

El caso de Alejandro Agresti. Estrategias narrativas de un cine postdictatorial

Lior Zylberman*

Nacido en Buenos Aires en 1961, Alejandro Agresti pertenece a esa generación “1.5”¹ que no participó activamente en la política durante los ’70 pero a la vez ya había abandonado la niñez, basta con hacer un cálculo matemático para darnos cuenta que el futuro realizador contaba con 15 años al momento del asalto al poder en marzo de 1976. Interesado en la fotografía desde muy joven, cursó estudios en la Escuela Panamericana de Arte, si bien comenzó en el largometraje en 1985 será recién con *El amor es una mujer gorda* (1987/8) que inicia su carrera como director cinematográfico prolongándose hasta nuestros días. Debido a las dificultades que encontró en nuestro país para continuar su profesión, Agresti parte a Holanda donde filmará un importante número de películas, muchas de ellas en coproducción con Argentina, y sobre “temas argentinos”. Actualmente reside entre La Haya y Los Angeles donde filmó *La casa del lago* (*The lake house*, 2006) y se desempeña como doctor de guiones para producciones de los estudios de Hollywood.

Aquí me dedicaré a pensar algunos de sus films como importantes intentos de elaboración, reflexión e indagación sobre los efectos del genocidio. Películas como *El amor es una mujer gorda*, *Boda secreta*, *El acto en cuestión*, *Buenos Aires Viceversa* o *Un mundo menos peor* no se centran en los años de la dictadura, sino que Agresti, una y otra vez, ensayó diversas formas de llevar a la pantalla los efectos del genocidio, ya sea a través del melodrama, de la metáfora, apelando a la ironía y al humor como también a elementos fantásticos que bordean el realismo mágico.

El amor es una mujer gorda (1987/8) – abordaje implícito

* Magister en Comunicación y Cultura (UBA), Doctorando en Ciencias Sociales. Becario Tipo II Conicet, miembro del Centro de Estudio sobre Genocidio (UNTREF).

¹ Esta denominación la acuñó Susan Suleiman para referirse a los niños sobrevivientes del Holocausto: “muy jóvenes para tener un entendimiento adulto de lo que estaba ocurriéndoles, y a veces muy jóvenes para tener una memoria de todo, pero sin embargo suficientemente viejos para *estar allí* durante la persecución nazi hacia los judíos” (Suleiman, 2006: 179-180).

En su trabajo analítico de diferentes producciones culturales de la posdictadura, Christian Gundermann toma algunos términos freudianos, como duelo y melancolía, para estudiar, entre otras, a *El amor es una mujer gorda* y *Buenos Aires Viceversa* (Gundermann, 2007). Emplearé algunas de sus anotaciones a fin de pensar, a partir de las películas de Agresti, los efectos del genocidio.

El film de 1987 transcurre en los primeros tiempos del nuevo orden democrático, Agresti nos presenta a José, un periodista dolido debido al abandono de su mujer. De este modo, el personaje yerra dificultosamente por las calles porteñas enfrentándose a su jefe laboral como también a sus amigos. Hay en José una imposibilidad de restablecer lazos sociales afectivos, manteniendo sólo con Caferata, un *marginado*, una relación lo más parecida a una amistad. Recién hacia el final de la película nos vamos enterando que su mujer no abandonó a José: ella fue secuestrada y desaparecida.

De este modo, Agresti nos narra sobre las víctimas, pero ya no sobre las víctimas a las cuales caen las *patotas*. José es una víctima particularizada, con el secuestro de su mujer el terror se ha sembrado en él; sin embargo, él cree que acciona para transformar la situación pero se enfrenta, justamente, ya no con el accionar *desaparecedor* sino con sus efectos: el terror fue sembrado en todos y cada uno de los personajes de la película -en todos y cada uno de nosotros, nos intenta decir Agresti. En 1987 José vislumbra un futuro para nada promisorio, nos insta a “despertar” pero ya es tarde.

No es mi propósito ahondar en la teoría psicoanalítica, pero algunos aspectos teorizados por Freud posibilitarán continuar con el análisis de ambos films. Así, Freud caracteriza a la melancolía como un estado de ánimo profundamente doloroso, una cesación del interés por el mundo exterior, la pérdida de la capacidad de amar, la inhibición de todas las funciones, y la disminución del amor. La diferencia entre el duelo y la melancolía estaría dada, siempre según Freud, en la perturbación del amor propio llegando, incluso, a humillarse ante los demás. En el duelo intenso se sufre la pérdida de la capacidad de elegir un nuevo objeto amoroso –“lo que equivaldría a sustituir al desaparecido” en las propias palabras de Freud. Claramente se produce una fuerte resistencia ya que el sujeto se resiste a abandonar su objeto amado.

José se encuentra en un tipo de duelo y melancolía particular ya que cree que la pérdida a la que se enfrenta es de naturaleza -en términos de Freud- “ideal”: el objeto no ha muerto, pero

ha quedado como objeto erótico, siendo la novia abandonada el ejemplo que nos brinda el autor. Dado el estado de melancolía en el que se encuentra José este personaje no pueden salir de esa suspensión y reconocer lo que ha acontecido con su ser querido. Las primeras imágenes de *El amor es una mujer gorda* son muy elocuentes y tendrán una importante resignificación con las del final. Comienza con imágenes de gente escarbando entre la basura, en el *travelling* que la cámara hace observamos a José posicionado como la estatua de la libertad. Sin embargo, eso que vemos no es “nuestra” película sino que nos enteramos que eso es parte del metraje que ha filmado un director extranjero que ha venido a filmar a nuestro país. José ha ido a cubrir para el periódico en el que trabaja esta filmación, sin embargo no realiza la intervención que su medio espera de él. Luego de interrumpir el rodaje, José toma a un niño en brazos y le exclama al director extranjero: “esto que usas de actor todavía está tibio y respira, andate a tu país, *yanqui go home*”. José plantea desde el comienzo un doble posicionamiento: la intervención extranjera en nuestro país, como también la mirada sobre nuestro país que tiene el extranjero.

De este modo se inicia el deambular de José, lidiando una y otra vez con su jefe, como también con sus amigos. Si bien no sabemos cómo era José en su estado previo al duelo y a la melancolía, ahora su dolor lo transmite por vía de la agresión verbal, a sus amigos les señala que la gente no desaparece² y recuerda que su mujer lo dejó. Con sus amigos encontramos diálogos sugerentes: en una de las charlas sale el problema de la culpa, a José le dicen que no tiene la culpa, le dicen también que quizá es mejor que se vaya del país. A todo esto, José siempre reacciona en forma violenta, aseverando que nadie le va a decir lo que tiene que hacer.

Agresti no sólo nos sugiere el estado en el que se encuentra José a través del empleo del blanco y negro, el duelo del personaje también brota a partir de la musicalización de la misma. Huelga remarcar que en la mayoría de los films de Agresti hay un uso habitual, ya casi una marca de estilo, de composiciones de Luis Alberto Spinetta, por sobre todo, o de Charly García; aquí escuchamos *Como el viento voy a ver* de Pescado Rabioso. La letra de la canción apoya y exalta el ánimo de José: en una estrofa, Spinetta canta “como el viento voy a ver, si es que puedo amarte. Vos no me dejaste, nena, vos no me dejaste, tampoco yo a vos”. El estado de duelo de José se profundiza, no puede salir de él, nadie dejó a nadie: José no dejó a Claudia ni ella a él, su

² En *Modern crimes* (1992) película rodada por Agresti en Holanda –hablada en inglés– surgen diálogos similares, sobre todo el personaje mayor, enfermo de cáncer, que le advierte Tim, el protagonista, que trata de comprender el misterioso suicidio de su amigo, que “la gente no se muere, es matada”.

relación fue cortada de raíz. La incertidumbre de él, de tantos familiares durante los primeros años del gobierno de Alfonsín, se encarnan en diferentes escenas: ¿cómo tratar al desaparecido, cómo hablarle, como dialogar? José queda suspendido, sumergido en la melancolía sin posibilidad de elaborar el duelo.

En uno de sus descensos anímicos, José le escribe, esbozando una especie de conversación con Claudia. Diálogo que manifiesta un estado anímico generalizado, como también una toma de conciencia de su situación; sin embargo, lejos de intentar elaborar su duelo, su enojo aumenta. En esa carta, entonces, que le escribe a la mujer que lo abandonó afirma que “están pasando cosas raras y parece que nadie las quiere ver, me estoy volviendo loco. Nos vendieron un buzón, Claudia”. Esta escena nos resulta muy sugerente para comprender el estado anímico ya no sólo de José sino de un conjunto social más amplio. Estamos a las puertas de las leyes de Punto Final y de Obediencia Debida, y José, como tantos otros, comienza a desencantarse de la democracia.

¿Cuáles son las cosas que nadie quiere ver?, podríamos preguntarle a José. Él nos lo responde cuando discute con su jefe en el diario: “en este diario miraban para otro lado, vos te haces el gil, de lo que pasó en Vietnam hasta tu tía sabe, pero lo que paso acá nadie sabe nada”. Esas son las cosas raras que pasan, nadie quiere saber lo que pasó, lo que *nos* sigue pasando. José no sólo quiere estar nuevamente con Claudia, José no quiere olvidar, se niega, se resiste, a olvidar. A ello, sus amigos, le dicen que ahora que las cosas cambiaron “¿por qué no volvés a ser el mismo?”. Luego de este altercado con sus amigos, que terminarán a los golpes y con José detenido y preso, Caferata, quizá su *verdadero* amigo, le señala que “a vos te metieron adentro, pero a estos hijos de puta los van a dejar afuera”, mientras vemos en sus manos la tapa del diario Clarín que informa sobre la ley de Punto Final.

A medida que el film se aproxima a su final, el discurso de José se torna cada vez más aguerrido, su melancolía se transforma en bronca. En una escena construida con una fuerte carga simbólica, José le habla a un ciego. Al él, le dice: “acá mataron 30.000 en este rincón del mundo, ¿sabes cómo? Con ratas en los intestinos (...) si grito no me escucha nadie, primero nos dijeron que no teníamos memoria, como si fuéramos boludos y ahora quieren que nos olvidemos de todo. ¿Y vos que pensás de todo?” A lo que el ciego, encarnado en él la sociedad toda, responde: “¿Yo? Argentino”. Sugerente respuesta en consonancia con lo expresado previamente: esta frase,

dicha por el ciego, posee una fuerte carga simbólica. “El argentino”, no sólo no mira sino que su propia condición, la de argentino, lo deslinda de toda responsabilidad.

Hacia el final, se encuentra con unos compañeros en un bar, a los cuales José los increpa. Sin embargo, son ellos los que le dicen que Claudia no lo abandonó. Ellos le dicen: “loco, la mataron a Claudia, la mataron los milicos, la reventaron”. Mofándose del discurso construido alrededor del “mito de la inocencia”, José les responde: “claro, ahora me vas a venir con la misma historia de siempre. ¿Quién la va a querer matar? Sólo tenía 19 años, lo único que hacía era escribir...”. Así, pareciera que el “mundo exterior” se le impone a José. Él sale a la calle, se escuchan sonidos raros, se sube a un colectivo y allí está Caferata, éste le pregunta “¿qué nos están haciendo pibe? A lo que José le responde “Ya es demasiado tarde...”. Más que cesar su interés por el mundo exterior, José pierde totalmente su amor propio al subirse a ese colectivo (que también podemos entenderlo no sólo como medio de transporte sino como colectividad), se hunde, se rinde. Esto queda metaforizado en la imagen a través de un sugerente artilugio de la cámara jugando con la diégesis del film. La cámara filma la ventana del colectivo desde afuera, tomándolo a José quien se encuentra asomado en la ventana. Haciendo un travelling hacia atrás, se amplía el plano: vemos otra cámara, la del director extranjero que está filmando a ese colectivo. Todo intento de resistencia, resistencia personificada por José, ha sido doblegado por el director extranjero. Estamos en las puertas del neoliberalismo, una nueva forma de vida se impone: vemos los efectos del genocidio. Así, entre tinieblas la imagen cobra cierto enrarecimiento, el colectivo se nos aparece como la barca de Caronte que los dirige hacia el Hades; ya es demasiado tarde, José ha bebido del Leteo.

Metáfora del victimario, el director como contrabandista³

En los párrafos que siguen nos dedicaremos a explorar una de las posibles líneas analíticas que nos permite *El acto en cuestión* (1993), película que Agresti filma en Holanda hablada en castellano y con actores argentinos. Para muchos, este título es la gran obra maestra del director argentino. La película en cuestión hace uso de la ironía, anacronismo, metáfora, alegoría y sátira. Es un claro exponente de cierta poética de ruptura, ruptura que posibilita la crítica y la denuncia

³ Tomo esta idea de Martin Scorsese a partir de su documental , *A Personal Journey with Martin Scorsese Through American Movies* (1995)

en la que se embarca. Logra mimetizarse en el género que adopta para también cuestionarlo y, al mismo tiempo, ese proceso de mimetización le brinda las herramientas para contrabandear el acontecimiento a revelar y asolar al género del que se sirve.

El acto en cuestión, ambientada en la década de 1940, narra el auge y caída de Miguel Quiroga, un lumpen porteño, al que no se le conoce profesión excepto su pasatiempo: robar libros. De uno de ellos, sobre magia y ocultismo, aprenderá a realizar “el acto en cuestión”, un truco mágico que le permitirá hacer desaparecer cosas, incluso seres humanos. De este modo, Miguel Quiroga se hará famoso, primero en un circo y luego a nivel mundial, con ese acto hasta que su representante lo lleve a juicio a causa de la propiedad del acto.

El acto en cuestión fue filmada en su período holandés. Tanto con esta como con sus otras producciones, vemos que Agresti se adelantó en años al “boom por la memoria” y el estudio del genocidio represivo de la última dictadura militar en Argentina. ¿Qué es lo que cuenta y plantea esta película? Como ya lo señaláramos, la historia se centra en el ascenso y caída de Miguel Quiroga, un ladrón de libros que un día sustrae un libro de magia y ocultismo en el cual se enseña a hacer “el acto en cuestión”, éste no es otra cosa que un truco para hacer desaparecer objetos. Rápidamente se inicia la fama de Quiroga como mago, recorriendo el mundo con su acto mágico, probándolo en diversos elementos así como también, posteriormente, en personas. Paralelamente, su relación con los libros toma otro rumbo: ya no disfruta de la lectura, sino que -cual censor- se obsesiona con éstos; nadie debe saber de la existencia del texto originario de su truco. Por lo tanto buscará y censurará libros y bibliotecas por doquier, incluso llegando a quemar algunos, gesto típico de toda dictadura que se caracteriza por arremeter contra la cultura, soliendo censurar y quemar libros. En Miguel aflora una personalidad autoritaria con características intolerantes, llegando incluso a exclamar, al ver a otras personas leyendo, “¿qué piensan encontrar en los libros?” en tono denigrante. Incluso al hablar con Natalio, su mayordomo, sobre libros, Miguel se vuelve nervioso e irascible. Miguel se transforma a lo largo del film en una suerte de dictador, de persona autoritaria que, creyendo poseer un poder excepcional, puede decidir por la suerte de otros. Llegado el momento, impedirá que su mujer, Sylvie, disfrute de la lectura, prohibiéndole no sólo leer sino incluso *pensar* en libros. Finalmente, todo termina cuando su representante, al obtener los derechos del libro original, lo reedita y lo pone en venta, traicionando así a Quiroga y llevándolo a la ruina.

¿Cuál puede ser la relación entre esta tragicomedia y la última dictadura militar argentina? ¿Qué se oculta en ella? Son varias las escenas que arrojan luz y posibilitan el debate. La lectura política se da en un plano refinado, primando los mencionados guiños en forma preponderante. Al iniciarse la carrera de Miguel en el circo, ya se anticipa la posibilidad de que su truco le permita hacer desaparecer a seres humanos. Cuando Quiroga se siente presionado por su jefe, Amílcar, lo amenaza y éste le replica si acaso lo hará desaparecer y él le responde que no es “mala idea”. Por otra parte, en la escena en que prueba por primera vez que puede hacer desaparecer a un ser humano -un niño-, el locutor en voz *over*, Rogelio, nos advierte que “hacer desaparecer a un humano no es joda”. Es en este momento cuando su poder se transforma en un arma, al no lograr hacer aparecer nuevamente al niño. Luego de este incidente, Quiroga escapa y permanece escondido por dos años, dedicándose a escribir, bajo el seudónimo de Jacques Lacan. Durante este tiempo traba relación con la fe, con Dios y la Iglesia. Al principio se pregunta cómo puede confesar lo hecho; finalmente, encontrará en Dios recogimiento. En su escondite le escribe una carta a Dios, siendo esto una perfecta alegoría con la relación dictadura/desaparición. Mientras reza y escribe la carta, se vanagloria de su capacidad de desaparición de todo lo que se le antoja. Asimismo, se da cuenta de que, en realidad, este poder no lo tomó de un libro sino que fue Dios quien le dio la fórmula, convirtiéndolo en un “profeta del mensaje antimaterialista”. Termina su carta con una reflexión: ¿por qué todo puede desaparecer tan fácilmente? ¿Dónde va todo cuando desaparece? Recién ahora Miguel comprende que “esto de desaparecer no es nada, la gran joda es el olvido”. En esta escena, Agresti “contrabandea” la justificación religiosa del discurso militar típico, al tiempo que se cuela su propio punto de vista. Más adelante, en la escena en la que Amílcar, convertido en representante de Quiroga, brinda una conferencia de prensa, se alude a una de las primeras consignas de las organizaciones de derechos humanos. Si bien la acción transcurre en la década de 1940, allí, entre una multitud de periodistas enfurecidos, alguno grita “¡Aparición con vida!”. Con esta frase, las intenciones de Agresti se hacen evidentes: la película se politiza.

Luego de dos años, Quiroga aprende cómo hacer aparecer a la gente; a partir de ahí se hará famoso mundialmente y logrará hacer su truco con grandes multitudes. En España un periodista lo interroga y Quiroga afirma que su truco no es tal sino que es un “proceso”, clara alusión al *Proceso de Reorganización Nacional*, y -haciendo un guiño a cámara- remata el

diálogo, que de un plano medio pasa a un primer plano, sosteniendo que en la Argentina él es el único que puede hacer desaparecer gente... “por ahora”.

Ya casado con Sylvie, con fama mundial y contando en su haber con la desaparición de 114 presidiarios y habiéndose negado al gobierno de Hitler a hacer desaparecer a unos “seis millones de huérfanos”, Quiroga vive en un pequeño palacio junto a su mujer. Allí, como antes señalamos, le prohíbe terminantemente cualquier tipo de lectura -“nadie debería leer”-; incluso la tiene recluida en su casa, cual secuestro en centro de detención, encadenada al piso, dándole de comer en platos que le deja allí. Luego de insultar y maltratar a su esposa, Quiroga reza. Gesto importante en este film: Quiroga siempre, luego de efectuar una acción inmoral, busca el acogimiento y la aceptación en Dios. Su pico de fama es mostrado a través de recreaciones de noticieros, dándonos a entender que el mago recorre el mundo con su truco haciendo desaparecer cosas a su antojo, incluso la Torre Eiffel. Llegando casi al final, su manager le muestra el libro que será editado y que le valdrá la carrera a Quiroga; le cuenta cuánto le costó mantener en secreto todos estos años el libro. La escena finaliza cuando Amílcar afirma “¿vos te creés que las cosas desaparecen?”. En este momento la imagen queda congelada y la palabra “desaparecen” se escucha varias veces en eco. El énfasis puesto en esta palabra nos recuerda que, tarde o temprano, aquello que se pretende ocultar sale a la luz.

De este modo, por medio de las alegorías citadas y los diálogos en doble sentido, Agresti logra elaborar la temática nuevamente en forma implícita, sin referirse a ellos de manera directa. *El acto en cuestión* nos permite estudiar vértices diferentes. En la época en que Agresti hace este film, en Argentina se hablaba de “reconciliación”, indulto a los militares y olvido del pasado. Con esta película, el director apuesta al recuerdo, a la imaginación, y en forma perspicaz. A través del humor, sin horrorizar, logra entablar reflexiones sobre los desaparecidos.

Abordaje explícito

Luego de cuatro películas realizadas entre 1997 y 2002, *Un mundo menos peor* resulta ser el primer título producido en el nuevo siglo que afronta la temática que aquí analizamos. Realizada y estrenada durante el año 2004, se podría decir que este film aborda el tema en un modo más directo. A diferencia de los títulos anteriores donde el empleo de la metáfora predominaba, aquí la trama es más explícita, optando por un estilo más bien melodramático que, quizá, no logra el

brillo de sus films anteriores. Sin embargo, a medida que ingresamos a las múltiples capas que nos propone el film, encontramos diversas aristas que nos resultan más que sugerentes.

Este film conjuga la experiencia de dos generaciones. Ya no se trata exclusivamente de la *primera* generación, encarnada aquí en Isabel o Cholo; ni tampoco de la *segunda*, Sonia. Aquí, entonces, Agresti fusiona, incluso podríamos decir que las hace *chocar* a las dos generaciones.

La trama narrativa de la película podríamos resumirla en unas breves líneas. Una mujer, enferma de cáncer, viaja junto a sus dos hijas, de padres diferentes, a Mar de Ajó, ciudad balnearia bonaerense, para encontrarse con su (primer) marido, a quien creía muerto hacía más de veinte años. Junto a su hija mayor, que nunca conoció a su padre, tratarán de hacerle “recobrar” la memoria y formar la familia que nunca pudieron tener.

Cholo, el hombre en cuestión, forma parte de los diferentes personajes “aparecidos” a lo largo de la filmografía agrestiniana. Él se emparenta con Fermín de *Boda secreta* o, incluso, con Tardini de *El viento se llevó lo qué* (1998/9). Aquí, Agresti nuevamente, nos refiere a la presencia del pasado en el presente. Pero, a diferencia de sus otros títulos, que conllevan finales con resolución negativa. *Un mundo menos peor* posee una resolución que podríamos pensarla como positiva.

Aquí, a diferencia de *Boda secreta*, las mujeres no son espectros que vuelven a ayudar a Cholo. A medida que se desenvuelve la trama comprendemos qué sucedió con ellos. Así como en *Boda secreta* el chofer será el que señale a Fermín como espía de la KGB, en *Un mundo menos peor* es también el chofer⁴ que nos señala a nosotros, espectador, el pasado de Cholo.

Al día siguiente de su arribo, Isabel va a la panadería. Cholo atiende con total tranquilidad hasta que distingue entre los diversos compradores a la mujer. Su rostro se petrifica, no le responde a la sonrisa que Isabel le brinda. Entendemos que ambos se han reconocido, pero Cholo la niega. Abatida, Isabel sale del negocio sintiéndose un poco mareada. Un vecino, Miguel, acude en su ayuda. En este momento se produce una sugerente situación, dos señoras mayores salen del negocio y ven a Isabel, se preguntan “quién ese esa”, una le responde que no sea loca, que no se meta. Tal como lo había hecho en *Boda secreta* Agresti reproduce en un microclima, un clima más macro. Estas mujeres encarnan el “algo habrán hecho”, lugar común para culpabilizar a la

⁴ Resulta interesante ver que en *Boda secreta* el chofer es interpretado por Carlos Roffé, el mismo actor que hace de Cholo en *Un mundo menos peor*.

víctima. Resulta importante destacar que el “no te metás” se complementa con culpabilización. Es decir, las dos mujeres prefieren “no meterse”, y sin embargo acusan a Isabel de arruinarle la vida a Cholo. En unas escenas más adelante, veremos, casi en espejo con *Boda secreta* a una pareja de lesbianas que abandonó la gran ciudad a causa de los prejuicios que allí sufrían para encontrarse casi en igual situación en Mar de Ajó, debiendo simular otro tipo de relación.

Hay dos personajes que resultan claves para el desarrollo de la trama. Uno cataliza el relato; el otro, cumple más bien una función accesoria. Este último es Lalo, viudo, padre de un hijo, piloto de avión e instructor de vuelo de Mario. Lalo es un veterano de Malvinas y carga sobre él el peso de esa guerra y su victimización. “A veces pienso que toda esa mierda que dicen sobre mí. Como el de enfrente [se refiere a Cholo, que es su vecino], ese que vos conoces me mira raro porque soy milico. Yo no salí a matar gente inocente. Lo peor es verme como me piensan, es vergüenza”, le dice Lalo, un poco alcoholizado a Isabel. Con este personaje, Agresti intenta, empleando una forma muy melodramática, dar cuenta de los procesos psicológicos de los militares. Sin embargo, el movimiento que hace Agresti es traer a colación la Guerra de Malvinas, pensar a los ex combatientes también como víctimas del *Proceso*. Lalo se siente victimizado como ex-militar que cree haber luchado por una causa justa pero encuentra que los demás lo asocian con el genocidio, con la tortura y la muerte. En la figura de Cholo y de Lalo, Agresti emparenta y reflexiona sobre las dificultades de volver a tener una vida “normal”, luego de sufrir procesos traumáticos. En ambos, y si pensamos a los dos personajes como sobrevivientes, Cholo de un campo, Lalo de Malvinas, veremos en ellos la imposibilidad de elaborar su trauma ya que ambos deben enfrentarse a la humillación y a la vergüenza.

El otro personaje, Miguel, cumple un rol más activo en el desarrollo de la trama. El se hace amigo de las mujeres, en especial de Sonia. En la playa, ella le cuenta la historia, a qué han venido. A lo que él responde que le habían contado otra historia “que había tenido un accidente”. “¿Eso te contaron? ¿Pero quién inventó una cosa así?, increpa Sonia. Así, ella pasa a relatarle lo que su madre le contó sobre su padre –recordemos que Sonia no ha llegado a conocerlo. La descripción que Sonia hace de su padre, de la forma en que conoció a su madre, bordea el idealismo y el heroísmo, Sonia lo cuenta con orgullo, pero casi sin pasión. Le cuenta que sus papás se conocieron en la “Fede”, eran chicos y tenían “esas ideas” [cuáles ideas nos preguntamos nosotros...]. Sonia también cuenta que a su papá se le dio “por organizar una especie de cine. Consiguieron un proyector e iban por las villas miseria y les pasaban las películas”.

Sonia continúa su relato, contándolo a Miguel que al principio “hablaban de la revolución y esas cosas hasta que un día se dieron cuenta que estaban enamorados y se dieron el primer beso delante de los chicos”. Este diálogo abre una línea analítica muy sugerente. Detengámonos en Sonia, una chica, en verdad podríamos decir que ya es casi una adulta, que creció con un padre desaparecido y una madre que militó en los '60-'70. ¿Por qué emplea las palabras que dice? Si bien nos parece un lugar común lo que le relata a Miguel, podríamos también preguntarnos qué es lo que su madre le ha contado a ella, cómo fue su infancia, su socialización. Así como Cholo niega su pasado, construyéndose una identidad narrativa sobre su pasado que termina por cristalizarse, manteniendo el trauma sin elaborar; en cierta forma lo mismo sucede con Isabel.

Hay, a la vez, una brecha entre ambas mujeres, entre madre e hija. Quizá haya una imposibilidad de transmitir las vivencias pasadas y a la vez un mandato de recordar, un mandato que a Sonia le pesa. Según Isabel, Sonia tiene la obligación de hacer lo que ella no puede, de continuarla. En este caso de entablar la relación con quien fuera su pareja (alusión clara también de re-enlazarse con el pasado). Lo vemos más claramente en una pelea que ambas tienen en un supermercado, Isabel le exige que vaya a ver a su padre, a lo cual la hija le responde que no, que no es a ella quien le corresponde: “pensá en mí”, le dice Sonia, “Uds. me pusieron en este lugar, Uds. y esta historia de mierda que no se termina nunca”. Sonia nos dice, hablando por casi toda una generación, háganse cargo Uds.

La apelación a extensos diálogos explicativos se reitera a lo largo del film. En una escena, Sonia enfrenta a Floria, luego de decirle que “sabe todo”. Esto irrita a Sonia, contándole sobre el cáncer de su mamá y sobre su padre: “nunca lo conocí, estuvo preso o como Ud. lo quiere llamar, aunque esa no es la palabra. Los militares se lo llevaron cuando mi mamá todavía me tenía en la panza o sea de paso le aclaro que mi mamá no es ninguna loca o puta o lo que Ud. esté diciendo por ahí como me enteré”. Floria balbucea sin posibilidad de emitir palabra, finalmente Sonia vuelve sobre su padre: “mi papá tampoco está loco. No necesita que nadie le tenga lastima. Si no se acuerda de nada, o no quiere acordarse es por lo que le pasó. Es porque se tuvo que comer lo que ni Ud. ni yo ni nade puede o quiere todavía imaginarse lo que sufrieron los que estuvieron ahí adentro. Así que ahora sabe todo y entiende, que mi mamá quiere verlo, que formemos una familia”. Nos queda revelado que Sonia comprende las acciones de su padre; pero a la vez, tiene un deseo, una exigencia mayor: que Cholo ocupe el rol de padre.

Ya aproximándose al final, Isabel se encuentra con Cholo en la playa. Isabel lo enfrenta, pero Cholo no entiende quién es esa mujer: “¿Qué le pasa señora?”, le pregunta. Isabel le dice “somos vos y yo”. Cholo reacciona escapándose, lo cual hace que Isabel explicita los sentimientos de Cholo: “no tengas miedo” le exclama.

Al día siguiente, la panadería está cerrada. Cholo se encuentra sentado en su casa, congelado, petrificado. Miguel logra introducirse en su casa. Una vez adentro, Agresti vuelve a apelar a un extenso monólogo explicativo: Cholo le afirma a Miguel que “ayer me volvió todo, de cagón, de miedo (...) Yo fui joven y creía, eso, creía. Y fue tan fácil ocultar todo lo que tenía, tan pelotudamente fácil. Si uno está dispuesto a olvidar todo lo que cree, sus ideales, entonces sos feliz”. Inmerso en lágrimas, le dice a Miguel, “Yo creía, sabes, creía que podíamos hacer un mundo mejor. No me da vergüenza decirlo, ¿sabes lo que me da? Miedo, me paraliza, no me puedo mover”. A lo que Miguel le responde que en vez de hacer un mundo mejor, intentemos de hacer un mundo menos peor. En esta escena confluyen varios elementos. Por un lado, podemos ver la clara imposibilidad de Cholo de elaborar su trauma, su duelo. Como habíamos sugerido al principio, Cholo también ha caído en la melancolía. Esa melancolía que afecta tanto a *su* generación como también a la *otra* generación. Su melancolía le ha impedido ser padre. En ese diálogo, también hay un llamado a la despolitización; Cholo ha abandonado sus ideales, y para eso, en el camino, para abandonarlos del todo también, debió dejar a su mujer y a su futura hija. Sus ideas han quedado como utopía, he aquí también una causa de la melancolía. Si bien suena como un slogan publicitario, el llamado de Miguel a construir un mundo menos peor sugiere cierto intento de pasaje a la acción, de no abandonar, del todo, los ideales.

Finalmente las mujeres deciden abandonar la ciudad balnearia; en principio sintiendo que fracasaron en su propósito. Antes de partir, Sonia le escribe una carta a su padre. En ella, Sonia le escribe (y nos explica): “Todos creíamos que estabas en el cielo, como decía mamá (...) Nos enteramos que estabas vivo cuando el tío Alberto vino a veranear el año pasado. Sé que te pasaron cosas muy feas, pero quiero ayudarte. Te prometo que nunca te voy a preguntar sobre eso”. Las mujeres están cenando en un restaurant, antes de emprender la partida. Cholo ha leído la carta, y por la ventana vemos que se aproxima, golpea el vidrio y ambos, Cholo e Isabel quedan mirándose. La música aumenta su intensidad dramática; la imagen, finalmente, funde a negro.

Con lo expuesto, *Un mundo menos peor* puede ser pensada en consonancia con los otros films. A diferencia de *Buenos Aires Viceversa* donde indaga sobre la *falta* de padres, padres desaparecidos, aquí indaga sobre la presencia de un ex desaparecido en la vida de sus descendientes y en las negociaciones que impone su reaparición de cara al presente y al futuro. Claramente, para Cholo su *olvido* es un mecanismo de defensa, pero a la vez la narración que se ha creado sobre su pasado impide toda elaboración posible de su duelo. Pero a la vez, hay un gesto de Sonia muy importante, gesto que la emparenta con María Inés Roqué o con Albertina Carri. Ella le dice que no va a preguntarle sobre “eso”, Sonia, como las otras dos directoras, quiere un padre, no un héroe o un militante. Como el propio Agresti sugirió, “este film es sobre los afectos”. Así, luego de mostrarnos personajes “a la deriva”, será la familia, los afectos el lugar para reconstruir lazos sociales. Si bien la premisa pareciera ser ni recordar ni preguntar podríamos atrevernos a preguntar cómo podrá “funcionar” esta familia luego del encuentro. Sonia le quita, en cierta forma, su pasado, su militancia, su desaparición, es como una especie de “pacto” que hace para tener una familia, para tener un padre. Vemos así también los intereses de cada generación. Sonia no le da un sentido político a la desaparición de su padre. Ella quiere un padre. La familia por sobre la política. Si bien Agresti no intenta dar respuestas, sino exponer la problemática, deberíamos también preguntarnos entonces cómo se convivirá con el trauma, cómo hará la familia re-unida para elaborarlo. ¿Se intentará tapar, como si nada ha sucedido? Hasta qué punto el silencio sobre el pasado podrá mantenerse. El propio Agresti, en sus otros films, nos ha demostrado que el pasado no pasa tan fácilmente. En ese sentido, en las preguntas que en su filmografía Agresti nos deja abiertas es dónde podemos encontrar un sentido, un enraizamiento de los efectos del genocidio.

Bibliografía mencionada

Gundermann, Christian (2007), *Actos melancólicos: formas de resistencia en la posdictadura argentina*, Rosario: Beatriz Viterbo Editora.

Klein, Rainer, (2004), *Espíritus, fantasmas y otras apariciones*, Buenos Aires: Grupo Imaginador.

Suleiman, Susan, (2006), *Crisis of memory and the Second World War*, Cambridge: Harvard University Press.