

## Aparecidos de Paco Cabezas: Construcciones narrativas en la generación de la posdictadura

Lisandro Ciampagna  
USAL  
[lisciampagna@yahoo.com.ar](mailto:lisciampagna@yahoo.com.ar)

Palabras clave: *memoria, posdictadura, proceso, cine de horror*

### Resumen

A la hora de representar visualmente la realidad del Proceso de Reorganización Nacional, la cinematografía hispanoamericana ha tenido que dar diversas respuestas a la problemática de las representaciones de la violencia en la última dictadura argentina. ¿Cómo decir lo indecible? ¿Cómo representar visualmente un sistema de violencia basado en lo no dicho y lo no visible?

En años más recientes, la cuestión se vuelve más compleja al incorporar el problema de la generación pos-dictadura. ¿Cómo transmitir el horror del Proceso a una generación que no vivió esta experiencia?

En este marco, la cinta *Aparecidos* (2008) del realizador hispano, Pablo Cabezas, ofrece una propuesta irreverente pero provocadora: utilizar los mecanismos narrativos del cine de horror popular en combinación para narrar la historia de dos jóvenes argentinos criados en España que deberán descubrir la conexión entre su padre y la última dictadura argentina.

El propósito de este trabajo será analizar la manera en que Cabezas utiliza y reinterpreta los recursos del horror sobrenatural para introducir a sus personajes en la realidad del horror social y político del Proceso.

En el 2013, Eduardo Berti escribió un breve artículo introductorio para una antología de relatos de fantasmas publicada por Adriana Hidalgo Editora. Aquel trabajo, titulado *Muertos inmortales*, planteaba una breve visión sobre la evolución de las historias de espectros a través del tiempo, desde las leyendas del Medioevo hasta el relato de horror moderno. Particularmente, el autor señalaba el siglo XIX como un período de profundos cambios en la figura literaria del fantasma.

Fue en esa época, particularmente en la Inglaterra victoriana, cuando los aparecidos se alejaron de los modelos estereotipados del gótico y mutaron a formas más complejas y

sutiles. A partir de entonces el fantasma pasó a ser símbolo no del más allá, sino fundamentalmente del pasado, de la pérdida, la soledad y, sobre todo, la memoria. Así, para Berti, los espectros modernos “poetizan esta clase de nociones, hasta metaforizar todo aquellos que se niega a morir, a caer en el olvido”. (Berti, 2013, p. 19).

Esta línea planteada por Berti nos puede servir como punto de partida para explorar y considerar otras posibilidades respecto del fantasma y del relato de horror. Pues si el fantasma puede configurarse como figura de la memoria personal, no resulta difícil dar un paso más y convertirlo en figura de la memoria colectiva.

Consideramos que esta es la original propuesta que el director Paco Cabezas desarrolla en su película *Aparecidos*. En efecto, la cinta de 2008 se presenta como una compleja reconfiguración de los tópicos del cine de horror, adaptándolos a una profunda reflexión sobre la memoria histórica y el horror de la última dictadura argentina.

Así, asistimos a la historia de Pablo y Malena de Luca, hermanos argentinos criados en España, que al retornar al país para completar los trámites de eutanasia de su padre, Gabriel de Luca, terminan realizando un viaje a la vieja casa familiar en Tierra del Fuego. Este viaje insertará a los hermanos en un espacio confuso donde el pasado y el presente se entrecruzan y donde la memoria del Proceso se hace presente en una familia de espectros que cada noche deben repetir la experiencia de su secuestro a manos de un anónimo represor, símbolo y agente de la última dictadura argentina.

Así, el horror político de los desaparecidos se expresa e interpreta de acuerdo a los mecanismos del cine de terror más convencional. Se puede considerar entonces que la película construye los tópicos y espacios del cine de horror masivo, como un sistema alternativo para transmitir a las nuevas generaciones la experiencia histórica del Proceso.

### **Pablo: de espectador a personaje**

En su artículo *Lo fantástico en el cine. Sueños y miedos del tercer milenio* (2009), la especialista en cine y literatura fantástica Irene Bessiere, señalaba que una de las grandes características del cine de horror contemporáneo es la autorreferencialidad. Jugando con un público que conoce los lugares comunes del género y que se ha educado como público con los esquemas narrativos del cine de terror, los directores se permiten explotar esos lugares comunes a la vez que reflexionan sobre las tendencias sociales que los producen y sobre la industria cinematográfica que los mantiene.

La cinta de Paco Cabezas participa de esta misma tendencia a la vez que le da un nuevo giro político. En efecto, uno de sus protagonistas, Pablo, es un joven de veinte años

criado en la España posfranquista y consumidor típico de películas de horror. Y será a través de la lógica de estos productos que ingresará psicológicamente en la realidad histórica del Proceso.

¿Cuál es el punto de entrada? Un diario encontrado en el guardabarros del auto de su padre, texto que contiene el paso a paso del secuestro y tortura de una familia (ambos padres y su hija) en un hotel de la ruta patagónica. Al leer el diario, Pablo ingresa en el universo diegético del texto con la fascinación propia de un fanático del género y convence a Malena de pasar la noche en el mismo hotel donde el crimen fue cometido.

La fascinación inicial de Pablo obedece a un interés de tipo turístico. No se ve aquí un deseo de acercarse a la realidad histórica del Proceso sino el placer que provoca una situación de horror controlada, similar a la que ofrecen las películas de terror de Hollywood. No es menor que durante su estancia en el lugar los hermanos vean una película slasher con reminiscencias de *The Texas Chain Saw Massacre* de Tobe Hopper (película fundacional del horror *slasher* de 1974). La breve cinta, que presenta la escena típica de la joven virginal acosada por el asesino de rostro encapuchado, sirve como puesta en abismo de la experiencia real de las víctimas de la dictadura. Para resaltar aún más este mecanismo, la escena inmediatamente anterior nos presenta a Pablo leyendo fragmentos del diario militar que explican el procedimiento correcto para utilizar la picana.

Mira Malena escucha esta parte (...). Las descargas siempre deben dirigirse a puntos neurálgicos. En este caso la víctima recibe una potente descarga en el cuello lo que produce un doble efecto. Por un lado la tráquea se contrae bloqueando la entrada de oxígeno y por el otro la columna vertebral se adormece limitando visiblemente sus posibilidades de huida. (Cabezas, 2008).

Esta escena se sirve de todos los mecanismos habituales del género para producir horror. La cámara se mueve hacia un primerísimo plano del muchacho que alterna con otro primerísimo plano de sus manos mientras hace pasar las hojas. En simultáneo, la banda sonora presenta una música baja que va en crescendo constante para provocar la tensión en el público.

La escena construye un complejo juego de contrastes entre actitudes y esquemas narrativos. Así, el aparato típico del terror cinematográfico genera una tensión “esperada”. Se prepara un esquema de miedo tipificado, socialmente aceptable, que choca intencionalmente con el saber previo del espectador argentino conocedor de la

realidad del Proceso. La voz de Pablo, entusiasta ante una lectura que el joven interpreta como mero entretenimiento, intensifica el contraste.

Apreciemos la ironía del director: Pablo interpreta “correctamente” los procedimientos filmicos utilizados en la escena, pero el contenido de la misma motiva una respuesta más severa por parte de los espectadores. Por otra parte, la distancia entre la respuesta de Pablo y la del espectador frente a los eventos de la película se irá acortando a medida que el personaje vaya ingresando en el universo diegético del diario.

Así, la lectura del documento ocasiona que los hermanos entren literalmente en la estructura de la historia de horror allí contada, la cual pronto se revela como una espantosa historia de secuestro y tortura en el marco de la violencia política de la dictadura.

Los procedimientos se suceden. Ruidos en la habitación vecina que reproducen la secuencia de eventos planteada por el diario, escape aterrado de los hermanos, incapaces de saber si lo que escuchan es un crimen real o una experiencia sobrenatural, y la huida por la ruta desierta. Es en esa ruta dónde se da el primer encuentro con los espectros.

En la carretera nocturna los hermanos ven súbitamente la figura de una madre y de su hija caminando en la oscuridad. Pablo, que las reconoce por sus lecturas insiste en detenerse para ayudarlas, pero antes de que los hermanos puedan actuar, aparece una misteriosa camioneta en el camino. Así, los hermanos quedan paralizados mientras observan la manera en que madre e hija son secuestradas.

La película construye en este punto un claro contrapunto entre los hermanos inmóviles y la escena que se desenvuelve entre el auto, la madre y la niña. En este juego de paralelismos, los rostros de Pablo y Malena permanecen fijos en un primer plano que los presenta observando en la dirección donde se produce el secuestro.

En contraste con la inmovilidad de los hermanos, el secuestro se organiza en una veloz combinación de planos que forman un complejo relato mudo. La puerta de la camioneta se abre y seguidamente vemos un primerísimo plano de las manos de madre e hija que se entrelazan. La cámara se aparta en un plano general del vehículo estacionado en el que las mujeres entran, para luego permanecer fija en una escena que nos muestra la camioneta y nos deja oír los gemidos y forcejeos de las víctimas. Súbitamente la niña huye y asistimos a una nueva sucesión de primerísimos planos que la muestran huyendo, cayendo, siendo golpeada por el vehículo y finalmente arrastrada a su interior.

Todo este complejo juego de secuencias es intercalado por el cuadro de Pablo y Malena fijos en su puesto de observación. Así, frente al espectáculo del secuestro, los hermanos presentan el papel de observadores incapaces de intervenir en la toma. La indiferencia del vehículo, que culmina la escena pasando frente a ellos, los termina confirmando como observadores ajenos al secuestro observado.

Sin embargo, el esquema no es perfecto. A diferencia de lo que ocurría con la escena del diario y de la lectura, aquí no asistimos a un uso coherente de la música de terror, sino que experimentamos largos tramos de silencio rotos únicamente por los gemidos de la mujer secuestrada en el auto o el resoplido ansioso de Pablo que observa lo que ocurre frente a sus ojos. Este uso parcial de la banda sonora, rompe el esquema del género de horror y acerca la escena a lo que Giles Deleuze (2007) llamó “imagen tiempo”.

En sus estudios sobre los mecanismos del cine neorrealista, Deleuze reconoció que existía un sistema de signos puramente ópticos que escapaban al esquema narrativo del cine convencional, para transmitir el peso de la realidad en la escena filmada.

El silencio que se impone en diversos fragmentos de esta escena junto a la inmovilidad de Pablo y Malena, constituyen recursos de este modelo cinematográfico alternativo que permiten resaltar la enormidad de lo que sucede frente a los ojos de los jóvenes. Los jóvenes deben reconocer que lo que ven ya no es cinematografía. Asistimos al momento de transición en que el horror del Proceso y la realidad política de ese horror empiezan a manifestarse por debajo de la historia de espectros que el joven había creído encontrar en el diario militar.

### **El cine slasher y el Proceso**

Habiendo analizado estas escenas iniciales de la película de Cabezas cabe destacar un interesante fenómeno: aunque las víctimas espectrales del Proceso se han tornado visibles, el torturador permanece anónimo. En realidad, y durante la mayor parte de la cinta, el representante de la dictadura argentina permanecerá ausente, haciéndose visible únicamente a través de sus herramientas. El diario que describe sus procedimientos e ideología, la camioneta con la que persigue a sus víctimas, la lámpara con la que enfoca y busca a Malena cuando ella y su hermano se introducen en su espacio, son todos instrumentos que el asesino manipula, pero que no lo revelan. Por otra parte, son elementos sólidos que permiten a Pablo elaborar una teoría realista de los eventos que han presenciado: “Esto pasó hace veinte años ya. Y ahora un hijo de puta lo está repitiendo paso a paso”. (Cabezas, 2008).

Pablo de Luca continua sirviendo de punto de entrada y de referencia para el espectador al proponer un nuevo esquema narrativo que sigue teniendo como base el horror cinematográfico, pero que ahora se perfila en torno a un nuevo género: el cine *slasher* o *stalker*.

El *slasher* constituye un subgénero particularmente popular del cine de horror, pero también uno notablemente ignorado por la crítica académica. Una de las pocas expertas en el tema, Vera Dika, planteó sus orígenes en la ya clásica película *Halloween* de John Carpenter de 1978, tal como se menciona en el artículo de Sotiris Petridis *A historical approach to the slasher film* (2014). La icónica cinta de Carpenter introdujo al mundo la figura de Michael Myers quien, según la visión de estos críticos, sería el modelo prototipo de toda una serie de asesinos sobrenaturales tales como Freddy Krueger o Jason Vorhees (protagonistas de las sagas de *A Nightmare on Elm* y *Friday the 13th*, respectivamente).

En realidad, Carpenter creó un curioso arquetipo del cine de horror. Los asesinos del género *slasher* son frecuentemente masculinos, ocultos por juegos de cámara o, de manera más prosaica, por máscaras que esconden su rostro. Sus motivaciones son igualmente misteriosas o directamente inexistentes. Así quedan convertidos en agentes del mal, es decir, en entes sobrenaturales, perseguidores implacables e imparables. Sin embargo, esto no significa que la violencia del género no tenga ninguna función o sentido político en el mundo real.

En el artículo ya mencionado, Petridis observó que el asesino del *slasher* clásico actúa como un instrumento de control social. En efecto, las víctimas de este tipo de cintas son adolescentes que participaban de actividades inaceptables para la clase media conservadora de los Estados Unidos de mediados de los 70 y principios de los 80. Así, los valores alternativos al modelo de familia nuclear norteamericana fueron catalogados como inmorales y por ende debían ser reprimidos. El instrumento es el asesino *slasher*. En palabras de este teórico: “El asesino, encarnación de la otredad, es usado por la narrativa fílmica como un mecanismo de conformidad y como un medio para que la comunidad mantenga su orden”. (Petridis, 2014, p. 79).

Observando esta función social del asesino serial en el cine podemos ver que la similitud entre este y el represor sobrenatural de *Aparecidos* no es casual. Basta recordar los discursos oficiales de la dictadura sobre “el cáncer de la subversión” y la no menos común expresión del “algo habrán hecho” utilizada por la población argentina a modo de justificación de las desapariciones y torturas que ocurrían durante el Proceso.

La película de Cabezas suma indicios a favor de esta interpretación. Así el discurso del militar está sembrado de referencias al Antiguo Testamento que remiten a la imagen que los represores del 76 se habían formado de sí mismos como protectores de los valores “occidentales y cristianos”. Esta visión llega a su consecuencia lógica hacia el final de la cinta cuando Malena debe confrontar la verdad de que el represor es el espíritu de su propio padre, Gabriel de Luca, quien se revela como un médico militar al servicio del terrorismo de estado. Mientras el represor aplica a su propia hija el “submarino”, la califica de “roja” y le explica su función “educadora”.

Nosotros estamos acá para educarlos, para que no se salgan del camino otra vez. Tienen que entender que la Iglesia y el Estado son los padres de la patria y eso conlleva una gran responsabilidad y merece respeto. Pero claro, ustedes no respetan nada y es ahí cuando hay que ponerse duro. (2008).

Podemos ver entonces que tanto visual como temáticamente Cabezas se sirve del arquetipo del asesino *slasher*, una figura típica del género de horror masivo, para presentar al represor. La imagen no sólo transmite el horror del aparato militar (con sus atributos de implacable e inescapable) sino que expresa en un formato conocido por el público moderno su fórmula aleccionadora. El represor, como los asesinos de *Halloween* o de *Viernes 13*, se presenta como un mecanismo de control social, como parte de un sistema que busca “salvar” la sociedad establecida de los excesos de una juventud “subersiva”, mediante el uso de la violencia y el terror.

### **El fantasma como víctima**

Tanto en el cine como en la literatura, el fantasma suele configurarse como una figura agresiva, un agente de la otredad que amenaza el espacio cotidiano de los protagonistas. Sin embargo, esta visión no es necesariamente universal.

Berti, en el estudio ya mencionado, señala que en las culturas antiguas o en los textos del Medioevo la figura del fantasma puede ser positiva. Estas antiguas narrativas, influidas por el culto a los antepasados, presenta a vivos y muertos estableciendo lazos de asistencia mutua. Así, el autor afirma que en estos primeros textos “los vivos tienen el deber de ayudar (...) a los muertos y, en caso de cumplirlo, los difuntos acudirán para ayudar a los vivos”. (2013p.8).

En la modernidad, y como una evolución de esa primitiva función protectora, el espectro se convierte en figura de la experiencia traumática. El fantasma que vaga sin descanso se

convierte en símbolo del recuerdo obsesivo que surge como resultado de la violencia traumática.

Es esta la misma línea que sigue *Aparecidos*, donde Pablo se da cuenta de que los crímenes del 80 se están repitiendo mecánicamente de manera sobrenatural cada noche. Los hermanos se han topado con un recuerdo traumático en el cual las víctimas del Proceso vuelven a ser secuestradas y asesinadas una y otra vez. Esta mecánica ineludible de la memoria traumática queda claramente manifiesta en la escena del bar en la ruta.

La escena comienza con los hermanos refugiándose en el bar tras haber conseguido rescatar a la niña de la camioneta militar. Es un momento de calma durante el cual los protagonistas creen haber roto la secuencia de eventos. Sin embargo, cuando el reloj marca las 12.25, hora en que la niña fuese asesinada, la figura invisible del represor se hace presente y acuchilla a la niña por detrás, matándola nuevamente.

La escena no sólo marca la repetición mecánica de la memoria traumática, sino la indiferencia consciente de la población frente a la memoria histórica. Cuando la escena, cargada de violencia ha concluido, Pablo trata de buscar ayuda con los dueños del local, sólo para darse cuenta de que nadie, salvo él y Malena, ha visto nada.

La cámara nos muestra un plano general del local del bar que nos enseña un cuadro en donde se mezcla el espanto y el absurdo. Así, en el extremo derecho de la escena la niña espectral yace en el piso con Malena arrodillada frente a ella, mientras que en el extremo opuesto vemos a un hombre que come indiferente. En el fondo de la escena, y en el mismo extremo que el comensal, un grupo de jóvenes mira un partido de fútbol.

La indiferencia del público tiene un sentido doble. Dentro del universo narrativo de la película es la prueba definitiva de la situación sobrenatural. Las víctimas y su asesino son espectros que están repitiendo un crimen acaecido décadas atrás como en una especie de obra macabra que no admite intervenciones por parte de los vivos. Asimismo, en tanto que representación de la experiencia traumática, la indiferencia del público muestra la pasividad de la sociedad argentina y la deuda pendiente con la memoria de los desaparecidos (recordemos que la película se ubica en el 2001, antes de la anulación de las leyes de Obediencia Debida y Punto Final).

En las siguientes escenas, y ya lejos de la experiencia sobrenatural, Pablo y Malena se internan en la memoria histórica del Proceso a través de documentos históricos y charlas con sobrevivientes que les hace tomar plena conciencia de los crímenes de la dictadura y les permite interpretar claramente los eventos sobrenaturales a los que han asistido.



Queda entonces la incógnita fundamental: ¿qué hacer con esta información? ¿Ignorarla y volver a España o tratar de impedir el desarrollo del crimen político?

La película opta por el reconocimiento de lo acontecido pero no como un intento por cambiar el pasado, sino como una aceptación consciente del trauma. Los eventos históricos no pueden ser cambiados, pero recordarlos de manera completa permite asumirlos. Al reconocer a su padre como el verdadero represor, Malena toma la decisión de desconectarlo del aparato que lo mantiene vivo, poniendo fin a la continua repetición de sus crímenes. El conocimiento del pasado y su aceptación de manera consciente pone fin a la memoria traumática, y permite que los fantasmas descansen en paz.

Sin embargo, Cabezas no se permite caer en el facilismo de un *happy end* tipo Hollywood, que por otra parte tampoco es propio del género de horror que maneja. Cuando los hermanos están dejando el país, pasan por un embotellamiento en Buenos Aires durante el cual empiezan a notar la figura de nuevos espectros entre los insensibles peatones locales.

Tras los eventos de la película, Pablo y Malena, representantes del público contemporáneo, ya no pueden ignorar a la masa de espectros que ha dejado el Proceso de Reorganización Nacional. Saben que la Argentina está llena de fantasmas, de memorias traumáticas que esperan ser asumidas, de desaparecidos que ansían convertirse en aparecidos.

En conclusión, a medida que nos alejamos temporalmente de los años del Proceso, la problemática de cómo transmitir la naturaleza y el horror del terrorismo de Estado se hace más acuciante. ¿Cómo explicarle a las nuevas generaciones la mecánica de la violencia de estado que debió sufrir la Argentina desde 1976 a 1983?

Paco Cabezas ofrece una alternativa inusual pero sin duda original, al utilizar los recursos de un género popular, la película de horror tipo, para transmitir la realidad del horror real. Su cinta *Aparecidos* utiliza los mecanismos habituales del género, así como sus arquetipos más representativos (el asesino sobrenatural y el espectro) para expresar la realidad de la violencia institucional y las marcas traumáticas que dejó en la memoria colectiva argentina.

Más aún nos ofrece un camino de decodificación gracias a la labor interpretativa de sus protagonistas. El camino de Pablo y Malena desde espectadores y consumidores de horror cinematográfico a testigos e interventores de la realidad histórica, se presenta como un modelo a seguir, como una hoja de ruta para que el espectador moderno pueda

comprender el complejo entramado de códigos que Cabezas ha utilizado para narrar el Proceso.

### Bibliografía

- Álvaro, A. y otros (Productores), Cabezas, P. (Director), (2008) *Aparecidos*. España y Argentina: Morena Films.
- Berti, Eduardo (2013) "Muertos inmortales" en *Fantasmas* (pág. 7-19), Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Bessiere, Irène (2009) "Lo fantástico en el cine. Sueños y miedos del tercer milenio" en Elgue De Martini, Cristina y Volta, Luigi. (Comp.) *Fantasmas, sueños y utopías en literatura, cine y artes plásticas*. Córdoba: Del Copista: Facultad de Lenguas.
- Cunningham, S.S. (Productor y Director). (1980) *Friday the 13<sup>th</sup>*. Estados Unidos: Georgetown Productions Inc. y Sean S. Cunningham Films.
- Deleuze, Gilles (2007) *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine2*. Buenos Aires: Ed. Paidós.
- Gandolfo, Elvio (2007) *El libro de los géneros: Ciencia Ficción, policial, fantasía, terror*. Buenos Aires: Norma.
- Hill, D. (Productora) y Carpenter, J. (Director). (1978) *Halloween*. Estados Unidos: Falcon International Productions.
- Henkel, K. y otros (Productores), Hopper T. (Director), (1984) *The Texas Chain Saw Massacre: Vortex*.
- Petridis, Sotiris (2014) "A historical approach to the slasher film", en *Film International*, Volume 12, Number 1, 1 March 2014, (pág. 76-84(9)). "The killer, who is the embodiment of otherness, is used by the filmic narrative as means of compliance and a way for the community to enforce its order". La traducción es mía. Reino Unido: Ed. Intellect. Url: <http://www.ingentaconnect.com/content/intellect/fint/2014/00000012/00000001/art00007> (recuperado el 15/08/16).
- Shaye, R. (Productor) y Craven, W. (Director). (1984) *A Nightmare on Elm Street*. Estados Unidos: Media Home Entertainment y Smart Egg Productions.