



Alambique. Revista académica de  
ciencia ficción y fantasía / Jornal  
acadêmico de ficção científica e  
fantasia

---

Volume 5 | Issue 2

Article 6


---

## Ficcionalización del trauma en el cine de horror y ciencia ficción: Moebius, Aparecidos (Argentina) y El páramo (Colombia)

David Vasquez Hurtado

Fort Lewis College, [dvasquezhurtado@fortlewis.edu](mailto:dvasquezhurtado@fortlewis.edu)

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.usf.edu/alambique>

 Part of the [Caribbean Languages and Societies Commons](#), [Latin American Literature Commons](#), [Modern Literature Commons](#), and the [Other Film and Media Studies Commons](#)

---

### Recommended Citation

Vasquez Hurtado, David (2018) "Ficcionalización del trauma en el cine de horror y ciencia ficción: Moebius, Aparecidos (Argentina) y El páramo (Colombia)," *Alambique. Revista académica de ciencia ficción y fantasía / Jornal acadêmico de ficção científica e fantasia*: Vol. 5 : Iss. 2 , Article 6.

<http://dx.doi.org/10.5038/2167-6577.5.2.6>

Available at: <https://digitalcommons.usf.edu/alambique/vol5/iss2/6>

Authors retain copyright of their material under a [Creative Commons Attribution-Noncommercial 4.0 License](#).

## Introducción

Argentina y Colombia, como otros países latinoamericanos, sufrieron o aún sufren de periodos de violencia extrema que dejan a su paso experiencias traumáticas tanto en el individuo como en la colectividad. En el caso de Argentina, quizás el más cercano sea el de la dictadura militar de 1976 a 1983, que causó la desaparición, asesinato y tortura de miles de personas. Colombia, por su parte, ha sufrido un conflicto armado interno que ha durado décadas, en el que el estado se ha enfrentado con guerrillas de izquierda radical como las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC), surgidas en 1964, y el Ejército de Liberación Nacional (ELN), en 1962. Esta confrontación está además marcada por el auge del narcotráfico y la acción de grupos paramilitares de extrema derecha. La ficcionalización del trauma colectivo derivado de estas situaciones de violencia se puede observar en diversos productos culturales, entre ellos, el cine de fantasía, en particular en los géneros de horror gótico y la ciencia ficción.

El corpus de análisis lo constituyen una película colombiana y dos argentinas. La primera es *El páramo* (2011), dirigida por el colombiano Jaime Osorio Márquez, en coproducción con Argentina y España. Es una película de terror en la que un escuadrón anti-guerrilla se encuentra atrapado en una base militar ubicada en un páramo, después de haber masacrado a una familia inocente. Los soldados encuentran en ese lugar a una mujer fantasmal que los enfrenta a sus miedos más primarios. La segunda, por su parte, es la película de terror *Aparecidos* (2007), dirigida por el español Paco Cabezas, en coproducción con Argentina, y cuenta la historia de dos jóvenes que viajan desde España a su natal Argentina para encontrar a su padre moribundo, pero luego este aparece como un fantasma que los somete a horrores similares a los que él propició como médico del régimen militar. En esta película resulta desconcertante la idea de un fantasma de un personaje que aún no ha muerto, sino que agoniza, pero a la vez en esto radica lo novedoso del planteamiento de esta película: el torturador es un ser que se encuentra en un estado liminar entre la vida y la muerte, un no-muerto.

La tercera es *Moebius* (1996), del director argentino Gustavo Mosquera R, una obra independiente de ciencia ficción derivada de un proyecto de creación colectiva con estudiantes de la Universidad de Cine de Buenos Aires. En esta se cuenta la historia de un topólogo que debe develar el misterio de un tren que se encuentra atrapado en una dimensión alterna con todos sus pasajeros, la cual se presenta como alegoría de los desaparecidos de la dictadura (Mosquera 158). Se basa en la trama matemática planteada en el cuento de ciencia ficción “A Subway Named Moebius”, de A. J. Deutsch, publicada en la revista de la Universidad de Boston en 1950 (Mosquera 156).

Las tres películas ficcionalizan un trauma colectivo que subyace a una violencia ejercida por las autoridades estatales. En particular, *Aparecidos* y

*Moebius* relatan el trauma de la dictadura argentina, mientras que *El páramo*, la acción represiva del ejército colombiano en el contexto del conflicto con la guerrilla. En todas ellas una figura fantasmagórica sirve de metáfora para representar un aspecto de la memoria traumática. El no-muerto se instaura como una presencia trascendente que propicia la repetición incesante de la vivencia.

En las tres películas se representa el trauma de la violencia a través de un conflicto con la figura paterna<sup>1</sup>. La matriz edípica de la infancia temprana se erige como recurso de representación de la acción represiva de la autoridad, materializada en la tortura, el homicidio o la desaparición, que se ejerce sobre los protagonistas y los degrada. La vivencia traumática fruto de la violencia está directamente relacionada con la castración simbólica y la imposición de la prohibición y la ley. El trauma se presenta como una situación inconclusa de la que no es posible escapar, como memoria repetitiva de ese evento primario.

La figura del padre constituye un eje articulador de signos de carácter ideológico y estético que estructuran el sujeto desde sus experiencias primarias. Las figuras fantasmagóricas del cine gótico permiten representar la vivencia del trauma primordial en el enfrentamiento contra esa una figura autoritaria. Ya se ha dicho que el gótico permite revelar los tabúes de una sociedad y a la vez representar contenidos inconscientes relacionados con la conformación del sujeto (Cavallaro 48). Las películas se enmarcan en el género gótico en tanto que emplean la figura del no-muerto para explorar la situación traumática.

En sentido amplio, el género gótico surgió en la literatura del siglo XIX como una reacción al capitalismo industrial (Franklin 29): plantea una dimensión de lo monstruoso e irracional para desafiar el campo de la razón (Brantlinger 34). Del género gótico surgen el terror y el horror, que se diferencian porque el primero resalta la dimensión de lo intangible, mientras que el segundo se basa en situaciones tangibles que irrumpen en la normalidad (Cavallaro 2), aunque algunos utilizan el término horror para referirse a ambos géneros (Grunenberg; Langford). El horror es heredero de la tradición gótica, aunque solo se volvió masivo en el cine a partir de 1970; la ciencia ficción se establece como género apenas en 1926, con la publicación de *Amazing Stories* de Hugo Gernsback (Wolfe 17). Como géneros cinematográficos solo alcanzan su apogeo en la industria norteamericana durante la década de 1970, pero aún en ese momento la ciencia ficción gozó de más alto presupuesto y despliegue técnico (Langford 170-171).

Los géneros de horror y ciencia ficción se relacionan tanto con el romanticismo como con la revolución industrial y la consolidación de los modelos epistemológicos de la modernidad tras la revolución científica. Representan entonces una reacción contra el poder represivo de la innovación científica y tecnológica. Por esta razón, algunos autores consideran que tanto el horror como la ciencia ficción se pueden considerar como parte del género gótico (Langford, Brantlinger). De hecho, la novela de Mary Shelley *Frankenstein*, que estuvo entre

las primeras manifestaciones de la ciencia ficción, es de hecho una novela gótica (Brantlinger 32). Las primeras novelas góticas deben su nombre a que sus escenarios contenían esta arquitectura, lo que remite al castillo medieval, lleno de exceso y complicación. El neogótico puede ocurrir en paisajes bizarros americanos, o en oscuros paisajes urbanos postindustriales (Grunenberg 116). Fue la literatura gótica, con sus mujeres subyugadas, castillos, monarcas oscuros, héroes melancólicos, vampiros, fantasmas y muertos vivientes, la que ofreció los arquetípicos con lo que se construyó la tradición del cine de horror.

*Moebius*, como obra de ciencia ficción puede enmarcarse en el género gótico<sup>2</sup>, no solo porque su ambientación subterránea y laberíntica es remembranza del castillo oscuro y alambicado, sino también porque emplea la metáfora del no-muerto como eje articulador de su posición semántica. Los personajes del tren desaparecido son seres que pertenecen a una esfera liminar entre la vida y la muerte, viven pero no viven, se encuentran atrapados en el limbo de la circulación infinita del tren. En *Aparecidos*, los personajes fantasmagóricos también viven en ese limbo del que no pueden salir, una memoria repetitiva que los mantiene entre la vida y la muerte. En *El páramo*, la mujer fantasmagórica convierte el espacio montañoso en ese lugar liminar donde los soldados mueren y la vez pugnan por vivir.

Aunque las historias góticas tradicionales ocurren en el hemisferio norte, en un clima frío e inhóspito, que simboliza las almas atormentadas (Grunenberg 195), las obras cinematográficas latinoamericanas buscan escenificarse en espacios similares como la alta montaña de *El páramo* o el extremo sur de la Argentina en *Aparecidos*. En *Moebius*, el espacio gótico es el entramado laberíntico del subterráneo, que sirve para provocar la sensación del espacio no representable, que no se puede capturar cognitivamente (Kantarís 198). Como señala Elizabeth Ginway, la ciencia ficción latinoamericana tiene un menor despliegue visual, pero suele ser más crítica de los problemas sociales, en comparación con el cine de Hollywood. Esto es, para efectos de las películas argentinas, se parte del modelo iconográfico del cine clásico norteamericano, pero se lo disloca, se lo subvierte para efectos de dar cuenta de una realidad aterradora, la de miles de personas que viven día a día y después de tantos años la tragedia de haber perdido alguien durante la dictadura y no saber qué fue de él. Por su parte, el director colombiano Carlos Mayolo acuñó el término “gótico tropical” para referirse a las expresiones latinoamericanas de lo gótico en su propia producción cinematográfica, bastante prolija en la década de 1980. En su filmografía se representa a través del motivo vampírico situaciones de opresión social de clase (Suárez 129).

La ficcionalización del trauma de la dictadura en el cine argentino ha gozado de una copiosa producción académica con autoras como Joana Page y Ana Amado. Las autoras estudian cómo el cine representa las profundas transformaciones socioeconómicas y políticas que ocurren en Argentina: la violenta implantación del capitalismo neoliberal (Page), ejercida a través de las dictaduras

militares; el cine se convierte en escenario de planteamientos políticos de resistencia contra este proceso opresivo (Amado). En películas como *Moebius*, los 30 pasajeros del tren son alegoría de los 30.000 desaparecidos (Andrea Cuarterolo). En la película se sugieran acciones de las autoridades para borrar la memoria del tren desaparecido (Cuarterolo 99, Victoria Ruétalo 217). Sin embargo, otra línea de lectura posible de la película es que la estructura y funcionamiento del metro representa el sistema capitalista de acumulación, que absorbe a los sujetos y los desaparece (Mariano Paz 164).

Obras cinematográficas como *Aparecidos* y *El páramo* han sido descuidadas de la investigación académica. Este trabajo, pues, permite apreciar una nueva perspectiva del cine gótico y la ficcionalización del trauma al articular la lectura de películas de horror con una de ciencia ficción, y destaca el valor estético de propuestas fílmicas más recientes.

El presente artículo se divide en cuatro partes: la primera resalta los desafíos sociopolíticos en la recuperación de la memoria que han tenido que enfrentar Colombia y Argentina, lo cual revela aspectos comunes en el proceso de enfrentar la situación traumática. La segunda presenta la construcción psicoanalítica que servirá de sustento teórico para analizar las películas analizadas, en relación con la construcción de la figura paterna. La tercera analiza las obras fílmicas desde una conexión entre el trauma producido por la violencia extrema y la construcción de la figura paterna. La cuarta sección se refiere a la cualidad repetitiva de la situación traumática que se observa en los tres filmes. La cuarta resalta la relación entre todos estos elementos a manera de conclusión.

### **Elementos góticos de la situación traumática**

El trauma es el efecto de miedo intenso, impotencia, pérdida de control y amenaza de aniquilación que queda en el individuo que ha vivido una experiencia extrema, que rompe abruptamente todos los mecanismos psicológicos de defensa, dejando al individuo en un estado de indefensión (Alexander 4, Herman 34). El trauma colectivo ocurre cuando un grupo de personas ha experimentado eventos sucesivos de violencia extrema que, aunque no los afecten directamente a todos, sí resquebrajan el sustento simbólico de su cohesión social (Alexander i). La sanación del trauma colectivo implica, pues, un proceso de reconstrucción de la memoria para plantearse como sociedad las responsabilidades y reconstruir así el tejido social (Alexander 8).

Se presentan a continuación los esfuerzos por recuperación de la memoria en sociedades que, como la colombiana y la argentina, han pasado por períodos de violencia extremos. La recuperación de la memoria tiene unos elementos comunes que sirven de materia prima para la construcción cinematográfica de una estética

gótica: el terror, la ambigüedad entre la vida y la muerte, el silencio, la repetición pesadillesca y la inminencia de la figura paterna (Cavallaro 6-7, 50).

En Argentina, el terror que se vivió en la dictadura posterior al golpe militar es el principal elemento que sirve de materia prima de la estética gótica. El golpe militar se produjo con la justificación de restaurar el orden social ante el auge de movimientos insurgentes, y en la ejecución de este objetivo se produjeron aproximadamente 30.000 desapariciones (Crenzel 16-17). El horror de la desaparición radica en que borra la línea entre la vida y la muerte, pues el familiar sabe que su pariente está cautivo, pero no sabe si vive o muere, ni puede establecer un lugar para su muerte como lo es el cementerio (Crenzel 17). La desaparición pone al individuo en una condición de fantasma que ofrece material cinematográfico a la estética gótica, como se observa en *Aparecidos*. La respuesta social ante el fenómeno de los desaparecidos es la lucha por construir una memoria de sus identidades humanas. El movimiento de las Madres de la Plaza de Mayo creado en 1976 es una respuesta en este sentido (Crenzel 18).

Durante la dictadura, la represión y la censura impedían que se realizaran obras cinematográficas que aludieran directamente a los horrores de la represión. Entre las primeras representaciones cinematográficas está la película *Tiempo de revancha* (Adolfo Aristarain, 1981). En ella, no se representa directamente al militar como ejecutor de la violencia, sino a una empresa, que tortura a un trabajador insubordinado (Blanes; Falicov 45). Con el restablecimiento de la democracia, una película icónica como *La noche de los lápices* (Héctor Olivera, 1986) ficcionaliza directamente el trauma mediante la representación de víctimas fuertes e insubordinadas que resisten dignamente al dolor (Blanes).

La lucha por la memoria ha pasado por reveses políticos, como ocurrió durante la presidencia de Carlos Menem (1990-1994), quien decretó una serie de amnistías contra los perpetradores, tanto militares como guerrilleros (Crenzel 24), lo cual enrarecía el clima ideológico para la reconstrucción de la memoria. En esta época se produjeron películas como *Moebius*, en el que se hacía una crítica implícita contra los esfuerzos institucionales por borrar la memoria. En ella, por ejemplo, el tren desaparecido contiene unos pasajeros que son sujetos ausentes, sin voz ni identidad, y se pone el acento sobre el horror de ese silencio (Hamner 72). Los espacios laberínticos del subterráneo sirven para provocar la sensación de un espacio no representable, que no se puede capturar cognitivamente (Kantaris 198). El silencio es, además, un elemento simbólico que se incluye en la estética gótica y tiene que ver con una situación sociopolítica de represión representada en una figura masculina autoritaria.

A partir de 1990, empiezan a surgir las verdades respecto a los hijos de los desaparecidos que fueron apropiados por los militares (Robben 145-150), y surge un nuevo actor de la memoria: las nuevas generaciones, que han alcanzado una edad adulta. Se revela que los represores legalizaron la patria potestad sobre

aproximadamente 500 niños robados en cautiverio, muchas veces con la excusa de salvarlos de volverse comunistas (Kaiser 109). No solo es una experiencia traumática el descubrir que sus padres adoptivos asesinaron a sus padres biológicos, sino que plantea la duda sobre el origen de todos los jóvenes que nacieron durante la dictadura, en especial los hijos de los militares (Kaiser 111). La película como *Aparecidos*, pues, replantea el asunto de la memoria ya desde el punto de vista de la generación que nació en la época de la dictadura. Esta se estrena durante el gobierno de los Kirchner, en el que se implementaron políticas directas para el proceso de reconstrucción de la memoria (Hamner 60).

En el caso de Colombia, el principal elemento que funciona como material gótico es el de la repetición irracional. La violencia partidista (1946-1953) constituyó un período de extrema crueldad entre los militantes del partido Liberal contra los del partido Conservador. Esta surgió por la resistencia conservadora ante los intentos de lograr una distribución más equitativa de la tierra durante el gobierno Liberal (1930-1946) (Safford y Palacio 288-296). Aunque la violencia partidista terminó con un pacto llamado Frente Nacional, en el que liberales y conservadores se alternarían el poder por 16 años (1958-1976), de las guerrillas liberales surgen las FARC como una autodefensa campesina. Las FARC evolucionaron ideológicamente hacia la izquierda radical, llevando la violencia a su nivel más álgido hacia finales de los noventa (Safford y Palacios 355-362), mediante secuestros, extorsiones y enfrentamientos con policía y ejército que ponían a la población civil en medio del fuego cruzado en las áreas rurales. Los grupos paramilitares surgieron hacia 1984 como supuesto movimiento anti-insurgencia (Safford y Palacios 366-367), pero su acción se ha extendido desde entonces a atacar todo movimiento de reivindicación social y al despojo de tierras.

El silencio en Colombia ha sido ambiguo, pues el régimen no ha llegado al extremo de totalitarismo como lo fue la dictadura argentina, pero sí se han producido tendencias ideológicas que tienden a deslegitimar la memoria de las víctimas de los paramilitares y los agentes del estado. Durante la presidencia de Álvaro Uribe Vélez (2002-2010), se arreció la política militar tendiente a derrotar a las guerrillas, para lo cual otorgaron facultades especiales a los militares (véase Haugaard 263-269), y se legitimó así el exceso de violencia en torno al objetivo de derrotar a la subversión. Durante el gobierno de Uribe, defensores de derechos humanos y periodistas empezaron a denunciar abusos contra la población civil por parte de una alianza entre militares y paramilitares. Los defensores fueron objeto de una persecución sistemática del gobierno uribista.

Los mayores abusos ocurrieron con el asesinato de civiles, elegidos aleatoriamente entre sectores menos favorecidos de la sociedad. Los militares los asesinaban a quemarropa y luego los hacían pasar por guerrilleros, fabricando escenas de combate, con el fin de recibir beneficios del gobierno. La fiscalía recibió quejas de 4716 víctimas, casos a los que se denominó “falsos positivos”. La

visibilidad periodística de estos casos y el traslado de ellos a la justicia ordinaria provocó una disminución notable de este fenómeno en 2009. Durante el gobierno de Juan Manuel Santos (2010-presente), se modificó el discurso a la búsqueda de la conciliación, con más protección a los defensores de derechos humanos, pero sin éxito en la reconstrucción de la memoria sobre los falsos positivos. La película *El páramo* se estrena en el comienzo del mandato de Santos, siendo una de las pocas obras cinematográficas que se ha ocupado de la guerra civil en Colombia.

Paradójicamente, el gobierno de Uribe creó varios programas de desmovilización voluntario de guerrilleros, y adelantó un proceso de paz con los paramilitares. El Grupo de Memoria Histórica surge en el marco de la Comisión Nacional de Reparación y Conciliación (2006), que supervisaba la desmovilización de los grupos armados, así como la reparación de las víctimas (Jaramillo 157-161). Es un grupo de investigadores que busca recopilar historias referidas al horror vivido por las víctimas del conflicto. Sin embargo, se ha criticado la labor de la Comisión como excesivamente académica, lo que produce visiones de la historia que no se compaginan con la experiencia de las víctimas.

Lo común a los eventos sociopolíticos de Colombia y Argentina es la presencia impositiva de figuras autoritarias que ejercen una opresión violenta sobre la colectividad. Por esta razón, la teoría psicoanalítica referida a la función paterna resulta bastante útil para interpretar las obras cinematográficas que ficcionalizan el trauma. La próxima sección presenta unos conceptos generales de la teoría que servirán posteriormente al análisis.

### **Psicoanálisis de la figura paterna**

En esta sección se explica el cuerpo teórico psicoanalítico según la interpretación de autores contemporáneos como Slavoj Žižek, que se utilizará para el análisis del corpus fílmico seleccionado<sup>3</sup>. Si bien Žižek se fundamenta en la obra de Sigmund Freud y Jacques Lacan, es cierto que se trata de una relectura e incluso de una reelaboración. El psicoanálisis es útil como herramienta crítica, pues permite resaltar unos elementos estéticos particulares a las obras fílmicas y literarias, independiente de la discusión sobre su utilidad terapéutica o validez empírica en la comprensión sobre la psiquis humana. En el presente trabajo se busca explorar la función paterna e eje semántico que permite articular la representación del trauma de la violencia estatal.

El presujeto, al nacer, queda expuesto una serie de impresiones psíquicas que no puede procesar adecuadamente porque no tiene lenguaje (Žižek *The Ticklish* 342). Suple esta sensación de vulnerabilidad mediante su demanda de amor, y la madre se convierte en el recipiente de esa demanda. El amor de la madre es el objeto de un deseo que no se puede codificar mediante el lenguaje; por esta razón, el presujeto lo codifica como el falo imaginario. El presujeto percibe a la madre como todopoderosa, como poseedora del falo, pero a la vez él se percibe como poseedor



de un falo que la madre desea (Sorbille 60). Sin embargo, entre el presujeto y la madre se interpone la figura paterna con su falo imaginario. El presujeto percibe que el falo del padre es también objeto del deseo de la madre (Žižek *How to read* 24). Este es el padre imaginario, prelingüístico, que instaura la ansiedad edípica.

Conceptualmente la función paterna y materna no equivalen necesariamente al padre y la madre real, sino que son elementos funcionales que interactúan en la construcción del sujeto. El falo tampoco es sinónimo de “pene”, sino que es una construcción psíquica del objeto de deseo (Sorbille 71; Žižek *How to read* 34). Por su parte, el deseo es una propensión psíquica a la búsqueda de un objeto que por definición no se puede tener (Žižek *The Ticklish* 351-352), más que el simple hecho de querer algo y tampoco es equivalente directo del deseo sexual. Las situaciones implicadas en el trauma primordial de la castración simbólica, pues, pueden aplicarse al sujeto que se construye tanto masculino como femenino (Sorbille 71).

La figura paterna despoja al presujeto de su condición de falo imaginario: es decir, el presujeto pierde la sensación de ser el objeto de deseo de la madre, al vislumbrar que el padre le ha quitado su lugar. Esta es la castración simbólica. Esta pérdida es una situación traumática a la que el presujeto responde mediante el asesinato simbólico del padre. Sin embargo, el que muere es el padre imaginario, ese que preexiste al lenguaje, y así resurge de esta muerte el padre simbólico, que es ley, prohibición y lenguaje. El padre simbólico es significativo puro (sin significado), que permite coordinar los espacios vacíos entre el lenguaje (lo simbólico) y el no lenguaje (lo imaginario) (Grigg 30-35), para evitar la desintegración del yo. Lo que permite evitar la vivencia constante del trauma es lo que se conoce como el fantasma. En una pesadilla, el sujeto es tomado por los vacíos significantes de los procesos metafóricos y metonímicos que existen en lo simbólico y lo imaginario, pero esos vacíos son constituyentes del mismo sujeto, son su fantasma fundamental (Grigg 26-29, 45-46).

El individuo que ha vivido una situación de violencia extrema experimenta una escisión del ego, lo que trae un desbalance que revive la amenaza con perder la identificación inconsciente del objeto de su deseo (Leys 23, 27). La experiencia traumática retorna al individuo a un estado presubjetivo que impide la simbolización de la memoria (Caruth 139). El sujeto es sometido a una indefinición de su yo, entre la pulsión de vida y de muerte, la cual se define por su ausencia, por una amenaza de inmortalidad. Designa la dimensión del no-muerto, el extraño, el inmortal, la vida indestructible que persiste a la muerte (Žižek *The Ticklish* 355), que no puede ser considerado como sujeto.

Ante una experiencia traumática, el individuo responde con el proceso del duelo, que consiste en un esfuerzo por reorganizar en la memoria y en el orden simbólico los objetos que han sobrevivido a la devastación. Esta relación entre unos objetos de la memoria y los eventos traumáticos es lo que se conoce como la función alegórica (Avelar 1-5, basado en Benjamin). En el caso de las dictaduras

de derecha latinoamericanas, cuya misión era instaurar el capitalismo neoliberal, se perpetúa la imagen del padre autoritario, gozador y voluntarioso, la del Yahvé iracundo que retorna a imponer su ley aún después de que los judíos han asesinado a Moisés, como sugiere Freud en *Moisés y el monoteísmo*. Las obras cinematográficas, pues, revelan esa situación de trauma repetitivo que surge de la instauración despótica del capitalismo del que no es posible escapar. La función paterna se erige así como un recurso alegórico que permite reiterar la vivencia de la castración simbólica de las sociedades latinoamericanas. Como se verá en la próxima sección, es posible rastrear estas funciones del padre en las obras cinematográficas que ficcionalizan el trauma de la dictadura y la violencia.

### **La representación cinematográfica del padre castrador**

En *Aparecidos*, Malena y Pablo son dos jóvenes que, después de muchos años de vivir en España, se oponen a la voluntad de su madre y optan por regresar a Argentina para reclamar la herencia de su padre recién fallecido, un médico que vivía en el extremo sur del país. Al llegar a Argentina, descubren que este aún no ha muerto y que agoniza en un hospital de Buenos Aires. Al principio, pues, los protagonistas han debido enfrentar sus vidas a través de un padre ausente del que esperan encontrar un cadáver. Sin embargo, es algo mucho peor lo que descubren: un cuerpo vivo del padre, pero totalmente vencido y postrado de un hospital.

Encuentran una foto vieja donde aparecen junto a él y a su madre en una casa campestre. Pablo convence a su hermana de viajar hasta el sur a buscar los rastros de su pasado. Toman el carro de su padre y emprenden el viaje, que en realidad será un viaje al inconsciente, realizado en el marco simbólico del padre, para revivir los eventos reprimidos en la memoria de la castración simbólica. En el camino, Pablo establece contacto con una niña que emerge de la niebla lejana, y encuentra un diario en el automóvil de su padre en el que se detalla, de forma pormenorizada, cómo ha perpetrado la tortura y el asesinato de una familia. Los hermanos viajan al hotel donde ocurrieron los crímenes y, durante la noche, escuchan voces del sufrimiento de esa familia, como si se repitieran incesantemente. Pablo trata de salvarlos de morir, aunque sean, de hecho, fantasmas. Es una actitud irracional que no hace más que encarnar la resistencia a revivir la memoria de la castración simbólica.

Malena descubre que su padre fue un médico al servicio de la dictadura y que no solo torturó y mató a esa familia, sino que también que Pablo es hijo de la pareja asesinada. Es entonces cuando Pablo descubre al fantasma de su padre biológico, que se puede leer como el padre imaginario cuyo recuerdo había permanecido reprimido. El padre torturador que yace en el hospital se manifiesta como el asesino del padre imaginario, pero esa figura no es más que una proyección del yo de Pablo que se identifica con el padre simbólico, aunque no lo sepa.

El horror surge del conocimiento implícito de que su padre imaginario ha sido asesinado por el padre simbólico. En el caso de Pablo, el sujeto ha reprimido la memoria de la castración simbólica como tal para solo recuperar un evento posterior: el asesinato del padre imaginario. El sujeto revive el trauma primordial de la castración simbólica como la eliminación violenta de una figura paterna mediante otra con la que se identifica inconscientemente. El padre se vislumbra con dos identidades escindidas: el padre imaginario, torturado y pre-lingüístico, y el padre simbólico, en figura del torturador. El sujeto no puede instaurarse como unidad y padece una escisión que lo obliga a desplazar sus deseos asesinos sobre una figura paterna fragmentada, ante el horror del desvanecimiento del yo.

Solo cuando Malena llega a la casa de su padre en el sur, se puede ver el rostro del padre torturador. Esta emerge únicamente a través del espejo como una grieta al inconsciente: en el reflejo está ella, pero también su padre, el que se inscribió como castrador. Es aquí cuando su padre la ataca, la somete y la lleva al sótano, donde se encuentra la sala de tortura. Allí también está Pablo, inconsciente y herido. Un lugar que, al igual que en *Psicosis*, como señala Žižek (*The Pervert*), representaría una dimensión de la subjetividad del padre, el reservorio de conductas ilícitas. En esa sala, el padre trata a Malena como otra “comunista” más, mientras que ella le implora, diciéndole que es su propia hija, pero este no hace caso, no le cree. Le dice que ha violado la ley al oponerse al gobierno y que no vale nada, que no le importa a nadie.

Esa fuerza sobrehumana del fantasma del padre parece dar cuenta del desbalance fundamental entre una energía psíquica (libido) sin límite e inmortal que sobrevive más allá de la muerte y la realidad limitada y mortal de los cuerpos. De ahí que se manifieste como un fantasma poderoso sin la dimensión castrada de sí mismo, es el padre no castrado en su estado puro. Así mismo, intenta imponer una ley mediante una técnica que consiste en el ahogamiento: introduce su cabeza en el agua y se la vuelve a sacar. Así destruye en Malena la fantasía de poseer un falo simbólico y reitera la castración mediante un ritual que la regresa al horror del líquido amniótico una y otra vez. Sin embargo, la hermana se puede leer como una figura materna sobre la que Pablo proyecta un deseo sadomasoquista. La desintegración del yo le permite ahora solazarse en una fantasía obscena que implica la aplicación libidinal del dolor sobre otro, y así Pablo logra identificarse con el padre castrador en ese estado precisamente “inconsciente”.

Cuando logran escapar, los hermanos regresan a Buenos Aires y descubren que su padre sigue vivo. El fantasma del padre trata de asesinar a Pablo, por lo que Malena lo desconecta para que muera y con esto se salvan los dos. Ese intento por asesinar a Pablo es el acto de la castración simbólica que amenaza con repetirse, dejando al sujeto ante la necesidad de reiterar el acto de asesinar al padre. La figura paterna que se manifiesta en ese cuerpo comatoso del torturador ya es una imagen que integra el padre imaginario y el padre simbólico. El padre así deja de ser un

elemento indefinido entre la vida y la muerte, que arrastra hacia esa misma indefinición a las víctimas de su acción torturadora. Es la manera como se repite una vez más el evento posterior a la castración simbólica, con el asesinato del padre. En este caso, Pablo desplaza sus deseos asesinos sobre la figura femenina representada en la hermana y atribuye a ella la acción liberadora que permite realizar el asesinato del padre. Es así como Pablo logra el dominio sobre el objeto de su deseo, quien ha realizado el acto que permite restaurar el orden simbólico y la posibilidad de una fusión integradora entre las dos funciones del padre. Como ocurre frecuentemente en las películas de horror, pues, esta permite la exposición de los tabúes y deseos ocultos en los valores burgueses, pero a la vez suele culminar con una restauración de los mismos (Langford 159).

*Moebius* también se puede entender como la búsqueda de una figura paterna, en la que se repite el trauma primordial. Cuando el topólogo Daniel Pratt intenta develar el enigma de la desaparición de un tren dentro del sistema de metro de Buenos Aires, descubre que este se encuentra suspendido en un plano alterno junto con los treinta pasajeros que lo abordaron. Este no solo no aparece, sino que, además, da la impresión de seguir circulando, puesto que es detectado por los sensores de los túneles. Entran en escena así el gerente de la empresa, Blasi, así como otros tres altos funcionarios que esperan con ansia el informe que debe hacer Daniel Pratt sobre este hecho inexplicable. Cuando este trata de encontrar los planos originales del sistema de trenes, descubre que un antiguo profesor suyo, Mistein, había participado en el proyecto de construcción y que tenía en su poder los dibujos que buscaba. Pratt intenta, infructuosamente, establecer contacto con su profesor como figura paterna. Ya no trabaja en la Universidad, no contesta el teléfono, no está en su casa. Mistein aparece tan solo como un recuerdo fugaz de sus clases de pregrado. Pratt no puede asignarle una corporalidad, es como el monstruo que siempre escapa (Cohen 6).

Pratt logra finalmente entrar al apartamento de Mistein, donde halla los planos y otros papeles en los que aparece continuamente la palabra “moebius”. Es así como Pratt llega a la conclusión de que el tren se encuentra circulando ininterrumpidamente por el sistema de metro, pero en un plano alterno, puesto que la complejidad del diseño de las rutas produjo que este se comportara como un aro de “moebius”: una suerte de espiral que vuelve sobre sí mismo en un efecto de infinito. Pratt logra subirse al tren, luego de realizar muchos cálculos matemáticos. En él encuentra a los ocupantes mirando hacia ninguna parte, como si estuvieran dormidos con los ojos abiertos. La máquina viaja a una velocidad vertiginosa. Cuando llega a la cabina, encuentra al profesor Mistein, quien le explica que ahora que sabe la verdad, no importa, porque nadie le creerá que el tren circula en un plano infinito y conjetural, porque las personas ya no escuchan. Al final de la película, el tren aparece en una de las estaciones del metro y sin rastros de los ocupantes o del protagonista. Los altos funcionarios que esperaban

explicaciones sobre el suceso le dicen al gerente que haga como que nada pasó y justo entonces se anuncia que otro tren acaba de desaparecer.

Pratt solo logra acceder a la figura paterna encarnada en Mistein, cuando aborda el tren y entra en el plano alterno y conjetural del anillo de moebius. La presencia de Mistein en ese lugar indefinible lo ubica en ese plano intermedio entre la vida y la muerte. Ese lugar sería también asimilable al inconsciente, en la medida en el tiempo se encuentra suspendido en otra realidad que se rige por reglas distintas. Pratt descubre, como Pablo en *Aparecidos*, que su figura paterna ha sido el agente de la desaparición de otras personas. En esta película no existe una restauración del orden simbólico: Pratt es absorbido por la figura paterna y no vuelve a ser funcional como sujeto. En *Moebius* no hay un regreso o una restauración del estado normal de las cosas.

La figura paterna en *Aparecidos* y en *Moebius* representa la dimensión del no-muerto, como objeto parcial, algo que permanece vivo después de su muerte. En ambas películas el espectador es enfrentado, como señala Žižek (*The Ticklish* 355), a lo realmente horrible: el ser inmortal. Esa es la verdadera pesadilla, no la muerte. Es el padre monstruoso, primordial, obsceno y poderoso que se resiste a ser eliminado. Se podría decir, incluso, que tanto el padre fantasma de *Aparecidos* como Mistein no solo poseen el falo, sino que son el falo. En tanto autoridad, se constituyen propiamente en algo más allá de la muerte, en energía vital no castrada, de ahí el obsceno placer en aplicar la ley en su forma más terrible, en la tortura como ocurre en *Aparecidos*, o en la forma como la máquina de Mistein logra mantener a los ocupantes en un plano inaccesible al igual que con los desaparecidos de la dictadura.

El padre como monstruo o agente que lo controla en términos de la ficcionalización del trauma está dotado de elementos culturales, esto es, ideológicos, en la medida en que se refiere a elementos distinguibles dentro del plano de lo consciente. Da cuenta de un sistema de representación en el que los dispositivos de poder político detuvieron y confinaron a cientos de opositores, torturándolos y desapareciéndolos. Es esa entidad inmaterial burguesa y conservadora que persigue y aniquila al joven rebelde o al disidente, pero a su vez carga como elementos que se inscriben en la construcción del ser a partir de la castración simbólica y que, como en el trauma, permanecen en el plano de lo inconsciente. Representa, pues, la angustia de toda una generación de argentinos que viven en su inconsciente la potencialidad de que su figura paterna esté escindida en dos: un padre comunista, desaparecido y fantasmal, y un padre adoptivo, militar y autoritario.

En *El Páramo*, la ausencia del padre se manifiesta en un espacio montañoso que sugiere la entrada al inconsciente. Comienza con unas imágenes de una casa de campesinos en la que un grupo de soldados escuchan gritos y reproches. La cámara sigue la mirada de uno de los protagonistas, Ponce. Se sugiere que este ha tenido

que presenciar la tortura y ejecución de la población civil inocente, uno de los hechos más comunes y devastadores del conflicto interno en Colombia. Este se constituye en el hecho traumático sobre el que se teje la trama de la película. Luego se presentan varios soldados, entre los que se cuenta a Ponce, que son transportados en helicóptero hacia una zona de combate en un páramo. Este parece un lugar en el que todas las inhibiciones y leyes morales están suspendidas, donde todo es posible, pero a su vez es también la realidad caótica donde se exponen a los cuerpos descompuestos de los soldados. Hay una fosa donde están todos los cadáveres apilados. En este lugar, los protagonistas padecen en su cuerpo una suerte de realidad más densa que la común, en la que, por ejemplo, sus botas se entierran en el fango y sus ojos no pueden ver por la oscuridad constante y la niebla.

En esa base militar encuentran una mujer que ha sido recluida detrás de un muro de ladrillo, el cual deben tirar abajo. Ella solo permanece en la oscuridad. Es aquí donde se revela un elemento del inconsciente: la mujer, que es una especie de fantasma o de monstruo que no tiene lenguaje y permanece en silencio. Ella parece dar cuenta de una de maldad primordial y una agresividad pura. Los soldados tienen que amarrarla, vigilarla; le temen, porque piensan que es una bruja. Uno de los soldados, que es el sargento, la golpea repetidamente para que hable, pero no consigue nada.

Con la aparición de la mujer, los soldados comienzan a perder contacto con la realidad circundante y a acrecentar la angustia. Encuentran, además, un diario, al igual que en *Aparecidos*, en el que se narra la llegada de la mujer quién parece haber traído consigo una maldición. El diario ha sido escrito por los soldados que están ahora muertos, y refiere que hay una bruja que los está enfermando por una especie de magia que los enloquece. Esta nueva información acrecienta en ellos la paranoia, más aún cuando encuentran a su sargento muerto al lado del lugar donde la tenían atada. Ella ha escapado. Mientras el diario de *Aparecidos* revela los crímenes del padre, el de *El páramo* se propone como una fuerza femenina que también conduce al horror. En ambas películas el diario es una grieta en el orden simbólico que invita a revivir la situación traumática y la fragmentación subjetiva.

Entonces los soldados culpan al teniente del horror, lo meten a un cuarto, lo amarran y después uno de ellos lo asesina. Es entonces cuando se fragmenta el constructo imaginario y emerge una dimensión más densa y real. El asesinato de esta figura paterna, pues, parece no tener reemplazo simbólico y esto desintegra su mundo. La bruja se vislumbra como una figura materna que representa el deseo prelingüístico del sujeto. Esto implica una exposición obscena del falo imaginario de la madre. Los soldados se enfrentan a un lugar donde solo hay espacio para la angustia en la medida en que la desolación, la bruma y la muerte que los rodea se constituyen en el escenario ficcional propicio para manifestación de lo inconsciente en su forma más densa y descarnada. La realidad caótica primaria resulta inaccesible al ser humano. El sustento imaginario es tan precario que hace que la

fantasía casi se desintegre para los soldados, y lo que experimentan es una realidad de pesadilla: el otro en su más pura dimensión física, cuerpos, brazos, piernas, sangre y muerte. Las imágenes se suceden a través de una niebla constante.

Los soldados disparan a través de la niebla para asesinar a la bruja, pero nunca logran dar en el blanco. Es un monstruo que no está ahí. La niebla desestructura completamente tanto el orden simbólico como el imaginario. Este parece el mejor escenario para ficcionalizar, ahora, en el caso de Colombia, la imposibilidad del postrauma y la búsqueda incesante del padre castrador, para liberarse de la madre fálica totalizadora.

Cuando los soldados comienzan a perder la razón y a matarse unos otros, resurge el evento de la masacre de los campesinos y dejan de buscar a la mujer para matarla. Ellos mismos entonces reflexionan sobre su condición de asesinos, dicen que los monstruos son ellos. El surgimiento de la consideración ética refleja la tendencia conservadora del cine de horror al terminar por restaurar el orden burgués. Pone de manifiesto que no hay una cosa allá afuera que los sobrepasa en su capacidad de maldad, sino que es la dimensión de lo inconsciente en la medida en que el sujeto mismo es un demonio intruso de sí. El individuo se sumerge en una paradoja que siempre conduce al horror: o bien nos sometemos a la castración simbólica que impone la ley en *Aparecidos*, o bien al asesinato del padre y la consumación del Edipo en una madre evanescente que, como a la bruja, no logra sublimarse.

El camino de *El páramo* es, pues, el inverso a *Aparecidos* y *Moebius*. No es la búsqueda de una figura paterna, sino el camino a la eliminación de esa figura, que no tiene reemplazo y deja al individuo expuesto a la madre fálica. Haber cometido un crimen atroz es la situación traumática que ha traído consigo la desintegración del sujeto y la necesidad de repetir el mito edípico. Sin embargo, después del asesinato de la figura paterna se encuentran solos con el objeto prelingüístico de su deseo, y así la madre fálica los absorbe sin posibilidad de retorno. Aunque en un momento los sujetos logran verbalizar lo que está ocurriendo, la película deja entrever que no tienen salvación: la imagen de la bruja aparece como una instantánea en la última toma de la película.

Según Žižek (*How to Read*), Freud reformula su concepción inicial de trauma como la irrupción de lo real que distorsiona el espacio simbólico, de forma que el hecho primordial no resulta ser ese hecho fortuito, sino que a esta precede lo primordial-real, una forma pura de desequilibrio. Así, lo simbólico está ya, de hecho, curvado, distorsionado, desgarrado y para dar cuenta de esto es necesario referirse a algo real. Para Žižek (*The Pervert's*), “the uncanny moment” ocurre precisamente cuando el espacio de la fantasía se está desintegrando, pero no se ha retornado del todo a la realidad, este lugar intermedio de violencia primordial, de lo que él mismo llama “onthological confusión”, ese es el verdadero horror. La repetición pesadillesca de la vivencia se codifica de manera particular en cada

película, con lo que se pueden rastrear elementos de la situación sociohistórica de cada contexto nacional.

### **El trauma como repetición**

En las tres películas se puede vislumbrar una representación constante de la situación traumática que imposibilita toda efectividad en la acción del sujeto. En *Aparecidos*, cuando los jóvenes se encuentran en el hotel rumbo al sur, son despertados por gritos que provienen de la habitación contigua y que piden ayuda. Tratan de salvar a esa familia que está condenada, igual que en el trauma, a repetir una y otra vez su propia muerte. Los jóvenes se repiten una y otra vez que hay que ayudarlos, pero no logran concretar el objetivo de su acción. Esa impotencia se reitera en la película y ese es drama constante de los que nunca encontraron a sus familiares desaparecidos y, de hecho, la ausencia de un postrauma.

La imposibilidad del postrauma es el resultado de un estado soporífero de negación constante en la comunidad que los rodea. Malena y Pablo llegan huyendo a un restaurante luego de rescatar a la hija fantasma de la familia asesinada. En el lugar hay personas comiendo y viendo un partido de fútbol. Está también el dueño del establecimiento, y una mujer. La niña se sienta a la mesa con los dos hermanos y de pronto le sale sangre por la nariz y el pecho. Luego es levantada por el aire, es atravesada por un cuchillo invisible. Es entonces cuando Malena y Pablo piden ayuda, pero nadie los escucha: los demás siguen en sus actividades como hipnotizados. Este instante marca el final de la pesadilla, pero justamente expone la realidad de los desaparecidos: la indiferencia y el olvido de la comunidad. Es ante este tipo de situaciones cuando el cine de horror resulta un instrumento eficaz para exponer al espectador a su propia responsabilidad como testigo de la situación traumática, y se lo enfrenta a su inacción mezquina.

Aunque Malena y Pablo parecen reintegrarse al orden simbólico, no logran rescatar a los fantasmas que los rodean. En la última escena, Malena y Pablo conducen por Buenos Aires, paran en el semáforo y ven los fantasmas de los desaparecidos de pie, en la calle, mirando hacia ninguna parte, pero no son ya una imagen de horror, sino de profunda tristeza: la naturalización del trauma que se incorpora a la vida cotidiana.

En *Moebius*, de otro lado, repetición ocurre a través de esa máquina monstruosa que hace que sus ocupantes circulen infinitamente en el sistema de metro de Buenos Aires. Los choferes de trenes y los trabajadores de la compañía que administran el servicio de transporte escuchan el pasar el vehículo que ha desaparecido. De hecho, cuando pasa el tren se encienden las luces de los sensores de seguridad, pero nadie puede encontrarlo. El tren se escucha pasar repetidamente, opera sobre un artificio que perpetúa la pesadilla; como en el horror, materializa el enigma irresoluto. *Moebius* no es un film directamente enfocado en retratar la



dictadura, sino los intentos institucionales de borrar la memoria, representados en la apatía de los administradores del tren (Hamner 70). El propio director afirmó que el final era optimista por cuanto se lograba desentrañar el enigma de los desaparecidos y darles un rostro (Mosquera 160). Sin embargo, esto solo es posible si el sujeto está dispuesto a ser absorbido por este conocimiento nuevo sin posibilidad de retorno a su situación normal.

En *El páramo*, la repetición se manifiesta en el intento repetitivo por asesinar a la bruja en un lugar completamente cubierto por la bruma. Algunos se internan en ella presos del pánico y terminan disparando hacia todos lados. Justo cuando se cree que el monstruo ha sido muerto, se descubre que lo que han hecho es matar a uno de sus compañeros. Es aquí donde se expone una imagen completamente descarnada del conflicto armado en Colombia, la de los combatientes que se matan sin saber a quién disparan y la de la población civil que siempre resulta ser la peor víctima de la barbarie. Aquí se da cuenta de la violencia ciega en la que reproduce una y otra vez el trauma hasta la saciedad y para siempre. Pero también se deja traslucir una ideología según la cual se interpreta la causa de la violencia como ausencia de ley, de ahí que el pueblo anhele la presencia de un padre castrador. De alguna manera, el presidente Álvaro Uribe Vélez logró emular la necesidad del padre simbólico con un programa de gobierno guerrillero, perfectamente expresado en la frase “mano dura, corazón grande”.

En la película colombiana, la víctima no es representada más que en el discurso de los perpetradores. No se ha producido una obra cinematográfica del tipo argentino, que pone el énfasis sobre la víctima. Sus voces todavía yacen deslegitimadas en una situación traumática que no se ha representado debidamente en la memoria. La película pone de relieve que los agentes del estado son los que han tenido voz. Por ejemplo, en la Alemania de la posguerra, se atravesó por un largo período de negación y justificación de los perpetradores. Solo las nuevas generaciones lograron romper esa negación, y fueron sus demandas las que condujeron a las confesiones públicas de los antiguos militares nazis, construyendo así el camino a la sanación del trauma (Giesen). Sin embargo, en Colombia ha reinado la impunidad sobre los agentes del estado, y esto parece determinar una situación de indefinición repetitiva en el centro de la castración simbólica, e incluso un apego a la violencia como forma de orden simbólico, representado en el anhelo colectivo de que regrese a la presidencia Álvaro Uribe Vélez.

## Conclusiones

Si bien en el cine argentino se plantea una situación traumática reiterativa, en todo caso se llega a una especie de resolución narrativa que supone la restauración del orden simbólico, aún a costa de que muchos desaparecidos estén condenados a una vida constante de no-identidad e indefinición ontológica. El

orden simbólico al que se llega se puede considerar, como sugiere Avelar, la imposición del capitalismo neoliberal, que resultaba el objetivo final de las dictaduras militares. En el filme colombiano, por otro lado, no parece restaurarse el orden simbólico, pues los militares terminan fusionarse con el objeto obscuro anterior al trauma primordial y esto reitera una y otra vez el acontecimiento de una castración simbólica que no se completa. Tales representaciones se relacionan con las particularidades de la situación social en cada contexto: un conflicto no finalizado para el caso de Colombia, versus una dictadura ya superada en el caso de Argentina, pero cuyos efectos no terminan de esclarecerse y producen nuevas situaciones traumáticas, como el caso de los hijos de los desaparecidos.

En las películas analizadas, la ficcionalización del trauma se puede explicar desde las dimensiones del psicoanálisis lacaniano a partir de las vicisitudes que sufre la figura paterna. En Argentina, las películas se filmaron durante la época en que los sujetos adultos empiezan a preguntarse sobre sus progenitores, y esto produce una ansiedad que reitera el trauma de la castración simbólica, pues la figura paterna que la ejecuta se presenta escindida. Además, persiste la imagen fantasmagórica de los desaparecidos a los que se busca insistentemente asignarles una identidad para rescatarlos de su estadio de no-muerte. Conviene preguntarse si el hecho de que sea un director español, Paco Cabezas, el que realizara una película como *Aparecidos*: el trauma compartido y no adecuadamente expresado de los españoles parece traer consigo el interés por participar en producciones cinematográficas sobre la dictadura. Esto es posible, pero ya es un terreno psicoanalítico que excedería a la crítica meramente literaria que se intenta realizar mediante este trabajo. Por su parte, la producción artística colombiana parece seguir evadiendo el tema del conflicto armado, ante la imposibilidad de llegar a un verdadero estado postraumático. Por esta imposibilidad, la castración simbólica no consumada lleva a los personajes de *El páramo* a su aniquilación.

Queda por rastrear con más profundidad la relación entre postrauma y neocapitalismo, representado este en el libre mercado, cuya imposición ha sido la finalidad de las dictaduras de derecha en Latinoamérica. Esta relación será posible comprender la dimensión socioeconómica de los objetos alegóricos que se han analizado en este trabajo. Con este objetivo, podrían analizarse otras películas del cine colombiano: en la ciudad de Cali, un movimiento cultural en torno al escritor Andrés Caicedo impulsó la apreciación y la realización independiente del cine. De esta manera, podría completarse el esquema de la función paterna que alegoriza la gradual imposición del capitalismo de libre mercado que señala Avelar.

## Notas

<sup>1</sup> La asociación de la figura autoritaria con el padre puede verse a simple vista como reduccionista y simplista, lo que puede deberse a una supuesta debilidad de la teoría psicoanalítica, que tendería a reducir toda lectura a la matriz edípica. Sin embargo, es posible considerar esta asociación como un recurso metonímico que es frecuente en las películas de género gótico, que permite ampliar la significación del evento traumático de la dictadura a un nivel psíquico más profundo.

<sup>2</sup> En sentido amplio, el género gótico surgió en la literatura del siglo XIX como una reacción al capitalismo industrial (Franklin 29): plantea una dimensión de lo monstruoso e irracional para desafiar el campo de la razón (Brantlinger 34). Del género gótico surgen el terror y el horror, que se diferencian porque el primero resalta la dimensión de lo intangible, mientras que el segundo se basa en situaciones tangibles que irrumpen en la normalidad (Cavallaro 2), aunque algunos utilizan el término horror para referirse a ambos géneros (Grunenberg; Langford). El horror es heredero de la tradición gótica, aunque solo se volvió masivo en el cine a partir de 1970; la ciencia ficción se establece como género apenas en 1926, con la publicación de *Amazing Stories* de Hugo Gernsback (Wolfe 17). Como géneros cinematográficos solo alcanzan su apogeo en la industria norteamericana durante la década de 1970, pero aún en ese momento la ciencia ficción gozó de más alto presupuesto y despliegue técnico (Langford 170-171).

<sup>3</sup> Aunque se ha criticado la validez o efectividad clínica del psicoanálisis, esto es, como herramienta terapéutica, es posible rescatar su utilidad interpretativa en la crítica literaria y cinematográfica. El psicoanálisis pone de relieve la interacción de unos recursos significantes como símbolos, que sirven para representar circunstancias traumáticas. El cine gótico suele recurrir a estos recursos, como se observa en las películas del corpus, lo cual no debe desestimarse simplemente por lo controversial de la teoría psicoanalítica. Lecturas como las planteadas por Žižek ponen de relevancia esta utilidad.

## Obras citadas

Alexander, Jeffrey C. "Toward a Theory of Cultural Trauma". *Cultural Trauma and Collective Identity*, editado por Alexander Jeffrey C. et al., University of California Press, 2004, pp. 1-30.

Amado, Ana. *La imagen justa: Cine argentino y política (1980-2007)*. Colihue, 2009.

*Aparecidos*. Dirigida por Paco Cabezas, 2007.

Avelar, Idelber. *The Untimely Present: Postdictatorial Latin American Fiction and the Task of Mourning*, Duke University Press, 1999.

Blanes, Jaume Peris. Desplazamientos, suturas y elusiones: el cuerpo torturado en Tiempo de Revancha, La Noche de los Lápices y Garage Olimpo, Espéculo. Revista de Estudios Literarios, 2008, <http://www.ucm.es/info/especulo/numero40/cuetort.html>

Brattingler, Patrick. "The Gothic Origins of Science Fiction". *NOVEL: A Forum on Fiction*, vol. 14, no. 1, 1980, pp. 30-43.

- Caruth, Cathy. *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History*, Baltimore. Johns Hopkins University Press, 1996.
- Cavallaro, Dani. *The Gothic Vision: Three Centuries of Horror, Terror and Fear*, Continuum, 2002.
- Cohen, Jeffrey Jerome, editor. *Monster Theory*, University of Minnesota Press, 1996.
- Crenzel, Emilio. "Toward a History of the Memory of Political Violence and the Disappeared in Argentina". *The Struggle for Memory in Latin America: Recent History and Political Violence*, editado por Eugenia Allier-Montaña y Emilio Crenzel, Palgrave, 2015, 15-33.
- Cuarterolo, Andrea. "Distopías vernáculas. El cine deficiencia ficción en la Argentina". *Cines al margen: Nuevos modos de representación en el cine argentino contemporáneo*, editado por María José Moore y Paula Wolkowicz, Librería/Biblioteca del Cine, 2007.
- Deutsch, A. J. "A Subway Named Moebius". *Fantasia Mathematica*, editado por Clifton Fadiman, Copernicus, 1958/1997, pp. 222-236.
- El páramo*. Dirigida por Jaime Osorio Márquez, 2011.
- Falicov, Tamara L. *The Cinematic Tango: Contemporary Argentine Film*, Wallflower Pres, 2007.
- Fico, Carlos. "Violence, Trauma and Frustration in Brazil and Argentina: The Role of the Historian". *Topoi*, vol.14. no.27, jul./dic. 2013. <http://dx.doi.org/10.1590/2237-101X014027003>
- Franklin, Bruce. "What Is Science Fiction and How It Grew". *Reading Science Fiction*, editado por James Gunn, Marleen S. Barr y Mathew Candelaria, Palgrave, 2009, pp. 23-32.
- Ginway, M. Elizabeth, y Brown, J. Andrew. "Introduction". *Latin American Science Fiction: Theory and Practice*, edited by M. Elizabeth Ginway and J. Andrew, Palgrave, 2012, pp. 1-18.
- Grigg, Russell. *Lacan, Language and Philosophy*, State University of New York Press, 2008.
- Grunenberg, Christoph. "Unsolved Mysteries". *Gothic: Transmutation of Horror in Late Twentieth Century Art*, editado por Christoph Grunenberg, The Institute for Contemporary Art, Boston, 1997, pp. 160-212.
- Hamner, Everett. "Remembering the Disappeared: Science Fiction Film in Postdictatorship Argentina". *Science Fiction Studies*, vol. 39, 2012, pp. 60-80.
- Haugaard, Lisa. "Human Rights Abuses in Colombia: From Uribe to Santos". *Colombia's Political Economy at the Outset of the Twenty-first Century: From Uribe to Santos and Beyond*, editado por Bruce M. Bagley y Jonathan D. Rosen, Lexington Books, 2015, pp.263-280.

- 
- Herman, Judith. *Trauma and Recovery: The Aftermath of Trauma -from Domestic Abuse to Political terror*, Basic Books, 1992.
- Humphrey, Michael. *The Politics of Atrocity and Reconciliation: From Terror to Trauma*, Routledge, 2002.
- Jaramillo Marín, Jefferson. “The Comissions for the Study of Violence in Colombia: An Analysis of the Official Devices and Narratives of the Past and Present of Violence”. *Colombia’s Political Economy at the Outset of the Twenty-first Century: From Uribe to Santos and Beyond*, editado por Bruce M. Bagley y Jonathan D. Rosen, Lexington Books, 2015, pp. 147-163.
- Kaiser, Susana. *Postmemories of Terror: A New Generation Copes with the Legacy of the “Dirty War”*, Palgrave, 2005.
- Kantaris, Geoffrey. “Buenos Aires 2010: Memory Machines and Cybercities in Two Argentine Science Fiction Films”. *Memory Culture and the Contemporary City: Building Sites*, editado por Uta Steiger, Henriette Steiner y Andrew Webber, Palgrave, 2009, pp. 191-207.
- La noche de los lápices*. Dirigida por Héctor Olivera, 1986
- Langford, Barry. *Film Genre: Hollywood and Beyond*, Edimburgh University Press, 2005.
- Leys, Ruth. *Trauma: A Genealogy*, University of Chicago Press, 2002.
- Moebius*. Dirigida por Gustavo Mosquera, 1997.
- Mosquera, Gustavo. “A Few Reflections on the Creation of the Film ‘Moebius’”. *Mathematics, Art, Technology and Cinema*, editado por Michele Emmer y Mireya Manaresi, Springer, 2002, pp. 156-162.
- Pacheco Bejarano, Juan Pablo. “Unveiling the Monster: Memory and Film in Post-Dictatorial Spain”, *Self-Designed Majors Honors Papers*, Paper 10, University of Conneticut, 2014.  
<http://digitalcommons.conncoll.edu/selfdesignedhp/10>
- Page, Joana. *Crisis and Capitalism in Contemporary Argentine Cinema*. Duke University Press, 2009.
- Paz, Mariano. “Subversive Topologies: Space, Time, and Dystopia in the Films of Gustavo Mosquera”. *Endangering Science Fiction Film*, editado por Sean Redmond y Leon Marvell, Routledge, pp. 154-170.
- Robben, Antonius C. G. M. “How Traumatized Societies Remember: The Aftermath of Argentina's Dirty War”. *Cultural Critique*, No. 59, 2005, pp. 120-164.
- Ruétalo, Victoria. “Projecting Buenos Aires Back to the Future: Violence in Argentine Post-Dictatorship Science Fiction Film”. *Violence in Argentine Literature and Film (1989-2005)*, editado por Carolina Rocha y Elizabeth Montes Garcés, University of Calgary Press, 2010, pp. 203-219.

- Safford, Frank, y Palacios, Marco. *Colombia: Fragmented Land, Divided Society*, Oxford University Press, 2002.
- Sorbille, Martín. “El matadero”: *Una pesadilla. En busca del falo perdido con las topologías de Freud, Lacan y Žižek*, Biblos, 2016.
- Tiempo de revancha*. Dirigida por Adolfo Aristarain, 1981.
- Wolfe, Gary. “Evaporating Genre: Strategies in the Dissolution in the Postmodern Fantastic”. *Edging into the Future: Science Fiction and Contemporary Cultural Transformation*, editado por Veronica Hollinger and Joan Gordon, University of Pennsylvania Press, 2002, pp. 12-29.
- Žižek, Slavoj. *The Pervert's Guide to Cinema*, 2006.
- . *How to Read Lacan*, Norton, 2006.
- . *The Ticklish Subject: The Absent Centre of Political Ontology*, Verso, 1999.
- Zwart, Peter. “Politics of Memory and Managing Trauma in Spain: Constructing Identities”. *Rethinking Citizenship: New Voices in Euroculture*, Euroculture consortium, 2013, pp. 127-141.