

## **Los lenguajes del recuerdo en *Un mundo menos peor* de Alejandro Agresti Beatriz Urraca<sup>1</sup>**

**Resumen:** Este artículo contextualiza la película *Un mundo menos peor* (2004) de Alejandro Agresti dentro del panorama del cine argentino contemporáneo y del cine político del director, como un ejemplo de lo que él mismo ha denominado “maximalismo” o desbordamiento de historias y puntos de vista. Se analiza su tratamiento de las secuelas de la dictadura a través de la relación dialéctica entre los lenguajes del recuerdo y las técnicas del olvido, invocando dos conceptos teóricos: el de la postmemoria o memoria de una segunda generación que se entera, por el discurso de terceros, de hechos no vividos por ella; y la reivindicación de los desaparecidos como militantes, no simplemente como víctimas. En esta película la convocación a la construcción de una memoria individual y colectiva que abarque los últimos treinta años de historia argentina se realiza a través de la elipsis y del silencio.

**Palabras clave:** Agresti; memoria; desaparecidos; dictadura; militantes.

**Abstract:** This article contextualizes the film *Un mundo menos peor* (2004) by Alejandro Agresti within the panorama of contemporary Argentine cinema and the director’s political *oeuvre*, as an example of what he has called “maximalism” or overflowing of stories and points of view. The analysis of his treatment of the effects of the dictatorship centers on the dialectic relationship between the languages of remembrance and the techniques of forgetfulness, invoking two theoretical concepts: postmemory or the memory of a second generation that finds out, through third-party discourses, about facts its members did not

---

<sup>1</sup> Beatriz Urraca se desempeña como Assistant Professor of Spanish, Widener University (2004-actualidad) y como Co-Chair en LASA 2010 Program Track, Film and Documentary Studies. Entre sus publicaciones se destacan: “La configuración de la mirada en el cine de Verónica Chen,” en prensa in *Hispanic Research Journal* (2010) y “An Argentine Context: Civilization and Barbarism in *El aura* and *El custodio*,” en prensa in Montes Garcés, Elizabeth and Carolina Rocha, eds., *Representations of Violence in Contemporary Argentine Literature and Film*, University of Calgary Press, 2010.

experience; and reclaiming the disappeared as militants, not simply victims. In this film, the invitation to construct individual and collective memories that encompass the last thirty years of Argentine history privileges ellipsis and silence.

**Keywords:** Agresti; memory; disappeared; dictatorship; militants.

### **Los lenguajes del recuerdo en *Un mundo menos peor* de Alejandro Agresti**

Beatriz Urraca

Afirma Andrés Di Tella que Alejandro Agresti “nunca llevó junto a su pasaporte el carnet de socio del Nuevo Cine Independiente. Pero, en el camino, dejó un par de películas que anunciaban algo nuevo” (2008: 253). El logro de este director argentino, cuyo currículum se centra en el tratamiento de temas argentinos aun durante su exilio en Holanda, radica en haber desarrollado un cine individual e inclasificable, destacando a veces como pionero y casi siempre situado a contracorriente de las modas o tendencias del momento, pero siempre en diálogo con ellas. Se trata de un cine comprometido con representar una Argentina que se enfrenta a su pasado, un cine que no esquiva lo político aun en momentos en los que este tema había quedado prácticamente excluido de las corrientes estéticas predominantes en el país (Aguilar, 2006: 175; Konstantarakos, 2006: 138). Sus películas de fines de los ochenta y principios de los noventa se distinguían del revisionismo superficial y excesivamente dramático de la línea representada por *La historia oficial* (Luis Puenzo, 1985), representando “la contracara del cine argentino actual” (Quintín, n.d.). Una década más tarde Agresti se distanciaba explícitamente del minimalismo y la ausencia de drama que caracterizan gran parte de las películas del Nuevo Cine

Argentino.<sup>21</sup> Con *El acto en cuestión* (1994), Agresti “se adelantó en diez años al ‘boom por la memoria’ y el estudio del genocidio represivo de la última dictadura militar en Argentina” (Zylberman, 2010); y con *Buenos Aires viceversa* (1996) se erigió como precursor de las propuestas de corte independentista del Nuevo Cine Argentino (Konstantarakos, 2006: 133; Peña, 2003: 14, 16). Con ambos films continuaba explorando las secuelas de la última dictadura militar durante un periodo en que lo que primaba—con las notables excepciones de *Garage Olimpo* (Marco Bechis, 1999) y *Los rubios* (Albertina Carri, 2003)—era la representación del momento presente y los efectos de la economía neoliberal y de la crisis del 2001 en la sociedad argentina contemporánea.

El 30 aniversario del comienzo de la dictadura, la derogación de las leyes de amnistía que favorecían a los militares, la reciente ola de juicios y la construcción de lugares destinados a rememorar esa época histórica han dado lugar a una reevaluación del período de represión y sus consecuencias en la actualidad, algo que no es exclusivo de la sociedad Argentina sino que es parte de un fenómeno más amplio en las sociedades occidentales (Huysen, 2003: 11). En el cine, estos acontecimientos y los debates que los rodean han producido un nuevo interés sobre el tema, incluso entre realizadores consagrados del Nuevo Cine Argentino, como Adrián Caetano (*Crónica de una*

---

<sup>2</sup> En varias ocasiones, Agresti ha criticado duramente la línea minimalista—también llamada “línea Rejtman”—del Nuevo Cine Argentino:

Soy maximalista, quiero romper el minimalismo que es algo deleznable. Hay una relación entre la estética del minimalismo y la derecha. La estética del minimalismo es algo que le vendieron a un montón de mentes jóvenes para que no exploten; para que no saquen lo suyo hacia afuera y eso establezca de alguna forma movimientos sociales. Hay un concepto de orden en el minimalismo, de ascetismo, que no conduce a nada, que ayuda a un montón de tipos que no saben escribir y no saben filmar a darse a conocer (Peña, 2003: 49).

En una entrevista con Osvaldo Daicich, Agresti desaprueba la falta de rigor técnico de muchos de los jóvenes directores, y en especial la ausencia del elemento dramático en muchas de sus películas: “Hay que saber dar flexibilidad a las cosas pero conservar los elementos dramáticos y aprender realmente de los maestros, de quienes tenemos que aprender todo el tiempo. No es poner simplemente algo que parece natural, disfrazar de documental una ficción” (Daicich, n.d.).

*fuga*, 2006) y Lucía Cedrón (*Cordero de Dios*, 2008). Con contadas excepciones, la obra de Agresti nunca dejó de ocuparse del tema de la dictadura desde distintos puntos de vista anclados en diversos lugares del país y sectores sociales dispares en cuanto a lo generacional, lo político y lo socioeconómico. *El amor es una mujer gorda* (1988), *Everyone Wants to Help Ernest* (1991), *El acto en cuestión* (1994) y *Buenos Aires viceversa* invitan a una reflexión sobre los efectos de la dictadura a través de personajes vinculados con los desaparecidos. En *Boda secreta* (1989) y *El viento se llevó lo que* (1998) Agresti integra personajes “reaparecidos” o supervivientes de la tortura en provincias, un tema y entorno que explora a fondo en *Un mundo menos peor* (2004).<sup>32</sup>

En esta última película, las cuestiones de historia y memoria, de la presencia del pasado en el presente, adquieren una relevancia central tanto a nivel de argumento y de composición dramática como de técnica audiovisual y de enunciación fílmica. El trauma histórico de la dictadura se trata de una forma más franca y explícita, y de tono algo más dogmático, que en ninguna otra obra del director. Aquí Agresti se abstiene de la metáfora, la alegoría y la alusión velada—técnicas que en obras anteriores había empleado expertamente para hacer del espectador un cómplice activo en la creación de significados—para entrar de lleno y abiertamente en las polémicas contemporáneas sobre las funciones de la memoria y el olvido. En esta película convergen diálogos cinematográficos no sólo con otros films del cine postdictadura, sino con los debates vigentes de la intelectualidad argentina sobre la postmemoria y el rol de los supervivientes de la tortura. Lo que me interesa explorar aquí son los lenguajes del recuerdo y las técnicas del olvido que los personajes emplean para construir sus historias personales como individuos y como partes integrantes del entramado social que se presenta en la película. Lejos de considerar la memoria y el olvido como dos polos opuestos, concuerdo con la necesidad de analizar la

---

<sup>3</sup> Aunque la crítica periodística en general no ha valorado esta película como una de las mejores de Agresti, ha sido galardonada con tres premios en 2005 (Mejor Actriz, Mejor Director y Mejor Película en la competencia Latinoamericana del Festival de Gramado, Brasil) y uno en 2004 (Mejor Película en el Festival de Cine de Venecia) (IMDB).

relación dialéctica entre estos dos conceptos inseparables (Kohan, 2004: 25; Schmucler, 2006; Giunta, 2001: 274) y añadido, además, la de cuestionar las correspondencias que éstos puedan tener con las nociones de verdad y mentira, de realidad y ficción.



*Un mundo menos peor* reivindica los elementos rescatables de la estética del drama familiar de los años 80, cuyos máximos exponentes fueron *La historia oficial* y *La noche de los lápices* (Héctor Olivera, 1986). Según Quintín,

este cine representa “un intento de ignorar la historia, la sociedad y los conflictos argentinos, ocultándolos bajo un manto tranquilizador de chatura dramática y mistificación conceptual” (n.d.). Asimismo, Ezequiel Luka indica que la producción fílmica de estos directores “eludía el abordaje de los puntos más traumáticos de esa transición institucional, mientras se negaba sistemáticamente a revisar con rigor ese pasado tan doloroso como inmediato” (2003: 51). A pesar de utilizar convenciones típicas de este cine de corte comercial estilo Hollywood, como la dramatización de una situación familiar, la manipulación de los sentimientos del espectador a través de una banda sonora intrusiva y un final feliz previsible, en *Un mundo menos peor* Agresti nos ofrece una mirada clara y accesible sobre tres acontecimientos clave de las tres últimas décadas de la historia argentina: la dictadura, la guerra de Malvinas y los intentos más recientes de rememoración. Y lo hace a través de un procedimiento narrativo que él mismo denomina “maximalista” (Peña, 2003: 49) y que contrasta tanto con el cine argentino de los ochenta como con el de los noventa. En contraposición al primero, Agresti no ignora la historia ni la revisión crítica del pasado, sino que crea una gran cantidad de personajes que se enfrentan de lleno con ambas; en cuanto al segundo, nos desborda de acción dramática,

desviando periódicamente la trama principal hacia una serie de historias marginales que completan el panorama y enfocan la atención en torno a una pluralidad de experiencias y opiniones. En todo momento se privilegia la versión individual de cada personaje, explorando cómo cada uno experimenta los efectos de esa historia nacional y cómo los negocia a nivel social con los que lo rodean. Haciéndose eco del título de la película, Héctor Schmucler señala lo siguiente:

Estamos aquí...porque todavía pensamos que hay conflictos que pueden resolverse a lo largo de la historia. Que podemos ser mejores si aprendemos a ser mejores, si queremos ser mejores. Y que el mundo puede ser mejor si hay una voluntad colectiva, pero sustancialmente una voluntad individual que haga al colectivo, para que seamos mejores. Si la memoria puede servir para esto, creo que nuestro esfuerzo tiene sentido (Schmucler, 2006).

Schmucler sugiere, tanto aquí como en otros escritos, un uso optimista de la memoria que parte del individuo como base, ya que no se puede hablar de una “*vivencia colectiva* de la memoria”, pues ésta se ejerce siempre individualmente (2000: 7). Sus palabras referencian también las de uno de los personajes secundarios del film que, respondiendo a las intenciones políticas de los militantes izquierdistas de los años 60 y 70, propone un proyecto más factible: “¿Y si en vez de un mundo mejor...hacemos un mundo menos peor?” En esta película todo se trata a nivel individual: cada historia tiene un nombre, una cara y un hilo que la une con las historias de los demás y da prioridad a lo que cada individuo pueda hacer para mejorar la vida de los que lo rodean.

La trama se centra en el viaje de una muchacha adolescente llamada Sonia (Julieta Cardinali), su madre, Isabel (Mónica Galán), y su hermana pequeña, Beba (Agustina Noya), a un pueblo de la costa llamado Mar de Ajó. Van en busca del padre de Sonia, un panadero llamado “el Cholo” (Carlos Roffé), a quien Isabel había dado por muerto desde que los militares se lo llevaron cuando ella todavía estaba embarazada, y que fue recientemente visto en ese pueblo por un pariente. Una vez allí, Isabel y Sonia se encuentran con el

rechazo de este hombre que parece estar loco, y que se ha inventado un pasado en el cual su esposa embarazada murió en un accidente de tráfico. La súbita aparición de unas mujeres que supuestamente no existían, exigiendo respuestas, reconocimiento y reunificación familiar—algo que eventualmente consiguen—, perturba la paz que el Cholo se había construido a base de mentiras y altera a la vez el tejido social de un pueblo donde todos los habitantes tienen algo que ocultar. Entre éstos se halla una pareja de lesbianas que huye de la discriminación que encontró en la capital, y veterano de Malvinas que también se siente victimizado como ex-militar que cree haber luchado por una causa justa pero encuentra que los demás lo asocian con la guerra sucia.

Aunque este pueblo no representa un microcosmos de la Argentina moderna, sí abarca una serie de posturas que evocan las diversas cicatrices infligidas en la nación por la dictadura y la guerra de Malvinas. Durante su breve estancia en Mar de Ajó, Sonia, su madre y su hermana se adentran en el pasado propio y en todos los pasados reales e inventados de los que se cruzan en su camino. El espectador debe barajar a su vez una polifonía de voces y memorias vinculadas por traumas y sufrimientos colectivos y personales, históricos y familiares, verdaderos y ficticios. Apenas nos instalamos en el punto de vista de Isabel, el argumento nos aleja de éste, siguiendo una línea que enlaza diversas generaciones y grupos sociales en un lenguaje común de pérdida y sufrimiento. La presencia de las mujeres, ajenas a esta pequeña sociedad de pueblo de mar fuera de temporada, crea una incómoda dinámica que obliga a todos los personajes a reestructurar su percepción de la realidad. Ellas llegan impulsadas por la necesidad de Isabel de encontrar respuestas antes de sucumbir al cáncer que la afecta, pero el resto del pueblo no está preparado para este cuestionamiento impuesto desde fuera, y mucho menos en una época en que se ha replegado sobre sí mismo, atrincherándose en la rutina reconfortante y exenta de las alteraciones que inevitablemente impone la llegada de los turistas en verano.

El espacio creado para la memoria en esta película desplaza a la ciudad como lugar privilegiado para la revisión crítica del pasado. Los debates recientes sobre el Parque de la Memoria y la “museificación” de las prisiones de la dictadura se han concentrado abrumadoramente en las implicaciones de estos lugares para la ciudad de Buenos Aires. En su discusión de la creación de estos espacios de memoria, Andreas Huyssen indica que las ciudades son “palimpsestos de historia” y “sitios de memoria” (2000: 26). En *Un mundo menos peor*, Agresti traslada personajes urbanos, repletos de memorias, a puntos del país que prefieren olvidar. Esta técnica nos remite a algunas de sus obras anteriores. Por ejemplo, en *Buenos Aires viceversa* este punto está situado en un apartamento en pleno centro de la ciudad, donde una pareja se recluye durante casi tres décadas para ignorar la desaparición de su hija y los cambios ocurridos en el país, y donde irrumpe la presencia de la joven cineasta que les trae la realidad de un pasado y un presente diferentes a los que se permiten imaginar. En *El viento se llevó lo que* el olvido se emplaza en un pueblo remoto de la Patagonia donde casi todos los habitantes se circunscriben exclusivamente en su realidad inmediata, con excepción de dos personajes que vienen huyendo de sus vidas y de los acontecimientos políticos de la capital, trayendo ideas, historias y noticias—incluyendo experiencias de tortura—que los demás escuchan pero no saben interpretar. En *Un mundo menos peor*, el director sitúa el conflicto entre pasado y presente en “un lugar de veraneo barato, de gente humilde”. La propuesta inicial es que hay una Argentina donde es posible tanto olvidar como inventar, pero sólo hasta que las tres mujeres, provenientes de la capital, llegan para insistir en que el Cholo se enfrente con lo que ellas han determinado que son sus verdaderos recuerdos, y también en que los demás personajes encaren aquello de lo que vienen huyendo. Su insistencia en la “verdad” las sitúa en la contracara del chisme y del rumor, lenguajes que la gente del pueblo ha adoptado para integrar lo foráneo y lo incómodo en la vida cotidiana.



Para examinar el funcionamiento de la memoria y el olvido en esta película, quiero invocar dos conceptos teóricos de especial vigencia en el actual discurso de la intelectualidad argentina. En el análisis del personaje de Sonia utilizaré el de la postmemoria, que designa “la memoria de la generación siguiente a la que padeció o protagonizó los acontecimientos”, la cual se entera, por el discurso de terceros, de hechos no vividos por ella (Sarlo, 2005: 126-127). Según Marianne Hirsch, “postmemory is not a movement, method, or idea; I see it, rather, as a structure of inter- and trans-generational transmission of traumatic knowledge and experience” (2008: 106). Para entender el personaje del Cholo, es útil acudir a los discursos de reivindicación de los desaparecidos como militantes, no simplemente como víctimas, que ha articulado ampliamente el psicólogo argentino Hugo Vezzetti, según el cual “los que retornaban del infierno encontraban una sociedad que prefería no enterarse [...], se convertían en



víctimas ‘sospechosas’ justamente por haber eludido la condena final que recayó sobre las otras, las víctimas *integrales*, que no sobrevivieron” (2002: 187). La postmemoria implica

postergar la “dimensión política de la historia” y privilegiar lo humano y lo personal (Sarlo, 2005: 146-147). Lo que esta generación busca, como se explica en el capítulo dedicado al documental de Albertina Carri, *Los rubios*, son simplemente sus padres. *Un mundo menos peor* aborda una situación similar, la búsqueda del padre desaparecido, aunque desde un género y una perspectiva muy diferentes e indiscutiblemente más convencionales. Como Carri, Sonia representa la generación que no vivió la dictadura y que exige respuestas de tipo personal y no político por parte de los que sí la vivieron. El proyecto de Carri consiste en entrevistar a una serie de personas que cree que le pueden dar

noticias concretas de sus padres desaparecidos cuando era niña y explora, a través de una metanarrativa autorreflexiva y autofictiva (Quílez Esteve, 2007: 81), “the fictions which memory creates in order to paper over the gaps of history” (Page, 2005: 30). En la película de Agresti, es la madre la que insiste en interrogar; por el contrario, la hija parece conformarse con—e incluso insistir en—actos y discursos que perpetúan el silencio sobre lo que realmente ocurrió. Lo que no acepta es la ficción, la mentira ni el vacío; busca un reconocimiento del silencio como marca de la existencia de un pasado que no desea revivir ni recuperar, privilegiando así el presente y el futuro. Como señalan Elizabeth Jelin y Susana Kaufman, “to forget...does not imply a void or a vacuum. It is the ‘presence of the absence,’ the representation of what was once there and no longer is, the representation of something that has been erased, silenced, or denied” (2000: 106). Para Sonia el pasado es simplemente la figura del padre reaparecido, del cual no exige una narrativa que pueda resultar de un interrogatorio como aquél al que Carri somete a los vecinos y amigos de sus padres. La diferencia está, claramente, en que los padres de Carri están supuestamente muertos y para su reconstrucción de los hechos ésta debe basarse en los recuerdos de terceros; cuando éstos fallan o se resisten a la narrativización, la directora acude a técnicas autorreflexivas o a la negación de las convenciones del realismo documental y su asociación con la verdad histórica (Nouzeilles, 2005: 267). Ante la imposibilidad de la reconstrucción, Carri elige hacer una película sobre “su experiencia de la ausencia” (Macón, 2004: 46), mientras Agresti, a falta de conexión personal con el tema de su película, se enfoca en la *presencia* del ex-desaparecido en la vida de sus descendientes y en las negociaciones que impone su reaparición de cara al presente y al futuro. Sonia no se enfrenta, como Carri, a un insatisfactorio y contradictorio discurso de testigos; no se enfrenta, tampoco, con las insuficiencias de la memoria propia ni ajena. Sus padres están vivos y son ellos mismos los que han creado intencionalmente la trama de mentiras y silencios a los que ella debe ahora conferir una lógica. A estos padres, al contrario que a los Carri, se les pueden

pedir cuentas, aunque Sonia decida no hacerlo. Isabel se embarca en este viaje de búsqueda en un momento en que ella lo necesita porque se ve cercana a la muerte, arrastrando en él a dos hijas que no eligen indagar sobre acontecimientos previos a su propia existencia. El padre de Sonia tiene cuerpo, tiene presencia, está vivo; el acto de no recordar es para él un mecanismo de defensa hasta cierto punto voluntario y está en relación directa con el acto de no preguntar, de no cuestionar, que supone también para Sonia una decisión voluntaria. El mensaje es que aunque la reconstrucción exacta del pasado sea posible, no es deseable.

Ni recordar ni preguntar. Ambas cosas encajan con la preferencia del propio Agresti de no bajar línea ni dar explicaciones excesivas (Peña, 2003: 48), aunque quizás en este caso esto se vea contradecido por el exceso de opiniones y la insistencia de todos y cada uno de los personajes en articular su postura. Al final de la película, Sonia le escribe a su padre una carta en la que termina por despertar la conciencia dormida del Cholo para volver a acercarlo a su familia, prometiéndole: “nunca te voy a preguntar sobre eso”. Sonia no busca, como Carri, “reconstruirse a sí misma” (Sarlo, 2005: 147), ni tampoco recomponer la historia que vivió el Cholo en los años que los separan, sino recuperarlo como padre y reconstituir su familia. Sus actos evidencian la primacía de lo personal y lo presente; su deseo de recuperar al Cholo exclusivamente como padre lo desautoriza como participante en la historia nacional, descarta su pasado como desaparecido, como torturado y como militante, de forma similar a cómo Carri omite en su documental toda traza del sujeto revolucionario (Nouzeilles, 2005: 273). Se lleva así al extremo la supeditación de la memoria al servicio del presente y del futuro. Como ha afirmado Pilar Calveiro, “[p]ara abrir el pasado, y con él, el presente y el futuro, hay que hacerlo encontrando las coordenadas de sentido de ese pasado y, al mismo tiempo, los sentidos que el mismo adquiere a la luz de las necesidades del presente” (2006a). Y las necesidades de Sonia, como depositaria de la postmemoria, no incluyen la adjudicación de un sentido político a la desaparición

de su padre; se concentran sólo en la recuperación de la identidad de éste como padre.

El de Sonia es un lenguaje del olvido, pero dado que ella no posee los recuerdos que desea borrar, es un olvido que desea imponerles a otros, restándoles importancia a las cuestiones políticas que no van con ella. Si la postmemoria asume que la memoria se puede transmitir a los que no estaban allí (Hirsch, 2008: 106), se

podría hablar aquí de una voluntad de transmisión del olvido en orden inverso, paralela a los mecanismos de la postmemoria. Así lo demuestran sus tres intentos de desconstruir una narrativa



del pasado. En el primero le cuenta a Miguel, el maestro de música, su versión de la historia de sus padres: “Mis papás se conocieron en una reunión política. Bah, eran chicos, militaban en la Fede, ¿viste? La Federación Comunista. Tenían esas ideas”. La informalidad casi defensiva del lenguaje de Sonia desestima la relevancia de la dimensión política de las ideas de sus padres en una etapa en la que probablemente tenían la misma edad que ella tiene ahora. Sonia es parte de una generación que carga un peso que sus padres le impusieron y en algunos casos le siguen imponiendo, a veces sin proporcionarles el lenguaje necesario para afrontarlo. Esto surge durante una pelea con su madre en el supermercado:

Isabel: No me metas a mí, nena, es tu padre.

Sonia: Yo no soy la que me metí en esto... ustedes me pusieron en este lugar, ustedes y esta historia ... que no se termina nunca.

El tercer momento es el enfrentamiento de Sonia con Floria (Lidia Catalano), la mujer que les arrienda el departamento y cuyo único propósito es esparcir entre sus amigas rumores que ratifiquen su visión ordenada y libre de

conflictos de la vida en el pueblo. Para tratar de detener esos rumores, Sonia le espeta su versión de la verdad:

Estuvo preso o como usted lo quiera llamar, aunque ésa no es la palabra. Los militares lo sacaron de mi casa cuando mi mamá todavía me tenía en la panza. O sea que de paso le aclaro que mi mamá no es ninguna loca o puta.... Mi papá tampoco está loco.... Si no se acuerda de nada, o tal vez no quiera acordarse, es porque le pasó lo que le pasó. Es porque se tuvo que comer lo que usted ni yo ni nadie puede o quiere todavía imaginarse lo que sufrieron los que estuvieron ahí adentro.

Al examinar las palabras de Sonia en estas tres escenas resalta el hecho de que en todo momento evita nombrar la experiencia: “eso”, “esto”, “lo que le pasó” son expresiones que asumen la complicidad de un interlocutor que conoce de sobra los hechos y no necesita explicaciones. La convocación a la construcción de la memoria no se realiza a través del lenguaje, sino de la elipsis y del silencio; es una invitación al olvido. Lo que se evita decir es más importante que lo que se dice, y abre espacios de significación que quedarían ocultos en un discurso caracterizado por el exceso de palabras. En estos silencios Sonia se construye como víctima castigada por la historia pero también por las decisiones de sus padres, y adopta una postura que la rescate de ese rol y le permita controlar su propia memoria, aunque ese control implique un rechazo. A este respecto, Beatriz Sarlo ha señalado la importancia de que los hijos de desaparecidos reconstruyan la historia de sus padres: “No tener la historia de los padres es como una falla constitutiva. No terminar de configurar la identidad” (García Bonilla, 2006: 182). En el caso de Sonia se ficcionaliza una decisión de apartar a un lado esa historia, ese pasado, esas memorias ajenas para configurar la identidad personal como *hija*, en relación directa con la recuperación del “cuerpo presente” y la figura del padre y lo que éste pueda ofrecer en el aquí y el ahora. En su análisis del arte de los hijos de

desaparecidos, Ana Amado ha señalado este conflicto entre lo privado y lo colectivo:

La voluntad de rememoración deja asomar sin embargo, en sus desvíos, la demanda hacia aquel que siguió el rumbo de un deseo—el de la causa revolucionaria, aun cuando la muerte era una de sus alternativas—antes que garantizar a los hijos su presencia. En un desajuste de emblemas, sus discursos dejan entrever una imagen indecible entre el perfil épico de padres protagonistas de una gesta histórica colectiva y el de desertores a la vez en la economía de los afectos privados (2004: 52).

La de Sonia es una opción privada de postmemoria que Agresti presenta como viable, ya que no hay nada en la película que la critique o contradiga.

Sin embargo, la exploración del territorio de la memoria no estaría completa sin abordar como contracara de Sonia al verdadero propietario de esas memorias: en la figura del Cholo, Agresti retrata un sobreviviente tanto de la tortura como de la militancia, uno de los “aparecidos” que, como ha señalado Hugo Vezzetti, son “portadores indeseados de una verdad que muchos prefieren eludir” (2002: 207). El discurso reciente de recuperación de las memorias de la dictadura ha mostrado una tendencia a reclamar al desaparecido como víctima, no como militante. Agresti concentra en este personaje las contradicciones personales y sociales de esta tendencia: “la sensación de culpa y complicidad que aterroriza al superviviente” (Avelar, 2001: 185) y el lugar que ésta ocupa en el conjunto de versiones convenientes para cada uno de los integrantes del rompecabezas de la recuperación de la memoria histórica: el superviviente como militante que reclama la organización H.I.J.O.S.—“revolutionaries struggling for a cause that remains valid” (Andermann et al., 2007: 112)—, el “otro político, caracterizado como subversivo” que la dictadura se propuso eliminar (Calveiro, 2006a), el que en un momento dado se construyó como enemigo del Estado. Ahora esta figura supone una presencia incómoda para un Estado que trata de reconstituirse como democrático, y también para sí mismo y para su familia. En Argentina, como en el Chile post-Pinochet, el proceso de redemocratización se

ha ocupado “de arrancarle todo contenido ideológico-político al desaparecido, para transformarlo en un problema de los familiares.... [D]estituye al desaparecido de su realidad político-social, triangulándolo en la densidad privada de la familia” (Casanova, 2001: 162-163). La situación del Cholo representa la incomodidad que causa esa realidad política innombrable y la complicidad de la sociedad en su silenciamiento.

Ninguna figura de la postdictadura ha generado tanta atención crítica como el superviviente que ofrece su declaración personal como “verdad” histórica ante un tribunal o una comisión de derechos humanos, que “sabe de otra manera y sabe otras cosas que quienes encuentran el nombre que finalmente designa el fenómeno, sin haberlo experimentado” (Calveiro, 2006b: 73). En *Un mundo menos peor* no hay testimonio ni ficcionalización del mismo; se construye, por otro lado, un personaje marginado: el superviviente a quien no se le pide un testimonio de lo que le sucedió, sólo que actúe como si nada hubiera sucedido. El “final feliz” de la película, cuando el Cholo “recupera” los recuerdos (pero no los transmite) y esto le permite regresar al seno de su familia, es posible porque, como dice la Beba, “se hace el loco” pero no lo está realmente. Agresti desvía gradualmente el enfoque en la locura del personaje—que, en caso de producirse un testimonio, lo habría desacreditado—hacia una revelación de que la amnesia de su familia y, por consecuencia, de parte de su identidad, no es causada por el trauma de la tortura, sino por una acción deliberada de borrado de recuerdos impulsada por el sentimiento de culpabilidad del superviviente. El Cholo no sufre de ausencia de memoria, sino de una sustitución de unos recuerdos reales por otros inventados, que resultan social y personalmente aceptables en su nuevo entorno. Se desdobra en otro, con memorias y pasado diferentes, transfiriendo así su sentimiento de culpabilidad política a un sentimiento de culpabilidad personal. Este mecanismo de defensa no es sorprendente tratándose de un superviviente de una experiencia traumática: “Cuando la materia del recuerdo consiste en partículas de experiencia corporal y biográfica que fueron desintegradas por un sistema de

aniquilamiento físico y mental, como en el caso de la experiencia límite de la tortura y de la desaparición, otorgarles sentido a los restos de estas experiencias catastróficas es una tarea que bordea el abismo de lo irrepresentable” (Richard, 2001: 12). Desde un punto de vista psicoanalítico, el Cholo ha suprimido el trauma a través de una narrativa de sustitución, pero aunque la película resuelva la situación familiar, a la larga “no hay elaboración y superación del trauma sin la articulación de una narrativa en la que la experiencia traumática se inserte significativamente” (Avelar, 2001: 184).

La memoria principal que el Cholo desea sepultar no es la de su esposa e hija sino la de sus ideales, y las mujeres de su familia simplemente estorban en ese proyecto de olvido: “Si uno está dispuesto a olvidar las cosas en que cree..., sus sueños, los ideales...entonces sos feliz”. De desaparecido por causa del Proceso, el personaje ha

pasado a ser un “desaparecido” por voluntad propia, un autoexiliado que tras sobrevivir la tortura se ocultó en Mar de Ajó y se inventó una mente en ruinas y un pasado ficticio en el que él mismo hacía



desaparecer a su familia. Si bien es cierto que, como ha señalado Nicolás Casullo, “la memoria tiende a reparar” esas ruinas mentales en que hoy viven los argentinos (2004: 85), en el caso del Cholo la reparación pasa por el camino de asumir la ruina, la mentira y el olvido como formas de vida. Agresti le permite al desaparecido la agencia de hacer desaparecer a su vez aquello que estorba en su proyecto de borrar la memoria. Ese pasado inventado es también trágico, pero le otorga un estatus de víctima aceptable de tragedia personal. Al asumir la culpabilidad por manejar demasiado rápido y causar el supuesto accidente que



le costó la vida a su esposa embarazada, no sólo tranquiliza su memoria real y justifica su huida, sino que a la vez suscita la lástima y el cariño que sienten por él los demás habitantes del pueblo: se reinventa a sí mismo en una sociedad en la que no hay modelos ni alternativas para su situación como integrante de un aparato político revolucionario fracasado. La implicación es que esta sociedad no está todavía preparada para acoger a los supervivientes de la tortura de la misma manera que a los supervivientes de una tragedia personal. Se institucionaliza la pérdida personal como “condition and necessity for a certain sense of community” (Butler, 2003: 468). De alguna manera, Isabel y Sonia comparten con el Cholo esa condición de reaparecidas después de haber sido dadas por muertas, y su presencia, como un espejo, le obliga a enfrentarse con su propia identidad sepultada. El Cholo es ciertamente una víctima, pero también acarrea tras de sí toda una serie de víctimas de su autoengaño: su ex-mujer y la hija que nunca conoció, la niña arrastrada a una aventura ajena a ella, el vecino con el cual no puede comunicarse por su condición de ex-militar.

El tono melodramático de la película y las versiones de los personajes del pueblo nos remiten a *La historia oficial*: en realidad el Cholo también se construye una “historia oficial” y encaja perfectamente en un lugar donde cada personaje vive su propia mentira y a través del chisme adorna y afianza la de los demás. *Un mundo menos peor* comparte con la película de Puenzo el tratamiento de lo que todos sabían pero preferían ignorar, así como la resignificación de la reflexión sobre la dictadura en términos de drama familiar. Esto, según Vezzetti, “contribuía a oscurecer una mirada más abierta a la historia” (2002: 119-120), pero Agresti trata de esclarecer esa mirada a través de las mujeres, en particular Isabel y Sonia, pues son ellas las que exigen coherencia a pesar de que son conscientes de que es posible que los recuerdos no sean más que “cosas que una se inventa”. Vienen a imponer su despiadada lógica de rememoración en el pueblo, así como las Madres de Plaza de Mayo lo hicieron en la capital, reconciliando la memoria social con la memoria individual a través de la restauración de la totalidad de la familia. Como las Madres, Isabel

y Sonia deben pasar por un periodo en el cual su presencia resulta incómoda— en un momento dado, a la madre también la consideran “una loca”—porque rompe todos los esquemas sobre los que se apuntalan las ficciones que hacen posible la armonía de la vida cotidiana.

A nivel audiovisual, todos y cada uno de los elementos de la película contribuyen a que el espectador participe de la sensación de recuperación de la memoria—fragmentaria, pero coherente—a la cual se someten los personajes. La banda sonora del compositor francés Philippe Sardé enfatiza el sentimiento del melodrama: se entromete en el mensaje, haciendo obvias las emociones que el espectador debe sentir en cada momento. La repetición del tema musical acompaña como puente sonoro las imágenes en un intento de conferir unidad temática a las variadas y dispares historias. En la fotografía predomina una manipulación de las imágenes para evocar la visualización de un recuerdo vago y reprimido que poco a poco se va esclareciendo: los colores son deslavados—grises, azules y blancos, a tono con el emplazamiento en un pueblo costero en invierno pero también con la pátina que la memoria le impone al pasado, como si se tratara de una fotografía vieja y casi monocromática donde no hay prácticamente nada que resalte visualmente. La escenografía se caracteriza por gran cantidad de planos que presentan a Isabel en imágenes distorsionadas, ya sea a través de un cristal mojado o reflejada en un espejo. La última escena de la película superpone por un largo tiempo la distorsión de la imagen del Cholo leyendo la carta de Sonia con las tres mujeres al otro lado de la cristalera de un restaurante. La claridad de la imagen llega para el espectador al mismo tiempo que para el Cholo cuando éste, ya libre de falsos recuerdos, se presenta ante ellas con un gesto de aceptación.



os de Cine y Audiovisual (ASAECA)  
fagia  
9550

Al identificar el cine con los temas melodramáticos del tango, Silvia Sánchez señala que “el cine argentino es un cine de viajeros, de

infatigables caminantes que buscan en rostros y rastros la presencia que en algún tiempo les perteneció: un amor, un objeto, un carnaval” (2005: 43). Al narrar este viaje de búsqueda de Sonia y su madre, Agresti se acerca más a esos temas que pervaden la cultura cinematográfica argentina tradicional—de la cual es gran conocedor—y se distancia del Nuevo Cine Argentino, el cual “ha elegido mostrar antes que interpretar, reducir al mínimo las expresiones orales, sustraer definitivamente el juicio respecto de aquello que se narra” (Bernini, 2007: 31). En *Un mundo menos peor* Agresti nos presenta todo lo contrario: un relato cinematográfico desbordantemente complejo, propio de casi todas sus obras, y personajes que dicen prácticamente todo lo que piensan, lo que quieren que pensemos. La película es una convocatoria a la construcción de una memoria colectiva que no pase por alto el detalle de cada historia personal y el silenciamiento de todo aquello que cada personaje considere necesario para seguir viviendo en paz consigo mismo y con los demás. Juzga necesario restaurar los lazos personales y sanar las heridas físicas y mentales por encima de la recuperación de los ideales políticos, privilegiando así el concepto de la postmemoria de la segunda generación por encima del de la reivindicación de la víctima como militante.

Todas las imágenes son fotogramas de la película *Un mundo menos peor* de Alejandro Agresti (2004).

## Bibliografía

- Aguilar, Gonzalo (2006), *Otros mundos. Un ensayo sobre el Nuevo Cine Argentino*, Buenos Aires: Santiago Arcos.
- Amado, Ana (2004), "Órdenes de la memoria y desórdenes de la ficción", pp. 45-82 en Ana Amado y Nora Domínguez (editoras), *Lazos de familia. Herencias, cuerpos, ficciones*, Buenos Aires: Paidós.
- Anderman, Jens, Philip Derbyshire y John Kraniuskas (2007), "No matarás ('Thou Shalt Not Kill'): An Introduction", *Journal of Latin American Cultural Studies* 16 (2): 111-113.
- Avelar, Idelber (2001), "La práctica de la tortura y la historia de la verdad", pp. 175-195 en Nelly Richard y Alberto Moreiras (editores), *Pensar en/la postdictadura*, Santiago, Chile: Cuarto propio.
- Bernini, Emilio (2007), "Noventa-sesenta. Dos generaciones en el cine argentino", *Punto de vista*, 87: 30-33.
- Calveiro, Pilar (2006a), "Los usos políticos de la memoria", en Gerardo Caetano (editor), *Sujetos sociales y nuevas formas de protesta en la historia reciente de América Latina*, Buenos Aires: CLACSO.  
<<http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/grupos/caeta/PIICcinco.pdf>>  
[consultado el 19 de enero de 2010]
- Calveiro, Pilar (2006b), "Testimonio y memoria en el relato histórico", *Acta Poética*, 27(2): 65-86.
- Casanova, Carlos (2001), "Hay que hablar. Testimonio de un olvido y política de la desaparición", pp. 155-173 en Nelly Richard y Alberto Moreiras (editores), *Pensar en/la postdictadura*, Santiago, Chile: Cuarto propio.
- Casullo, Nicolás (2004), *Pensar entre épocas. Memoria, sujetos y crítica intelectual*, Buenos Aires: Norma.
- Daicich, Osvaldo (n.d.), "Entrevista a Alejandro Agresti", *Miradas: Revista del audiovisual*.

- <[http://www.eictv.co.cu/miradas/index.php?option=com\\_content&task=view&id=241&Itemid=55](http://www.eictv.co.cu/miradas/index.php?option=com_content&task=view&id=241&Itemid=55)> [consultado el 30 de mayo de 2008].
- Di Tella, Andrés (2008), "Recuerdos del nuevo cine argentino", pp. 243-255 en Eduardo A. Russo (editor), *Hacer cine. Producción audiovisual en América Latina*, Buenos Aires: Paidós.
- García Bonilla, Roberto (2006), "Condenas, ficciones y rescates de la memoria. Entrevista con Beatriz Sarlo", *Iberoamericana*, 6(24): 178-189.
- Giunta, Andrea (2001), "Chile y Argentina: Memorias en turbulencia", pp. 261-282 en Nelly Richard y Alberto Moreiras (editores), *Pensar en/la postdictadura*, Santiago, Chile: Cuarto propio.
- Hirsch, Marianne (2008), "The Generation of Postmemory", *Poetics Today*, 29(1): 103-128.
- Hirsch, Marianne (1997), *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*, Cambridge: Harvard University Press.
- Huyssen, Andreas (2003), *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*. Stanford: Stanford University Press.
- Huyssen, Andreas (2000), "El parque de la memoria: Una glosa desde lejos", *Punto de vista*, 68: 25-28.
- Internet Movie Database. <<http://www.imdb.com>>.
- Jelin, Elizabeth, and Susan Kaufman (2000), "Layers of Memories: Twenty Years after in Argentina", pp. 89-110 en T.G. Ashplant, G. Dawson y M. Roper (editores), *The Politics of War Memory and Commemoration*, London: Routledge.
- Kohan, Martín (2004), "La apariencia celebrada", *Punto de Vista*, 78: 24-30.
- Konstantarakos, Myrto (2006), "New Argentine Cinema", pp. 130-140 en Linda Badley, R. Barton Palmer y Steven Jay Schneider (editores), *Traditions in World Cinema*, New Brunswick: Rutgers University Press.
- Luka, Ezequiel (2003), "Alejandro Agresti", pp. 51-55 en Fernando Martín Peña (editor), *60 / Generaciones / 90*, Buenos Aires: Malba / Filmonline / Instituto Torcuato Di Tella.

- Macón, Cecilia (2004), “*Los rubios* o del trauma como presencia”, *Punto de vista*, 27(80): 44-47.
- Nouzeilles, Gabriela (2005), “Postmemory Cinema and the Future of the Past in Albertina Carri’s *Los rubios*”, *Journal of Latin American Cultural Studies*, 14(3): 263-278.
- Page, Joanna (2005), “Memory and Mediation in *Los rubios*: A Contemporary Perspective on the Argentine Dictatorship”, *New Cinemas: Journal of Contemporary Film*, 3(1): 29-40.
- Peña, Fernando Martín, ed. (2003), *60 / Generaciones / 90*, Buenos Aires: Malba / Filmonline / Instituto Torcuato Di Tella.
- Quílez Esteve, Laila (2007), “Autobiografía y ficción en el documental contemporáneo argentino. *Los rubios* de Albertina Carri: Un caso paradigmático”, pp. 71-85 en Viviana Rangil (editora), *El cine argentino de hoy: Entre el arte y la política*, Buenos Aires: Biblos.
- Quintín (n.d.), “Elefantes blancos y francotiradores”. <[http://www.millan.com/1996/elefante\\_b.html](http://www.millan.com/1996/elefante_b.html) > [consultado el 17 de junio de 2008].
- Richard, Nelly (2001), “Introducción”, pp. 9-20 en Nelly Richard y Alberto Moreiras (editores), *Pensar en/la postdictadura*, Santiago, Chile: Cuarto propio.
- Sánchez, Silvia (2005), “El cine de Manuel Romero: La textualización del fantasma”, pp. 43-60 en Ana Laura Lusnich (editora), *Civilización y barbarie en el cine argentino y latinoamericano*, Buenos Aires: Biblos.
- Sarlo, Beatriz (2007), “¿El último avatar?”, *Punto de vista*, 87: 1-5.
- Sarlo, Beatriz (2005), *Tiempo pasado: Cultura de la memoria y giro subjetivo*, Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina.
- Schmucler, Héctor (2006), “La inquietante relación entre lugares y memorias”, *Memoria abierta* <[http://www.memoriaabierta.org.ar/pdf/uso\\_publico.pdf](http://www.memoriaabierta.org.ar/pdf/uso_publico.pdf)> [consultado el 15 de enero de 2010].

- Schmucler, Héctor (2000), "Las exigencias de la memoria", *Punto de vista*, 68: 5-9.
- Vezzetti, Hugo (2002), *Pasado y presente. Guerra, dictadura y sociedad en la Argentina*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- Zylberman, Lior (2010), "La cuestión del olvido. Agresti y los desaparecidos," *El ángel exterminador* 14,  
<<http://elangelexterminador.com.ar/articulosnro.14/elacto.html>>  
[consultado el 9 de febrero de 2010].

## Filmografía

- Agresti, Alejandro (2004), *Un mundo menos peor*, Argentina: Patagonik Film Group.
- Agresti, Alejandro (1998), *El viento se llevó lo que*, Francia: DMVB.
- Agresti, Alejandro (1996), *Buenos Aires viceversa*, Argentina: Agresti Films.
- Agresti, Alejandro (1994), *El acto en cuestión*, Holanda: Allarts.
- Agresti, Alejandro (1991), *Everybody Wants to Help Ernest*, Holanda: Allarts.
- Agresti, Alejandro (1989), *Boda secreta*, Argentina/Holanda/Canadá: Allarts/Cinephile/Movie Centre/Tri Production.
- Agresti, Alejandro (1987), *El amor es una mujer gorda*, Argentina/Holanda: Allarts.
- Bechis, Marco (1999), *Garage Olimpo*, Argentina: Classic.
- Caetano, Adrián (2006), *Crónica de una fuga*, Argentina: Twentieth Century Fox.
- Carri, Albertina (2003), *Los rubios*, Argentina: Cine-Ojo.
- Cedrón, Lucía (2008), *Cordero de Dios*, Francia y Argentina: Les Films D'Ici y Lita Stantic.
- Olivera, Héctor (1986), *La noche de los lápices*, Argentina: Aries Cinematográfica Argentina.

Puenzo, Luis (1985), *La historia oficial*, Argentina: Historias Cinematográficas  
Cinemanía.