían como si se tratara de armas, pañuelos en la cara para cubrir la boca y la nariz, uso de barricadas sólidas y de fuego para cortar el tráfico) no sólo encontraron un eco muy disminuido en los medios de comunicación sino que confrontaron una represión policial mucho más violenta y no se les atribuyó ningún éxito político significativo a nivel nacional. Pareciera que existe un sentimiento compartido entre las fuerzas políticas oficiales, los medios de comunicación, los mandos policiales y la sociedad argentina en su conjunto en cuanto a que los únicos lenguajes legítimos desde los que se puede reconocer, representar, ordenar y organizar una protesta social es encauzando sus reivindicaciones por medio de los símbolos de la feminidad, la domesticidad y la maternidad.

### **Madres en la pantalla: el epicentro de la crisis**

Este activo papel político de las mujeres y del simbolismo de la maternidad en las protestas populares contrasta dramáticamente con la repetida aparición, en el cine argentino del mismo periodo, de un motivo: la figura de una madre de clase media-alta que padece un trastorno mental. Aunque es difícil dar números exactos de la recurrencia de este motivo, su presencia es significativa de acuerdo con tres parámetros: figura en películas producidas durante esos años; aparece diseminada en una variedad de géneros fílmicos, desde el drama y el suspenso, hasta la comedia y el cine experimental; y, quizás lo más importante, es que varias de las películas en las que se muestra esta madre perturbada se encuentran a la cabeza de las más vistas en la historia del cine argentino en todo el país.<sup>1</sup> En

\* Los términos *cacerolazos*, *piquetes*, *escraches* y *saqueos* son manifestaciones del descontento social en Argentina, y sus características específicas se explican en este artículo. (N. del editor.)

<sup>1</sup> Marcelo Altmark recoge en su estudio “La producción cinematográfica argentina” los siguientes datos: en 2001, el año de su estreno, *El hijo de la novia* se convirtió en la película argentina con mayor número de espectadores de todos los tiempos (1 473 000 espectadores). Hasta ese momento la película nacional más vista había sido *La historia oficial* que, cuando fue estrenada en 1985, también se convirtió en la más vista del año.

las películas en las que aparece este personaje, su enfermedad mental se conecta con la inhabilidad de estas mujeres para hacer frente a la decadencia económica y al envejecimiento físico. Los hijos de estas madres de ficción también comparten una serie de características: son incapaces para mantener las apariencias de éxito económico y belleza física que las madres demandan como las únicas medicinas para aliviar su sufrimiento. Esta recurrencia del personaje de la madre trastornada merece un análisis en cuanto síntoma social. En este trabajo voy a limitar mi análisis a un grupo de cinco películas que por haber sido producidas entre 1985 y 2002 conforman una sección diacrónica de la evolución histórica de la representación de esta figura maternal. En el grupo están películas tan emblemáticas como los dos melodramas de más éxito producidos en Argentina: *La historia oficial* (Puenzo, 1985) y *El hijo de la novia* (Campanella, 2001), películas de suspenso producidas para el mercado internacional como *Apartment Zero*, estrenada en Argentina con el título *Conviviendo con la muerte* (Donovan, 1998), dramas de autor como *La ciénaga* (Martel, 2002), y comedias ácidas como *Animalada* (Bizzio, 2002). No son estas, ciertamente, las únicas películas que contienen este personaje en el que se unen maternidad y locura, basta recordar dos películas de María Luisa Bemberg que tienen los arquetipos de este personaje: Mecha (Nacha Guevara), en *Miss Mary* (1986), es la madre que no tiene fuerzas para evitar que se derrum-

ben las apariencias sociales en su aristocrática estancia en la Argentina de mediados del siglo xx, y Leonor (Luisina Brando), en *De eso no se habla* (1993), es la madre que se propone ignorar el hecho de que su hija sea una enana y consigue que sus vecinos finjan ignorarlo también. Aparece también en películas que, como *La amiga* (Meerfapfel, 1989), y *Un muro de silencio* (Stantic, 1993), intentan reconstruir fielmente el periodo histórico de la represión militar, y también en telenovelas muy populares como *La búsqueda* (Lozano Dana, 1982) que articulan sus tramas en torno a transposiciones fantásticas de los mismos hechos históricos. El interés de mi análisis se enfoca en las repeticiones temáticas que muestran estas películas, en su enfoque en la vida privada de familias de clase media-alta, cuyas alegrías y fracasos se convierten en una simplificación alegórica de la historia argentina desde los años del Proceso (1976-1983). En el centro de estas familias encontramos una madre poseída por una enfermedad mental, cuyas acciones la convierten en un vehículo metafórico de la esencia abstracta de la nación.

### Estrategias simbólicas para sobreponerse a un trauma histórico

Debido a que las protestas en la calle y la representación en el cine se desarrollan con la aguda conciencia de ser vistas, la elección de símbolos de género conlleva reconocer una mirada externa a los hechos. Estos dos conjuntos de símbolos pueden interpretarse a partir de lo que Diana Taylor en su análisis de las manifestaciones de las Madres de Plaza de Mayo denomina *dramatizaciones (performances)*. Este término no implica en este caso artificialidad ni ocultación de la realidad, sino una *conducta restaurada, doblemente actuada (restored... twice-behaved behavior)* (Taylor, 1997: 185), en la que las madres dramatizan en público y con una intención política su papel privado como madres. Por su naturaleza repetitiva y dramatizada, estas dos apariciones simbólicas de lo maternal contienen las características de ser elementos de lo que Freud denomina un proceso de abreacción, un trabajo simbólico para hacer tolerable a la consciencia los efectos de un trauma que en este caso estaría conectado con los traumas nacionales originados durante los años del Proceso. Si analizamos la dramatización de lo maternal en las protestas de la calle y en las pantallas de cine como síntomas y efectos de un trauma social colectivo, podremos comprender mejor las estructuras imaginarias de clase y género que subyacen en la presente crisis del proyecto nacional argentino.





Tanto los observadores internacionales como los argentinos han coincidido en señalar que, con la ola de protestas populares masivas ocurridas en diciembre de 2001, los argentinos estaban poniendo un final simbólico a las secuelas políticas y sociales del terror de Estado que el país había experimentado durante los años del Proceso. Naomi Klein concluye sus observaciones sobre su visita a Argentina en abril de 2002 diciendo: “la dictadura, en la conciencia de las personas, parece haber terminado el 29 de diciembre [de 2001]” (Dillon, 2002). Hugo Vezzetti (2002) propone una conexión entre el presente y el pasado de la dictadura militar al reflexionar sobre dos de las fotografías más repetidas en los reportajes de prensa sobre la caída de De la Rúa. La primera fotografía muestra el momento en que De la Rúa sube a un helicóptero posado sobre el techo de la Casa Rosada, inmediatamente después de presentar su dimisión como presidente. La otra muestra a una madre de Plaza Mayo, sola, en medio de una nube de gas lacrimógeno y, en el fondo, un grupo de policías antimotines a caballo. Estas dos imágenes contienen un vínculo visual directo con los años del Proceso. En 1976, la imagen de Isabel Perón, subiendo a un helicóptero en el techo de la Casa Rosada, marcó el principio del gobierno militar. Poco tiempo después, las imágenes de la represión de las Madres de Plaza de Mayo por cuenta de la policía circularon por todo el mundo y diseminaron información sobre los secuestros y desapariciones de miles de argentinos. Según Vezzetti, la cronología dual presente en estas dos imágenes conecta los cacerolazos, piquetes y asambleas populares de diciembre de 2001 con la pasividad pública generalizada, imperante en el país durante la época de los excesos de la dictadura:

En esa imagen del helicóptero hay una evocación de la repentina erupción de la dictadura en 1976. Se puede decir que la historia nos ha ofrecido una segunda oportunidad. Si las masas de diciembre de 2001 fueron en su mayor parte una expresión representativa de la sociedad en su conjunto, entonces sus acciones colectivas corrigieron y repararon la ausencia de una reacción similar durante el derrocamiento de la democracia en 1976. El golpe de estado de 1976 se llevó a cabo con el consentimiento pasivo de una sociedad conformista y paralizada y tuvo diferentes agentes y diferentes, más terribles, consecuencias. Sea como fuere, está claro que las referencias al 76 conllevan una retórica que en el presente clima de movilización colectiva que se desborda en *escraches* y *asambleas* rectifica este pasado a nivel imaginario (Vezzetti, 2002: 163; traducción mía).

Aunque ambas conexiones entre las acciones de diciembre de 2001 y los sucesos de la dictadura enfatizan

la diferencia y el contraste, ya sea caracterizándolas como el cierre de una época según Klein, o como la corrección del pasado según Vezzetti, el deseo de realizar esta conexión reconoce de manera implícita la existencia de una continuidad simbólica entre ambos periodos. Los masivos cacerolazos populares de 2001 y 2002 se convirtieron en protestas legítimas, gracias a la misma dramatización de la concepción tradicional de lo maternal sancionada y promovida por la dictadura militar, misma que utilizaron las Madres de Plaza de Mayo para articular su resistencia política. Los paralelismos visuales entre las fotografías del 2001 y las de 1976 evidencian que el régimen simbólico inaugurado por los militares en 1976 todavía sigue dirigiendo la imaginación de lo que es posible y lo que está prohibido representar cuando se expresa protesta y se pide cambio político en Argentina. Este régimen simbólico está delimitado no sólo por lo que los militares impusieron como legal y posible, sino también por la respuesta popular a los efectos traumáticos del estado de terror.

### **Cacerolazos y piquetes: confluencia simbólica de identidades de género y clase**

En un artículo sobre las diferentes implicaciones para la masculinidad y la femineidad de las experiencias traumáticas tanto reales como imaginadas, la psiquiatra Judith Lewis Herman concluye que, a lo largo de la socialización como adultos, los hombres y las mujeres experimentan procesos complementarios de iniciación a la violencia coercitiva que subyace en la sociedad adulta. En estos procesos, el combate se alinea con la masculinidad y la violación sexual con la femineidad, como las formas pública y privada de violencia social. El miedo de sufrir una de estas dos experiencias se convierte en la estructura paradigmática de trauma, conectada a la socialización como adultos de los hombres y las mujeres (Lewis Herman, 1992: 61). Al aplicar la teoría de Herman al caso argentino, Nancy Caro Hollander (1996) analiza cómo la experiencia colectiva de trauma bajo el terror de Estado afecta la identidad de género e identifica lo que ella llama un "problema paradójico". Por un lado, los patrones de tortura física y psicológica y de control social en estados de terror desestabilizan la distribución de género, asociada normalmente con las categorías de violación sexual y combate, así como su asociación con los dominios público y privado. Como durante los periodos de terror es común que cada género experimente las experiencias

traumáticas asociadas tradicionalmente con el otro, se produce una igualación de la experiencia de género. El combate se convierte en realidad no sólo para los hombres, sino también para las mujeres, mientras la violación sexual constituye un elemento común en el repertorio de tortura tanto para las prisioneras como para los prisioneros. Simultáneamente a esta aparente deconstrucción de los procesos tradicionales de iniciación a la violencia social, Hollander describe un incremento en todos los grupos sociales de conductas y actitudes antagónicas hacia las mujeres. Ésta es, pues, la paradoja: mientras el estado de terror ecualiza la socialización de los individuos, también provoca una ampliación de los parámetros de misoginia (Hollander, 1996: 43).

Lo que estamos presenciando en las manifestaciones populares y en los ejemplos de películas argentinas analizados en este trabajo es un desplazamiento en la representación de los conflictos económicos, políticos y de clase al escenario de las identidades paternas y maternales. Tanto las manifestaciones populares como las películas que aquí nos ocupan utilizan códigos simbólicos asociados con la economía de género tradicional para articular reclamaciones derivadas de la desigualdad social y la opresión política. Para representar sus demandas públicamente, ambas desplazan contenidos relacionados con la clase social hacia la simbología de género. Mientras la clase trabajadora expresa sus quejas en los piquetes mediante el despliegue de un conjunto de signos tradicionalmente asociados a la masculinidad, la clase media y media alta dramatizan sus demandas presentándose a sí mismas como un colectivo simbólicamente femineino. Las identidades de género tradicionales se han convertido en Argentina en el único lugar seguro y legítimo desde donde se pueden articular reclamaciones colectivas, ya que parece haber un acuerdo social tácito de que cualquier protesta organizada en torno a identidades compartidas de clase, raza, afiliación política o cualquier otra identidad colectiva podría verse reprimida brutalmente o ser cuestionada como un encubrimiento de intereses privados.

Durante las últimas semanas de diciembre de 2001, multitudes de manifestantes se lanzaron a las calles de Buenos Aires golpeando cacerolas y sartenes con una variedad de utensilios de cocina. Las manifestaciones formaron una ola de cacerolazos que precipitaron la caída del gobierno de De la Rúa. Aunque los participantes de las manifestaciones eran de todas las clases sociales, de edades diversas y de ambos sexos, las mujeres de clase media tomaron consistentemente el papel de iniciadoras y catalizadoras de las protestas.<sup>2</sup> Al

<sup>2</sup> Entre las primeras protestas populares que utilizan la cacerola y el ruido de los cazos vacíos como modo de expresión política se encuentran las de la clase media de Chile en 1971 contra el gobierno de unidad popular del presidente Salvador

comienzo de cada cacerolazo, los primeros grupos que salían a la calle estaban compuestos casi exclusivamente por mujeres que iniciaban una marcha a pie desde los barrios de clase media de Buenos Aires hasta la Plaza de Mayo. Durante las últimas dos semanas de diciembre, estos primeros pequeños grupos de mujeres principiaron muchas marchas y sólo algunas de ellas se consolidaron en manifestaciones multitudinarias. Cuando los grupos se agrandaban se empezaba a ver la presencia de hombres. Estas observaciones, que provienen de mi propia experiencia como testigo de los cacerolazos de diciembre, se pueden corroborar en los documentos gráficos publicados en revistas, en los que se observa la casi exclusiva presencia de mujeres durante los primeros momentos de cada manifestación.

El contundente éxito de estos cacerolazos de Buenos Aires tiene que evaluarse en el contexto de la creciente ola de protestas populares que comenzó durante la segunda presidencia de Carlos Menem y se intensificó hasta llegar al máximo durante diciembre de 2001 y los primeros meses de 2002.<sup>3</sup> Según el periódico *La Nación*, desde la confirmación de Duhalde como presidente en enero de 2002 y hasta agosto del mismo año, hubo en Argentina una media de 20 protestas diarias, que en total sumaron 12 766 (Gallo, 2002). Las protestas continuaron a lo largo de 2003, a pesar de la elección de un nuevo presidente y de la mejora económica experimentada en el país. Muchas de las formas que adquieren estas protestas son novedosas y continúan cambiando según el motivo y la localidad donde tienen lugar.

Los medios de comunicación y los participantes han clasificado esta variedad de protestas en cuatro categorías principales. Un primer grupo lo constituyen los piquetes, que son grupos organizados de trabajadores precariamente empleados, despedidos, o sin trabajo que protestan por los despidos masivos, la falta de empleo y la insuficiente ayuda del gobierno. El segundo está compuesto por los cacerolazos, que incluyen un grupo variado de manifestaciones espontáneas o improvisadas rápidamente en las que los participantes expresan su insatisfacción marchando hacia el centro

de la ciudad mientras golpean sartenes y cacerolas vacías. Los cacerolazos más significativos ocurrieron de diciembre de 2001 a enero de 2002 como reacciones a la devaluación del peso a un cuarto de su valor previo y al congelamiento de los depósitos bancarios. Los escraches forman un tercer grupo, y pueden definirse como confrontaciones colectivas contra agentes o representantes del gobierno presente o pasado a quienes se les relaciona con el abuso del poder. Estos también empezaron como actos espontáneos cuando grupos de ciudadanos indignados se cruzaban, en un espacio público o durante su rutina diaria, con un ex integrante del gobierno militar o un miembro del gobierno en turno. Lo que empezó como abandonos colectivos de espacios públicos como cafés o restaurantes visitados por los presuntos "corruptos" se ha ido organizando más y en algunas ocasiones se han convocado escraches ante las residencias de ex ministros de economía, como Domingo Cavallo, o miembros del régimen militar. Finalmente, los saqueos de establecimientos comerciales son la cuarta forma de manifestación del descontento social, llevados a cabo, en su mayoría, por la clase obrera empobrecida o desocupada por la crisis, y normalmente tienen lugar en la periferia de las grandes ciudades. Se considera que los saqueos, junto con los escraches y los cacerolazos, son manifestaciones espontáneas del descontento social y, como ellos, han sido desencadenados por las acciones organizadas de pequeños grupos de personas.

De todas estas protestas, las que cuentan con la participación más numerosa y una presencia más sostenida son, con gran diferencia, los cacerolazos y los piquetes. En los piquetes se protesta contra los despidos masivos, las privatizaciones y el gran incremento del desempleo provocado por las medidas económicas neoliberales adoptadas por los gobiernos del presidente Menem e impulsadas en repetidas ocasiones por el Fondo Monetario Internacional (FMI). Los piquetes articulan sus protestas políticas mediante implementos y acciones conectados con la masculinidad tradicional: los participantes con frecuencia utilizan herramientas y elementos de trabajo de la industria pesada (objetos contundentes de hierro, cadenas e, incluso, fuego),

---

Allende. Desde entonces, las cacerolas se han transformado en un instrumento de expresión de descontento en manifestaciones convocadas por los más diversos grupos sociales y políticos. Ha habido cacerolazos contra Allende y después contra Pinochet, contra Hugo Chávez y contra el pago de la deuda externa en Honduras. Los palestinos han protestado con sus cacerolas contra el muro que está construyendo Israel, y en Brasil la Marcha Mundial de las Mujeres "caceroleó" frente a la bolsa de Sao Paulo. Al situarse simbólicamente junto a una posición ideológica tan primaria como la maternidad, el cacerolazo se adapta perfectamente tanto para protestas de izquierda como de derecha.

<sup>3</sup> El número de conflictos laborales registrados por el diario *Clarín* en su informe del 9 de febrero de 2002 es un buen índice del crecimiento exponencial del descontento social durante este periodo. Mientras la media anual de conflictos laborales entre 1995 y 2000 era de 244, en el año 2001 el total se elevó a 1 006 (Kohan, 2002: 52).

mezclados con acciones combativas que aparentan ser confrontaciones bélicas. La misma palabra *piquete* tiene tres significados en español en los que se mezclan el lenguaje de acción militar, la protesta política y la resistencia sindical organizada. El *Diccionario de la Real Academia* define estas tres acepciones de la palabra *piquete* como un “pequeño grupo de soldados utilizados en misiones extraordinarias”, un “pequeño grupo de manifestantes políticos” y “un grupo de trabajadores que intenta mantener los términos de una huelga pacíficamente o por la fuerza”. Estos significados que el diccionario ordena por separado cuentan, sin embargo, con conexiones fluidas en la recepción que los medios de comunicación han hecho de los piquetes. Los rostros tapados con pañuelos, las herramientas industriales, el fuego, las barricadas, los cortes de ruta o los cordones que cierran el acceso a factorías están vinculados por razones prácticas: los piqueteros articulan sus protestas con los recursos materiales que tienen y ocultan sus rostros para defenderse de posibles represiones policiales y repercusiones legales. Pero, desde el punto de vista de los medios de comunicación, estos elementos se relacionan de manera automática con los instrumentos y acciones de represión utilizados por los gobiernos militares. Al articular sus protestas dentro de un universo simbólico tradicionalmente masculino y mediante elementos que pueden conectarse con las acciones de combate de un ejército, los piqueteros son percibidos no como un grupo de trabajadores oprimidos que luchan de forma colectiva por obtener una salida a la intensa opresión en la que se encuentran relegados, sino como un incipiente grupo masculino paramilitar con potencial de infligir terror en la sociedad. En realidad los piquetes no son un asunto exclusivamente masculino, ni siquiera mayoritariamente masculino. Como mencioné antes, desde las primeras apariciones de este tipo de protestas a mediados de los años noventa en Cutral-Có y Santiago del Estero, las mujeres juegan un papel central tanto en el número de participantes como en la importancia de sus contribuciones. De hecho las mujeres son las

participantes más numerosas en muchos de los piquetes y ocupan posiciones centrales como organizadoras y delegadas de grupos.<sup>4</sup>

Más allá del género de los integrantes de los piquetes, la concepción y la apariencia externa de las manifestaciones gravitan en torno a un conjunto de símbolos conectados por tradición con esferas y prácticas sociales de la masculinidad. Aparte de esta apariencia simbólica vinculada con lo masculino, los participantes en los piquetes también reclaman para sí una clara identidad de clase social. Desde sus primeras apariciones a mediados de la década de los noventa y hasta el presente, estas demostraciones se han convertido en la forma de protesta casi exclusiva de los despedidos, desempleados y los empleados precariamente de la clase trabajadora.<sup>5</sup> A pesar de su amplia presencia a lo largo de la geografía del país durante, al menos, los últimos doce años, la efectividad de sus cortes de ruta, o sus cordones en torno a factorías y ciudades, y de la forma contundente y creativa de expresar sus protestas, los piquetes reciben regular pero disminuida atención en los medios de comunicación. La atención mediática se intensifica sólo cuando hay víctimas relacionadas con una acción piquetera, ya sea por las acciones de los trabajadores o de la policía. Aunque los piquetes han conseguido éxitos específicos en algunos conflictos locales, sus acciones no han puesto nunca en serio peligro el sistema de gobierno ni afectado de modo significativo el poder político ni el económico. Al igual que los medios de comunicación, tanto el estamento político y económico como la opinión pública más general se esfuerzan en prestar la menor atención posible a estas protestas para minimizar su importancia social y deslegitimarlas.

En contraste al reticente eco mediático dedicado a los piquetes, los cacerolazos han captado la más intensa atención entre todos los tipos de manifestaciones. Varios aspectos los hacen un foco de interés: la intensa participación de mujeres en los inicios de cada manifestación, el uso prominente de utensilios domésticos, la intencional ausencia de pancartas, consignas políticas y símbolos partidistas, y la presencia de muchos

<sup>4</sup> En su libro *Contentious Lives: Two Argentine Women, Two Protests and the Quest for Recognition*, Javier Auyero proporciona un excelente estudio del papel de liderazgo desempeñado por dos mujeres en las revueltas en las ciudades de Cutral-Có y Santiago del Estero, sucesos que con el tiempo se han reconocido como el inicio de los piquetes colectivos contra las privatizaciones llevadas a cabo durante la primera presidencia de Menem.

<sup>5</sup> Es difícil poner una fecha exacta al origen de los piquetes. Su transformación, desde los estallidos esporádicos de descontento social hasta convertirse en movimientos de protesta comunitaria organizados, tuvo lugar de forma evolutiva entre las confrontaciones de 1990 en Jujuy y la organización en 1995 de la Comisión de Desocupados en La Matanza, un populoso suburbio obrero de la ciudad de Buenos Aires. La historia más completa publicada hasta la fecha de esta evolución se puede encontrar en *Una historia del movimiento piquetero*, de Luis Oviedo (2001), y en *A las calles*, de Aníbal Kohan (2002).

grupos familiares entre los participantes, incluyendo abuelos, padres e hijos. Cada uno de estos elementos se convierte en símbolo de la legitimidad de la protesta para la sociedad argentina, y anticipa y neutraliza las posibles respuestas represivas del gobierno. Al optar por encauzar sus protestas por medio de elementos asociados tradicionalmente con un universo simbólico de la feminidad, los participantes están haciendo un uso estratégico de la figura de la madre encargada del cuidado familiar. Conviene destacar que en contraste con los piquetes que se realizan en su mayor parte en las provincias y zonas rurales alejadas de los centros de poder político y los saqueos que ocurren en mayor medida en zonas suburbanas periféricas, los cacerolazos tienen lugar en el centro de las grandes ciudades, en especial en Buenos Aires, y en su mayoría los participantes pertenecen a un amplio espectro de las clases medias, cuyo estatus ha cambiado drásticamente con la crisis económica.

Estas estrategias simbólicas visibles en las manifestaciones de diciembre de 2001 se pueden interpretar como un índice de un doble fenómeno social que está ocurriendo en Argentina. Además de los cambios en las experiencias de género resultantes del terror de Estado, según explican Herman y Hollander, se puede observar un alineamiento de la identidad social de clase con identidades tradicionales de género. Los símbolos utilizados por los piquetes de participación mayoritariamente de clase trabajadora son también síntomas de que este grupo social experimentó el estado de represión impuesto por los militares y la profunda crisis económica reciente como situaciones traumáticas conectadas con el combate, mientras que los participantes de los cacerolazos parecen haber alineado su experiencia durante esos mismos acontecimientos con la de una mujer que ha experimentado el trauma de una violación por parte del Estado.

La fascinación con la que la sociedad y los medios de comunicación siguieron el desarrollo de los cacerolazos y la aceptación de su representatividad social por parte de la clase política privilegian socialmente la experiencia simbólica asociada con la feminidad como más valiosa y menos sospechosa de manipulación que las conectadas con la masculinidad. Pero esta aparente revalorización política y social de las señas de identidad de la feminidad tradicional y la delimitación de la función protectora de la maternidad como el único lugar legítimo desde el cual articular resistencia efectiva a los abusos de poder del Estado constituyen un ejemplo de adaptación social estratégica más que un índice de una nueva redistribución del poder entre los géneros. Como Diana Taylor apunta en su análisis del movimiento de las Madres de Plaza de Mayo:

The Madres played into a national fantasy predicated on sexual difference that explains male potency and dominance and the female's lack thereof. Much as the military's performance was a display of virility, the Madres' spectacle was a public display of *lack*. They made it evident that they had no previous political identity or background, no expertise—they were just housewives; they had no power, no weapons, just absence, missing children (1997: 203).

Al alinear las demandas sociales de la clase media con las labores maternas de cuidado y vigilancia de los hijos, los manifestantes aprovecharon esa identidad social para obviar sus diferencias internas y dramatizar su protesta como una pérdida, una ausencia. Si para las madres esta pérdida original provenía de sus hijos desaparecidos, para los protestantes de los cacerolazos más populares de diciembre de 2001 la pérdida por la que protestaban consistía en la devaluación de sus ahorros y el congelamiento de sus depósitos en los bancos. Cuando la prensa empezó a denominar este grave desajuste del sistema financiero argentino como “el corralito”, haciendo una metáfora con los lugares protegidos por una barrera donde se deja encerrados a los niños pequeños para que jueguen, el juego retórico contribuyó a conectar de manera tangencial el dinero perdido de los ahorristas con los hijos perdidos de las Madres. Cualquier intento de establecer una comparación razonada entre estos dos sucesos se ve truncado de inmediato por la abrumadora diferencia de peso moral de cada una de ellas. La conexión entre dinero desaparecido e hijos desaparecidos funciona, sin embargo, de forma intuitiva como parte de este uso estratégico de símbolos de la maternidad tradicional para articular una protesta social. Simultáneamente con su manifestación de descontento social y la celebración de la toma popular de las calles de Buenos Aires, los participantes en los cacerolazos de diciembre de 2001 estaban, en efecto, apropiando para sí uno de los pilares en los que la junta militar se había basado para construir su autoridad moral: el papel de la madre y la familia como defensoras de la sociedad ante la amenaza de los “subversivos marxistas” (Fisher, 1989: 60).

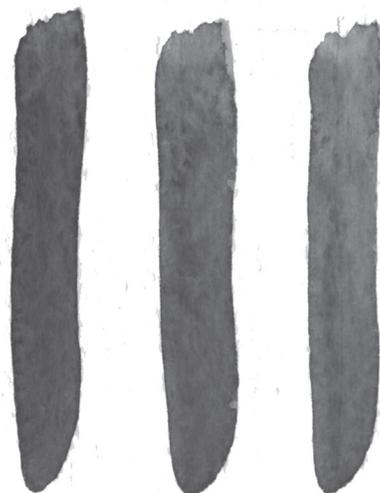
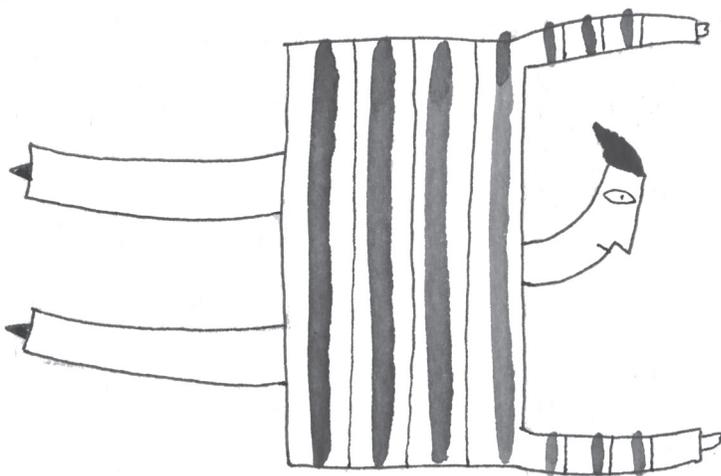
### **Desplazamiento de la misoginia al cine: la decadencia de la familia y el motivo de la madre loca**

El efecto de este aparente avance en el poder de la feminidad en Argentina puede observarse en la representación de personajes que desempeñan el papel de madres en varias películas argentinas en las cuales se expresan aumentados los parámetros de misoginia que Hollander

asocia con las repercusiones sociales del terror de Estado. Una de las primeras películas que conectan maternidad y enfermedad tras el periodo militar es *La historia oficial*, de Luis Puenzo, estrenada en 1984, apenas un año después del retorno de la democracia. En ella, premiada con el Oscar a la mejor película extranjera en 1985, Alicia (Norma Aleandro) es una profesora de historia que, a principios de los ochenta, vive en Buenos Aires una vida de clase media acomodada, protegida e indiferente a la violencia y a las atrocidades que el país está sufriendo. Ha escuchado diversas noticias inquietantes, pero prefiere creer la historia oficial publicada por el gobierno, la cual caracteriza a los desaparecidos como simples criminales comunes, castigados por sus crímenes según la legalidad vigente. En su intento por encontrar información sobre los padres naturales de Gaby, su hija adoptada, Alicia se entera no sólo de que quizá se trataba de una pareja de jóvenes desaparecidos por los militares, sino también de que el éxito profesional de su marido y la vida confortable y segura que resultan de ello pudieran ser resultado directo del estado de terror impuesto durante la dictadura. En su intento por comprender esta realidad oculta por el gobierno y por su marido, Alicia aparece como una madre que, independientemente de la posición que ocupa, es acusada de sufrir una enfermedad mental por los dos grupos sociales entre los que desarrolla su vida. Cuando habita su feliz ignorancia insensible a los hechos que se desarrollan a su alrededor, su colega, el profesor de literatura, y Ana, su mejor amiga, la tachan de inocente e intelectual-

mente inmadura. Cuando por fin descubre la realidad de los secuestros y desapariciones ilegales realizados por los militares en su país, será su marido Roberto (Héctor Alterio) quien la denomina "loca", pues con su curiosidad está poniendo en peligro la estabilidad familiar.

Mientras el diálogo sitúa a Alicia en el blanco de los insultos de uno u otro grupo, las imágenes de la película nos muestran que son su marido y el país en general quienes parecen haberse vuelto locos. El trabajo cinematográfico de encuadre de la cámara y de puesta en escena enfatiza que el peregrinaje desde la inocencia al conocimiento, implícito en la transformación de Alicia, es también un peregrinaje entre opciones políticas, económicas y sociales. Las imágenes se enfocan con frecuencia en primeros planos de los objetos cotidianos que forman el universo de una familia de clase media genérica: el apartamento familiar cuidadosamente decorado, la oficina de Roberto donde se cruzan reflejos de mármol, cristal y acero, la estructurada vida de Alicia y Gaby, la cuidada organización de fiestas de cumpleaños y del trabajo. En su descripción de estos microuniversos, la cámara se posa en los objetos suplementarios que definen la personalidad de cada personaje: un primerísimo plano de un vaso de whisky en el que tintinean dos hielos, un zapato de moda, una muñeca, fotografías. Este tipo de planos cita directamente el lenguaje publicitario del comercial televisivo y ancla la realidad argentina en la modernidad del consumismo occidental. Según avanza la transformación de Alicia, la cámara enfoca su mirada en una serie de objetos que destruye esa aparente utopía burguesa: la



mano de una Madre de Plaza de Mayo que sujeta nerviosamente el palo con una pancarta, la portada de una revista de armamento en la oficina de Roberto y, finalmente, la mano de Alicia atrapada en el quicio de una puerta mientras su esposo le pregunta qué ha hecho con su hija. Las imágenes de estas series de primeros planos muestran una cuidada composición tanto de enmarcado como de iluminación, filmadas con la técnica de los planos de *glamour* que incita el deseo del espectador. Conforme avanza la película, el contraste entre la belleza implícita en la forma de filmar y la violencia de las acciones filmadas sirve para mostrar la profunda escisión entre representación y realidad existente en la Argentina de principios de los años ochenta.

Roberto utiliza la palabra “loca” tanto para referirse a Alicia como para hablar de las Madres de Plaza de Mayo. Esta conexión entre las Madres y la locura ya había sido establecida de forma oficial en 1977 por un miembro de la Oficina del Presidente de Argentina, quien al contestar a una pregunta sobre estas mujeres respondió: “Ese asunto no nos concierne a nosotros, esas mujeres están locas” (Simpson y Bennett, 1985: 152). Después de estas declaraciones, el cambio de nombre de “Madres de Plaza de Mayo” a “Locas de Plaza de Mayo” se hizo popular en los sectores de la sociedad argentina que preferían creer que el gobierno no estaba realizando ninguna desaparición ilegal. En contraste con la popularización de este epíteto, los profesionales de la salud mental han encontrado que en los matrimonios donde las mujeres se mantuvieron activas políticamente mientras los maridos permanecían pasivos, ellas tendían a recuperarse y sobreponerse mejor a los traumas y al impacto psicológico del terror de Estado (Hollander, 1996: 74). A pesar de esta realidad, los que sustituyeron la palabra “madre” por la palabra “loca” establecieron una ecuación entre el papel de la madre, el activismo político y el trauma social infligido por el gobierno militar.

Cuando Martin Donovan dirigió en 1988 *Apartment Zero*, la conexión entre maternidad y enfermedad mental seguía vigente. Esta película es muy peculiar en el panorama cinematográfico argentino, porque está producida con un reparto internacional y fue filmada en Buenos Aires, pero con diálogos en inglés. El lenguaje se convierte en un motivo diegético al reflejar un aspecto esencial de la personalidad obsesiva del protagonista y de su madre. Adrián (Colin Firth) es un joven cinéfilo que ha sido educado en una variedad de países, mientras seguía a su padre en sus funciones diplomáticas. Una vez instalado en Buenos Aires, Adrián elige hablar sólo inglés para hacerse pasar por británico y así evitar en lo posible el contacto con sus

compatriotas. El argumento principal presenta el enamoramiento de Adrián con Jack (Hart Bochner), un joven de Estados Unidos en quien Adrián encuentra un gran parecido con James Dean y que aparentemente trabaja en una compañía estadounidense de computación, en su sucursal de Buenos Aires. Según se desarrolla la película, Adrián encuentra indicios de que su admirado amigo es en realidad un mercenario contratado por el gobierno militar argentino anterior para ayudar durante la guerra sucia. En su paranoia, Adrián empieza a sospechar que Jack es el autor de una serie de asesinatos que está acaparando el interés de los periódicos y noticieros. El montaje de la película, en el que destaca la repetición de secuencias de plano contra plano incompletas, enfatiza este contrapunto entre la ordenada vida de Adrián y la violencia que lo rodea en círculos cada vez más cercanos. Confrontado por secuencias de conversación o enfrentamiento, que prometen mostrar dos puntos de vista pero exclusivamente exhiben uno de ellos, el espectador se siente forzado por la cámara a tomar el punto de vista de un solo personaje. Nina Schwartz argumenta convincentemente que secuencias de planos de punto de vista sin reciprocidad conectan el extremo terror impuesto por el Estado con los pequeños actos de hostilidad realizados por los protagonistas en las interacciones de su vida cotidiana (1996: 7-9).

Esta poderosa conexión establecida en la película entre la esfera personal y la política nacional es especialmente significativa en las tres escenas en las que Adrián visita a su madre (Elvira Andreoli), quien está internada en una clínica psiquiátrica. A través de estas tres secuencias, la película relaciona la guerra sucia y el conflicto edípico sin resolver entre Adrián y su madre. La primera de las visitas ocurre justo cuando Adrián acaba de escuchar por la radio que una comisión internacional de derechos humanos acaba de llegar al país para investigar los abusos del gobierno durante la dictadura militar. Mientras él trata de ponerla al día sobre su vida, la madre abre un espejo de bolsillo, se asusta al contemplar su imagen y actúa como si se tuviera que arreglar para una visita inminente e inesperada. Sólo ella y su hijo llegan a ver la imagen, al espectador se le niega el acceso al espejo. La reacción ensimismada de la madre que se enfoca en su propia imagen desconectándose de la visita de su hijo y de las necesidades de éste adquiere sentido cuando se le interpreta como una alegoría de la historia reciente de la nación argentina. La repentina sorpresa y desilusión con que la madre reacciona ante su reflejo evoca la imagen que la comisión internacional de derechos humanos va a encontrar en Argentina. El mismo mecanismo retórico se establece en la segunda visita de

Adrián a su madre, que sucede después de una serie de escenas en las que Jack se las ha arreglado para seducir a todos y cada uno de los vecinos de Adrián, e incluso al mismo protagonista. Durante la visita vemos cómo la madre, que se pinta compulsivamente los labios sin llegar nunca a estar satisfecha del resultado, está hundiéndose en una visión cada vez más negativa de su identidad y su apariencia. Sus únicas palabras, “quién eres tú”, le conducen a ella y a su hijo a un estado de pánico intolerable. El afán de desconectarse de sus conciudadanos y de la cultura y la política del lugar donde han pasado la mayor parte de sus vidas no sólo no ha tranquilizado los temores de la madre y el hijo, sino que ha incrementado progresivamente su paranoia. Justo antes de su tercera y última visita, Adrián se ha enterado de la identidad de Jack como colaborador mercenario de los “escuadrones de la muerte”. La madre muere justo antes de que Adrián llegue para su visita, como reacción a su descubrimiento de la realidad de la guerra sucia. A través de la alegoría establecida con esta madre, *Apartment Zero* retrata la esencia ideológica de la nación argentina por medio de esta madre que pretende ser europea cuando ha nacido y vivido en Latinoamérica, que se aterroriza al contemplar su rostro en el espejo, que ha olvidado su identidad y la de su hijo, y que acaba muriendo antes de que éste pudiera preguntarle qué sabía ella sobre las tragedias del pasado reciente. En contraste con las protagonistas femeninas de *La historia oficial*, donde la sombra de la locura aparece en relación con sus intentos de averiguar la verdad, la locura de la madre de Adrián surge de su lucha por negar su identidad argentina y la decadencia, el terror y la violencia que rodean su vida.

En 2001 encontramos en *La ciénaga*, debut en el largometraje de la directora Lucrecia Martel, otra aparición emblemática en el cine argentino de la madre perturbada. Aunque la película evita la estructura tradicional del cine narrativo, una de sus líneas argumentales más desarrolladas se centra en Mecha (Graciela Borges), una madre alcohólica que se encuentra en cama para recuperarse de una caída ocurrida durante las vacaciones familiares en Salta. Las imágenes abundan en primeros planos de personajes que reaccionan al ambiente caluroso y húmedo a las que se contraponen largas secuencias que muestran niños, lejos de la mirada de los adultos, jugando con escopetas de caza, subiendo a los tejados por escaleras o nadando en agua estancada. La banda sonora reproduce, una y otra vez, el ruido cada vez más cercano de truenos que parecen anunciar una inminente tormenta que nunca llega. Estos elementos visuales y sonoros contribuyen a crear una atmósfera extremadamente opresiva,

dejando en los espectadores la impresión de que los personajes están tan atrapados en medio de sus vacaciones como lo está la vaca en el pozo de barro que encuentran los niños durante su cacería. En la primera escena de la película Mecha, cuando trae una nueva bandeja de bebidas a sus invitados, se tropieza en el pavimento que rodea la piscina y se cae sobre los cristales de los vasos rotos, en tanto que los personajes que la rodean están demasiado borrachos para notar que algo le pasó. Todos descansan medio dormidos en sus hamacas inmersos en un sopor que les impide ayudarla. Incluso uno de los que la ven caer sugiere que quizás Mecha esté tomándose un descanso en el piso.

La película utiliza un montaje aparentemente caprichoso que no sigue relaciones de causa y efecto para mostrar una serie de imágenes que, precisamente por su desconexión narrativa, acaban forjando una rica alegoría crítica de las contradicciones presentes en la sociedad argentina en los inicios de la crisis de 2001. Esa sucesión de elementos yuxtapuestos incluye el ambiente de vacaciones, las constantes críticas al trabajo de la criada, la embriaguez de los adultos, los padres inútiles cuyos hijos tienen que acudir a su rescate, las amenazas de una tormenta que no se desencadena, la madre y el padre obsesionados por su apariencia personal y descuidados por su salud. De vacaciones junto a una piscina y sujetando una bebida alcohólica, las clases medias y las acomodadas se esfuerzan por disfrutar de los objetos que en Occidente significan placer y lujo, sin darse cuenta de que algo está corrompiendo el contenido de los referentes y alterando su significado. A pesar de sus constantes esfuerzos por descansar y pasar el mayor tiempo posible en la cama para relajarse, ningún personaje puede deshacerse de la tensión que todo lo invade. La piscina no refresca, el alcohol tiene efectos letárgicos, el sol no acaba de salir de entre las nubes. Cuando se despiertan de su sueño embriagado, los padres y sus invitados entran en interminables disputas con la criada, con los hijos y también entre ellos. La aparente calma en esta ciénaga es una calma tensa de la que todos quieren escapar y en la que terminan atrapados.

Estas vacaciones sin descanso evocan la prosperidad superficial y desigual de las clases medias durante los años de especulación financiera y privatización de la riqueza nacional de los gobiernos de Menem. En su esfuerzo por refugiarse de la gravedad de la situación real, los personajes y la sociedad argentina se encuentran atrapados en una ciénaga literal y simbólica, respectivamente. Dos de las escenas centrales de la película sugieren la gravedad de esta orfandad simbólica. En la primera escena, el hijo de Mecha deja a su mujer en Buenos Aires para ir a cuidar a su madre.

Una vez en la casa de verano, el hijo se une a la madre en su cama de convalecencia e intentan descansar los dos. En la cama ambos intentarán encontrar consuelo en la relación edípica. El hijo intenta que la madre lo ayude con sus problemas matrimoniales, la madre se queja con el hijo de la terrible situación en la que está. En la segunda escena, los tres hijos menores de Mecha están en su habitación mirando un noticiero televisivo en el que dos mujeres hablan agitadamente sobre la aparición de la virgen en un tanque de agua de su vecindario. La cámara de televisión hace un *zoom* para mostrar el lugar al que señalan las mujeres. La virgen no está a la vista, sólo una cisterna de agua con el cemento agrietado. Los hijos no acaban de encontrar a su madre ni en forma real, ni en su forma metafísica. En el centro de estos problemas entre clases sociales, géneros, edades y razas que los personajes intentan ignorar, la madre/nación aparece como en los ejemplos anteriores absorta en sus pequeños problemas, obsesionada por las apariencias y, como en *Apartment Zero*, invirtiendo el papel normal con los hijos, quienes se convierten en sus cuidadores. *La ciénaga* va más allá y acusa a esta madre/nación de vivir embriagada y dejarse caer sobre los cristales rotos para que sus hijos le curen las heridas que ella misma se infligió.

Para dar un contrapeso a esta imagen descarnada de la maternidad, *La ciénaga* nos ofrece el personaje de Tali (Mercedes Morán), que vive siempre preocupada de que todo vaya bien en la casa, que los chicos tengan su ropa lista y preparados sus útiles para el colegio. Pero su atención en resolver las necesidades materiales de su familia la absorbe hasta tal punto que no puede vigilar a su hijo pequeño que, jugando, sube una escalera apoyada contra una pared y, una vez llegado al techo, se desequilibra y cae al suelo del patio. Si bien Mecha parece haber abandonado a sus hijos, Tali no logra juntar todos los recursos necesarios para estar con ellos en los momentos decisivos. La nación/madre se ha ausentado bien por la embriaguez de las clases medias o por el laborar incesante que las madres trabajadoras necesitan para mantener a sus hijos.

Las películas *El hijo de la novia* y *Animalada*, ambas producidas en los meses inmediatamente anteriores a las manifestaciones de 2001, contienen un uso más explícito de la figura de la madre mentalmente enajenada. Cada una sostiene un diálogo intertextual con las producciones anteriores como intentando corregir o poner al día las alegorías de la nación contenidas en sus predecesoras. *El hijo de la novia*, la película con mayor recaudación de taquilla de la cinematografía argentina, y finalista para el Oscar a la mejor película extranjera en 2002, intenta poner un cierre simbólico

a las ansiedades provocadas por esta metáfora de la madre/nación enferma mental y, de paso, proponer una resolución a la equívoca relación edípica entre estas madres y sus hijos. La novia a la que alude el título es Norma (Norma Aleandro), que sufre un desorden mental. Esta vez, sin embargo, la enfermedad tiene nombre y una razón biológica, es Alzheimer. Su marido Nino (Héctor Alterio) quiere ahora darle la gran boda con ceremonia y banquete que nunca tuvieron y le pide a su hijo Rafael (Ricardo Darín) que le ayude a organizarlo todo. Rafael está sumido en una crisis personal por la que en parte culpa a su madre porque nunca mostró aprobación ni respeto por sus opciones de vida. La película intenta realizar una reconciliación con los sucesos de su presente histórico. Cuando fue producida, en 2001, el país acababa de terminar un dramático proceso de privatización de las industrias nacionales y se empezaban a sentir los efectos negativos de una liberalización brusca y acelerada. Los protagonistas de esta película, Norma Aleandro y Héctor Alterio, son los mismos actores que habían abierto la discusión filmica de la vida política del país 20 años antes en *La historia oficial*. Muchos de los espectadores de *El hijo de la novia* tendrán como referencia la pareja de Roberto y Alicia en la película anterior y encontrarán en esta nueva película una forma de contestar las dos preguntas principales abiertas por la predecesora: qué efecto tendría la liberalización económica y cómo se sobrepondría la nación a los efectos del terrorismo de Estado. En una alusión directa a las privatizaciones de los años noventa, Rafael duda si debe vender su restaurante a una cadena italiana de hostelería que ambiciona comprarlo. Cuando por fin se ve forzado a vender, Rafael se da cuenta de que esta venta no supone el final de su vida como él temía, sino que representa un principio de solución tanto para sus problemas afectivos como para los económicos. Al final de la película, el hijo termina empezando de cero, como lo habían hecho sus padres, abriendo un pequeño restaurante en el que se celebrará la boda en un ambiente de esperanzada felicidad. Un resultado que sugiere que el neoliberalismo, y por extensión las políticas económicas de los gobiernos de Menem y de De la Rúa, puede representar una solución más profunda de lo que pudiera parecer a primera vista.

El problema de la relación edípica insatisfecha encuentra su solución en la descripción de la enfermedad de la madre como Alzheimer. Norma no recuerda los años duros de la represión y la dictadura militar puesto que la dolencia que la aflige causa la pérdida de la memoria. Pero su amnesia es sospechosamente selectiva, como se comprueba en la escena de la ceremonia de boda cuando, al ver al amigo de su hijo que finge

ser sacerdote para oficiarla, Norma recuerda cómo 35 años antes solía ofrecerle polvorones cuando visitaba su casa de niño. Más tarde, en esa misma escena, Norma no puede contestar a la pregunta de si quiere o no a su esposo hasta que la ayuda Rafael: “¿Vos me querés?” le dice su hijo y cuando Norma asiente Rafael continúa “¿Vos sentís lo mismo por papá?” y entonces ella puede consentir al matrimonio. A través del restablecimiento de la relación edípica con el hijo, la madre puede amar a su marido. Así, la familia logra resolver las cuentas pendientes y la nación puede hacer lo mismo. La madre/nación ha olvidado los sucesos de los años del Proceso, pero no se le puede culpar porque es el resultado de una enfermedad de origen biológico. El hijo no puede ser culpado del desastre económico de su restaurante porque al vender ha salvado su familia, ha vuelto a dar empleo a todos los que trabajaban con él y también ha renunciado a la ambición económica que lo consumía. En su deseo de resolución idílica de los problemas de la nación, esta película confronta los problemas derivados de la crisis de un modo un tanto evasivo por la pérdida de la memoria y el retorno a un pasado idealizado anterior a 1976 como soluciones deseables para afrontar los problemas del país. El hecho de que ésta fuera la película más vista en Argentina en el año 2002 muestra que simultáneamente al deseo de protesta implícito en los cacerolazos masivos, los argentinos también tenían un deseo de encontrar una narrativa que los exculpara a ellos y a la nación de su pasado más reciente.

En contraste con los cuatro dramas analizados, la película que coloca en la figura del padre el peso de la culpabilidad por el periodo de terror de Estado es una comedia satírica. En *Animalada*, Alberto (Carlos Roffé) representa a un rico hacendado de la provincia de Buenos Aires, que se obsesiona amorosamente con una de sus ovejas que él llama Fanny. A pesar de la falta de cordura del padre, será la madre quien, irónicamente, termine en una institución mental. Cuando la esposa de Alberto, Natalie (Cristina Banegas), descubre la infidelidad de su marido y se lo cuenta a sus hijos, éstos deciden que es la madre quien ha perdido el juicio. Alberto no sólo miente a los doctores que atienden a su mujer, sino que, para ocultar y defender su amor animal, asesinará a uno de sus capataces y a cuatro mendigos que intentan matar a Fanny para comérsela. Más tarde culpará a sus hijos de estos crí-

menes e incluso abandonará a su hija atada a un poste para que no lo denuncie. Su delirio solamente acaba cuando la madre, tras escaparse del hospital, consigue matarlo. Esta película culpa al padre por el acto primario de infidelidad que genera la tragedia de la familia y la violencia que se apodera de la estancia y sus alrededores. Pero tampoco consigue resistir colocar en la madre gran parte de la culpa por la destrucción de este país/familia. Desde el principio, Natalie aparece como un personaje egoísta y ensimismado a quien, de nuevo, le preocupan más las apariencias que su relación con Alberto. Al final, una vez que ha asesinado a su marido, vuelve por su propia voluntad al manicomio convencida de que es allí donde pertenece. Dentro de su estructura satírica, *Animalada* responsabiliza al padre de perpetrar la violencia y de encubrir los crímenes de la nación. La madre, sin embargo, es representada como el origen de los problemas que llevaron al padre a sumirse en la inhumanidad.

El papel central que tanto las mujeres reales como los símbolos de la maternidad y feminidad tradicionales juegan en los cacerolazos y los piquetes, las protestas más populares y efectivas de los últimos años en Argentina, trasciende en sus múltiples implicaciones lo que Gayatri Spivak ha denominado *esencialismo estratégico*. En un momento en el que la mayoría de las mujeres de clase media en Buenos Aires trabaja fuera de casa o combina su profesión con el trabajo doméstico, resulta paradójico el poder de movilización pública adquirido por los símbolos conectados con la maternidad doméstica tradicional presentes en los cacerolazos. La salida de lo doméstico a la calle por medio de una reificación de los roles femeninos tradicionales es no sólo un síntoma de la ecualización posttraumática de los géneros sino también una instrumentalización por parte de la clase media de las señas de identidad de una maternidad tradicional que en la realidad está devaluada como trabajo y cuyas funciones las realizan con frecuencia empleadas domésticas de las clases trabajadoras.<sup>6</sup> Simultáneamente a este desplazamiento de identidades de clase a identidades de género, un importante grupo de películas argentinas producidas durante los últimos 20 años que utiliza en su argumento la conexión madre/nación para representar su versión del presente argentino coincide en incluir la figura de una madre que sufre una enfermedad mental. Estas imágenes de las madres

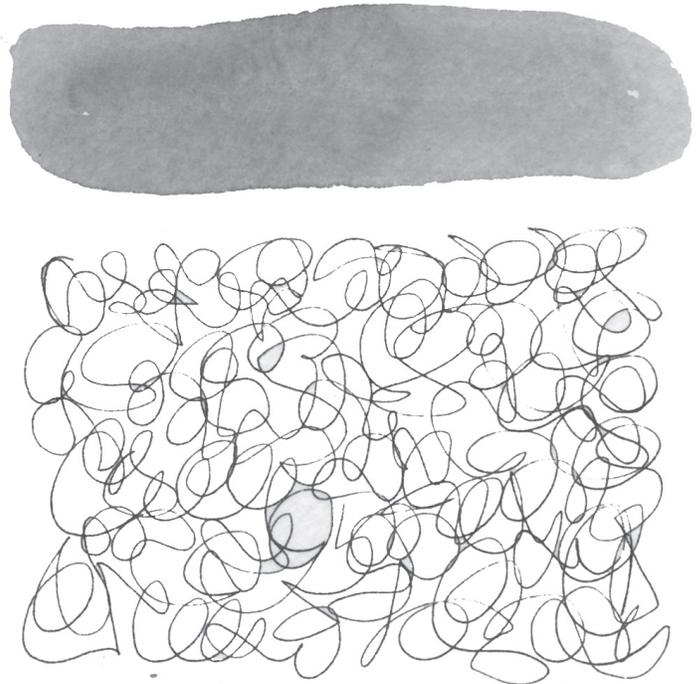
<sup>6</sup> En sus estadísticas más recientes el Instituto Nacional de Estadística y Censos (INDEC) muestra que, incluso después de la profunda crisis económica experimentada en los últimos cuatro años en el país, la participación de las mujeres argentinas en la fuerza laboral es muy alta: 44.8% de las mujeres trabaja fuera del hogar, comparado con 69.9% de los hombres. El porcentaje de mujeres asalariadas sube a 47.3% en Buenos Aires, mientras que el de hombres en esa misma ciudad es de 72.25%.

poderosas y dementes que no pueden proporcionar a sus hijos el cuidado afectivo que necesitan también tienen su origen en las experiencias sociales traumáticas relacionadas con la violencia del terror de Estado. El sentimiento de culpabilidad compartido por muchos hombres y mujeres de la clase media por haber sido testigos pasivos de los abusos de la dictadura se ha desplazado a la figura de estas madres desnaturalizadas y dementes que pueblan las pantallas de los cines argentinos.

El contraste entre estas dos imágenes actuales de la feminidad en Argentina hace visibles las paradojas de una forma tradicional de entender la maternidad que se sobreutiliza y sobredetermina como símbolo por los mismos grupos que la están viendo desaparecer de su realidad cotidiana. La utilización de los símbolos de la maternidad tradicional también tiene como fin enmarcar la profunda crisis económica y política que atraviesa el país en términos de una relación edípica y abandonando así descripciones apoyadas en criterios de confrontación entre clases sociales. El modelo edípico que aparece en las películas analizadas aquí exculpa a los hijos (los ciudadanos) de las enfermedades y los errores de la madre/nación.

### Conclusión: la doble economía simbólica de lo maternal

Dentro de esta economía simbólica dual, la maternidad/feminidad es simultáneamente esencializada y presentada como una construcción social, convirtiéndola en la raíz simbólica de los problemas de la nación y en la única identidad social desde donde se puede articular un activismo político legítimo. Los efectos reales de este uso de la feminidad para salir de las recientes crisis nacionales argentinas se hicieron patentes cuando en 2002 se comprobó que las mujeres habían sido el grupo social más afectado por la depresión económica del país, al perder puestos de trabajo en un porcentaje mucho mayor que los hombres y sustituir con su trabajo doméstico los servicios y productos que se habían tornado inasequibles para sus familias. Muchas otras mujeres se vieron forzadas a abandonar totalmente la fuerza laboral y a retornar a los trabajos domésticos (Valle, 2002). Mientras la clase media argentina se arropa con símbolos de la feminidad tradicional para articular sus manifestaciones políticas, las mujeres como grupo social y el universo simbólico femenino tradicional están realizando un pluriempleo invisible: organizando protestas políticas efectivas, prestando sus símbolos tradicionales de identidad para los cacero-lazos, dejando que la sociedad se refugie en el ensalza-



miento de la función maternal tradicional para realizar el proceso de recuperación de los traumas sociales resultantes de las acciones de los gobiernos militares, y ocupando el lugar de víctima propiciatoria de la crisis económica. En todas estas posiciones, las mujeres y lo femenino vuelven a encerrarse en posiciones que han luchado mucho tiempo por abandonar: el papel de ser únicas responsables de alimentar, reparar, y reconfortar a sus familias y a su nación.

### Bibliografía

- ALTMARK, MARCELO  
2005 "La producción cinematográfica argentina", en *Motion Picture Association of America* [disponible en: [http://www.mpa.org/mpa-al/FIU\\_Altmark.h](http://www.mpa.org/mpa-al/FIU_Altmark.h); consultada el 24 de febrero de 2005].
- AUYERO, JAVIER  
2003 *Contentious Lives. Two Argentine Women, Two Protests, and the Quest for Recognition*, Duke University Press, Durham.
- DILLON, MARTA  
2002 "Son un laboratorio de democracia", en *Página 12* [disponible en: <http://www.pagina12web.com.ar/diario/elpais/1-3221-2002-3-25.html>; consultada el 25 de marzo de 2002].
- FISHER, JO  
1989 *Mothers of the Disappeared*, South End Press, Boston.
- GALLO, DANIEL  
2002 "En lo que va del año se realizaron unas 20 protestas callejeras por día", en *La Nación Line* [disponible en: <http://www.lanacion.com.ar/>

- Archivo/Nota.asp?nota\_id=424553; consultada el 22 de agosto de 2002].
- HOLLANDER, NANCY CARO  
1996 "The Gendering of Human Rights: Women and the Latin American Terrorist State", en *Feminist Studies*, vol. 22, núm. 1, pp. 41-80.
- INSTITUTO NACIONAL DE ESTADÍSTICA Y CENSOS (INDEC)  
2004 "Indicadores socioeconómicos de la población de 14 años y más en el total de 31 aglomerados urbanos, regiones estadísticas y agrupamientos por tamaño", en *INDEC WEB: Trabajo e ingresos: Caracterización de la PEA* [disponible en: <http://www.indec.mecon.ar/>; consultada el 31 de mayo de 2004].
- KOHAN, ANÍBAL  
2002 *A las calles. Una historia de los movimientos piqueteros y caceroles de los '90 al 2002*, Colihue, Buenos Aires.
- LEWIS HERMAN, JUDITH  
1992 *Trauma and Recovery: The Aftermath of Violence-From Domestic Abuse to Political Terror*, Basic Books, Nueva York.
- OVIEDO, LUIS  
2001 *Una historia del movimiento piquetero. De las primeras coordinadoras a las asambleas nacionales*, Rumbos, Buenos Aires.
- SCHWARTZ, NINA  
1996 "The Absent One in Apartment Zero", en *Camera Obscura: Feminism, Culture, and Media Studies*, núm. 37, pp. 7-31.
- SIMPSON, JOHN, Y JANA BENNETT  
1985 *The Disappeared and the Mothers of the Plaza*, San Martin's Press, Nueva York.
- TAYLOR, DIANA  
1997 *Disappearing Acts. Spectacles of Gender and Nationalism in Argentina's "Dirty War"*, Duke University Press, Durham y Londres.
- VALLE, DOLORES  
2002 "Regreso sin gloria", en *Página 12*, suplemento *Las/12*, 20 de diciembre, p. 5.
- VEZZETTI, HUGO  
2002 "Scenes from the Crisis", en *Journal of Latin American Cultural Studies*, vol. 11, núm. 2, pp. 163-171.