

Una memoria material del olvido

Restos entre el testimonio y el archivo en *Tiempo suspendido* de Natalia Bruschtein

A material memory of forgetfulness

Remains between testimony and archive in *Tiempo suspendido* by Natalia Bruschtein

Carolina C. Bartalini | ORCID: orcid.org/0000-0002-1749-4436

carolinabartalini@gmail.com

Universidad Nacional Arturo Jauretche

Universidad Nacional de Tres de Febrero

Argentina

Recibido: 20/8/2022

Aceptado: 19/9/2022

Resumen

En este trabajo se abordará la película documental *Tiempo suspendido*, dirigida por la cineasta argentino-mexicana Natalia Bruschtein y estrenada en el año 2015. En ella, la directora filma a su abuela, Laura Bonaparte (madre de dos hijas y un hijo desaparecida/os por el plan genocida de la última dictadura militar argentina y fundadora de Madres de Plaza de Mayo), quien se encontraba atravesando un estado de desmemoria producto de su avanzada edad. A través del montaje de materiales fílmicos, fotográficos y documentos del archivo familiar y público, la película recorre la lucha que Laura Bonaparte llevó a cabo a lo largo de los años por los Derechos Humanos en Argentina y otros países azotados por dictaduras y crímenes de lesa humanidad. A partir de la palabra testimonial recuperada de documentales de la época, Natalia Bruschtein elabora un filme sobre el archivo como memoria colectiva y el testimonio como gesto y acontecimiento político. Ese resto que media entre la memoria y el olvido actual compone la apuesta estética del filme así como figura su impronta particular en la serie de narrativas fílmicas y literarias de la generación de las hijas e hijos de “desaparecidos”.

Palabras clave: Cine Documental, Testimonio, Archivo, Memoria, Hijas.

Abstract

In this work we will analyze the documentary film *Tiempo suspendido*, directed by the Argentine-Mexican filmmaker Natalia Bruschtein and released in 2015. The female director films her grandmother, Laura Bonaparte (mother of two daughters and a son who were disappeared by the genocidal plan of the last Argentine military dictatorship and one of the founder of Madres de Plaza de Mayo), who was going through a state of forgetfulness as a result of her advanced age. Through the film montage with photographic materials and documents from the family and public archives, the documentary traces the struggle that Laura Bonaparte carried out over the years for human rights in Argentina and other countries plagued by dictatorships and crimes against humanity. From the testimonial word recovered from documentaries of the time, Natalia Bruschtein makes a film about the archive as collective memory and testimony as a gesture and political event. Those remains that mediate between memory and forgetfulness set up the aesthetic bet of the film as well as its particular imprint in the series of film and literary narratives of the generation of the adult children of the “disappeared” people.

Keywords: Documentary Film, Testimony, Archive, Memory, Adult Children.

Llevar un nombre

Solo nuestros hijos nos resignifican cuando pueden nombrarnos, a ellos no pueden hacerlo. Pero nosotras a ellos, sí, y los compañeros de escuela y los amigos del barrio y los sobrevivientes que los conocieron podrán hablar de esa multitud de nombres. Él y ellas fueron mis hijas, mi hijo. Mientras los padres envejecemos, los hijos florecen, así debe ser y aquí es donde las fotos juegan un papel importante. La última foto es, definitivamente, la última. El tiempo desaparecido, suspendido.

Laura Bonaparte en *Tiempo Suspendido* (02:06-03:04)

Natalia Bruschtein lee, al comienzo *Tiempo Suspendido*¹, el discurso que su abuela Laura Bonaparte pronunció en la Facultad de Derecho de la Universidad de Buenos Aires en marzo del año 2006. Rodeada de papeles en un escritorio cubierto de fotos, cartas y diapositivas, la directora de cine argentino-mexicana inicia su segundo documental con las palabras de su abuela Laura Bonaparte, fundadora de Madres de Plaza de Mayo, ineludible defensora de los derechos humanos, una de las primeras testimoniantes que logró hacer oír su voz cuando todavía la dictadura azotaba con furia su país, la Argentina, y desaparecía a sus dos hijas, a uno de sus hijos y a su ex marido, Santiago Bruschtein. Laura Bonaparte, psicóloga, madre, abuela, abuela-madre, exiliada en México en abril de 1976. Laura Bonaparte, madre de Luis, Aída, Víctor e Irene; suegra de Adrián Saidón,² de Mario Ginzberg³ y de Jacinta Levi, pareja de Víctor Bruschtein Bonaparte.⁴

Laura Bonaparte es abuela de Natalia Bruschtein -hija de Víctor-, de Hugo Roberto Saidón

Bruschtein,⁵ de Victoria Ginzberg, de los tres hijos de su único hijo sobreviviente, Luis Bruschtein, exiliado junto a su pareja en el año 1976 también en México. A diferencia del documental de Humberto Ríos sobre el que Natalia Bruschtein trabaja, *Esta voz... entre muchas* (1979), filmado en México y en el que Bonaparte brinda su testimonio junto a otros dos sobrevivientes allí exiliados, la lógica de *Tiempo suspendido* es la del archivo.⁶ Acopio, resguardo, *collage*, una composición sobre la detención del tiempo, sobre la acción de resguardar: exhibir y consolidar en imágenes filmicas dos movimientos. Por un lado, la superposición serial fotográfica, que juega a través del montaje con la figura de Laura Bonaparte en el pasado y en el presente; por el otro, la indagación sobre la diada memoria/olvido que expone en la figura de la directora, investigadora y artífice del archivo, los mecanismos vitales para hacer-recordar y para olvidar.

El juego confluye hacia una sutil reflexión sobre el poder de la lucha por la memoria en el marco de un proceso biológico, inevitable, de demencia producto de la demencia senil. El plano político, la búsqueda y la lucha de Laura Bonaparte, se superpone en escenas espejadas con el testimonio fragmentario de la mujer, la madre, la abuela, la anciana que se entrega al olvido en

¹ A partir de ahora será mencionada en las referencias como TS. Todas las citas que a continuación se incluyen corresponden a palabras de Laura Bonaparte en dicha película.

² Adrián Saidón fue asesinado el 24 marzo de 1976 en Avellaneda. Era el compañero de Aida Leonora Noni Bruschtein Bonaparte, primogénita de Laura Bonaparte y Santiago Bruschtein, secuestrada el 24 de diciembre de 1975 en la localidad de Monte Chingolo, conurbano sur de la provincia de Buenos Aires y asesinada unos días después. Su cuerpo fue enterrado en el denominado **sector 134** del cementerio de Avellaneda, la fosa común más grande del país, exhumada por el **Equipo Argentino de Antropología Forense** entre 1988 y 1992.

³ Mario Ginzberg era el compañero de Irene Bruschtein Bonaparte; fue secuestrado el 11 mayo de 1977 junto a su mujer y en presencia de sus dos pequeños hijos, Victoria Ginzberg y Hugo Saidón, a quien adoptaron luego de los asesinatos de sus padres. En ese momento, los niños tenían 30 y 18 meses, respectivamente. Mario Ginzberg e Irene Bruschtein permanecen desaparecidos.

⁴ Víctor Bruschtein y Jacinta Levi fueron secuestrados el 19 de mayo de 1977 y se encuentran aún desaparecidos.

⁵ Hugo fue inscripto en el registro civil con el apellido Ginzberg, ya que su tía, Irene y su compañero Mario Ginzberg lo acogieron cuando su padre fue asesinado y lo cuidaron hasta su propio secuestro, luego Hugo fue enviado a México, donde lo recibió y crio Laura Bonaparte. Desde 1996 reclama a la justicia que su apellido biológico sea restituido. En este trabajo, lo mencionamos con el apellido mediante el cual quiere ser llamado (Testimonio audiovisual en Biblioteca Nacional Mariano Moreno. Recuperado <https://www.bn.gov.ar/micrositios/multimedia/ddhh/testimonio-de-hugo-roberto-ginzberg>).

⁶ El documental participó de diversos festivales y ganó el **Premio Roberto Tato Miller** a la Mejor Película Latinoamericana del **Festival Internacional de Cine de Mar del Plata** y el **Premio Especial del Jurado** en el **Festival de Cine de Guadalajara**.

los últimos años de su vida. La dimensión política recobra espesor al anidar a través de la lógica del archivo el gesto testimonial, lo personal con lo político, la trama familiar y la trama social, la historia privada y la historia trágica que azotó salvajemente la vida de esta familia y la de tantas otras ultrajadas por el plan genocida de la última dictadura cívico militar argentina. Bruschtein decide indagar en la memoria material del olvido: ¿cómo se enuncia? ¿cómo se transita? ¿cómo dar cuenta de este oxímoron que es la desmemoria de quien supo construir a partir de su inconmensurable dolor la memoria colectiva que hoy habitamos?

El desafío es doble. Por un lado, la puesta en archivo de la investigación fílmica junto a su memoria cinematográfica: el testimonio de su abuela en **Esta voz... entre muchas**, documental de denuncia que logró visibilizar en el mapa internacional el exilio político argentino y los crímenes de lesa humanidad de la dictadura cívico militar (Campo, 2017). Por otro lado, el trabajo con la orfebrería del silencio: aquello que no ha sido dicho con palabras, la vibración de la vida en la imagen retomada, el sutil espasmo del tiempo natural que se yergue sin contemplaciones en la superficie del tiempo político. Esta es la dislocación estratégica que Natalia Bruschtein compone en TS un trabajo de **contraarchivo** sobre el arte de *recordar* el olvido.

Entre el testimonio y el archivo

He dado tantos y malos pasos. Antes me acordaba un poco más de esas cosas, a medida que pasa el tiempo lo bueno y lo malo se confunde y se termina borrando (TS, 04:43-05:02). Laura Bonaparte le habla a su nieta, en *off*. Mientras tanto, la imagen muestra a una anciana, la misma Bonaparte (aparentemente en otro tiempo, ese *tiempo suspendido*), poniendo fichas sobre un tablero con números, tratando de ubicarlas en los casilleros correspondientes a los sonidos que una mujer pronuncia con detenimiento. El lenguaje corporal y visual indican que hay un cuerpo, un archivo que vive, que comienza a desaparecer. Sin posibilidad de retorno, el archivo íntimo se yergue sobre el terreno del desconsuelo. Cobra espesor en su puesta en exhibición, literalmente, se compone de sí mismo y se ubica en el *archivo mayor*: el de la memoria generacional, el de la memoria comunitaria.

La memoria personal y social sobre el genocidio de Estado en la Argentina, construida y sostenida por las generaciones de los sobrevivientes y de las madres y padres de quienes fueron víctimas directas asesinado/as, desaparecido/as, apropiado/as, vive en la actualidad en un estado de peculiar que podríamos pensar como una modulación involuntaria. El recambio generacional se torna inevitable: muy pocas abuelas de Plaza de Mayo continúan con vida, muy mayores todas ellas, así también las madres y padres, quienes resguardaron la memoria de sus hijos y los nombraron insistentemente para sostener con sus cuerpos debilitados el reclamo por su aparición con vida. Retratar este devenir/olvido es parte de la conformación del archivo de la memoria que, como sabemos, es un territorio poroso, compuesto de diver-

sas tramas que van desde la institucional/Estatal, hasta la composición discursiva, pasando en ambos casos por los archivos personales y familiares y los testimonios públicos y privados (Jelin, 2001 y 2017). Las películas y literaturas de la generación de las hijas e hijos de personas desaparecidas y víctimas del genocidio de Estado han mostrado un sustancial interés en intervenir en este telar de la memoria de lo común.

Como hemos sostenido en trabajos previos (Bartalini, 2019; 2020; 2021), la lógica del archivo y la lógica del testimonio se tornan las dos líneas transversales mediante las cuales se componen estas prácticas performáticas de memoria que las producciones de lxs hijxs proponen. Lucas Saporosi ha llamado *archivo afectivo* a la tarea de disponer en una relación asociativa, con una lógica personal, una serie de documentos, fuentes y marcas diversas en las que la experiencia, el cuerpo y los afectos se tornan materialidades ineludibles de la práctica archivística expuesta⁷.

⁷ Saporosi recupera los desarrollos de Ann Cvetkovich (2003) en torno al *archivo de sentimientos* y la crítica que plantea Sara Ahmed (2015) sobre el modo de lectura que asocia los sentimientos y las emociones con la materialidad de los documentos y elementos del archivo. Ahmed sostiene que la dimensión afectiva se torna un obstáculo a la hora de dar cuenta de estas formulaciones de archivo y que se necesita, por tanto, de una metodología que permita el trabajo analítico con estos materiales. Los afectos no se encontrarían inscriptos en los materiales, sino que es la tarea del archivista reconstruir esa correspondencia a partir de los límites y umbrales de los documentos en una *zona de contacto* con otras superficies, como la institucional y la cotidiana (Ahmed, 2015:20). Es en estos contactos donde se producen los sentimientos y los modos de afectividad, es decir, las relaciones inter personales e inter materiales entre las cosas, los productores y las audiencias.

El archivo afectivo se presenta a su vez como un dispositivo analítico sobre el corpus e implica una puesta en evidencia de la compleja relación entre violencia, afectos e historia (Saporosi, 2018:20). El objetivo es la construcción de un marco epistemológico que colabore en la reflexión integral-multidisciplinar, plurigenérica y de hibridación de lenguajes y tradiciones discursivas- sobre los procesos socioculturales de rememoración. El archivo afectivo, o de contacto, permite recuperar al modo de la constelación los diversos planos y tramas de sentido que se convocan en las producciones que trabajan desde la lógica del archivo y desde la lógica del testimonio. Esta multiplicidad de lenguajes y textualidades evocadas se sostiene, a su vez, en una reflexión sobre la misma condición del arte para el abordaje, y a producción de archivos y gestos de memoria y rememoración⁸.

En una aproximación ya clásica, Michel Foucault describe al archivo como el sistema general de la formación y de la transformación de enunciados (Foucault, 2011:171). El archivo (el archivo de una época, de una formación discursiva) para Foucault es *incontorneable*, se da por fragmentos, regiones y niveles y despliega sus posibilidades de descripción a partir de los discursos que acaban de pronunciarse, pero ya no son nuestros: su umbral de existencia se halla instaurado por el corte que nos separa de lo que no podemos ya decir, y de lo que cae fuera de nuestra práctica discursiva (2011:172).

La relación entre archivo y testimonio es abordada por Giorgio Agamben en el último capítulo de *Lo que resta de Auschwitz* a partir de la reflexión sobre las conceptualizaciones de Michel Foucault en torno al archivo en *El orden del discurso* y *La arqueología del saber*. La idea que presenta el filósofo italiano se sostiene en la relación de cada uno -el archivo y el testimonio- con la lengua. Mientras que el archivo, opera como sistema de enunciados efectivamente realizados y no realizados, es decir, que funciona entre lo dicho y lo no dicho, el testimonio se sitúa en el plano de la enunciación, entre el adentro y el afuera de la lengua, entre lo decible y lo no decible en toda lengua, esto es, entre una potencia de decir y su existencia, entre una posibilidad y una imposibilidad de decir (Agamben, 2019:183). En este sentido, el testimonio no solo se presenta como una laguna, un umbral de decibilidad y por lo tanto de pensamiento, sino que también (a diferencia del archivo), expone al sujeto, lo involucra, lo sitúa en el espacio central de su enunciación. En el tes-

timonio el lugar del sujeto no se llena, sino que se presenta como un resto de la posibilidad y la imposibilidad de decir. Por lo tanto, el lugar del sujeto en el discurso testimonial se expresa como una contingencia, la de tener y/o no tener lengua (tener y no tener archivo)⁹.

En síntesis, la zona de entrada a la inteligibilidad del archivo es el umbral entre aquello que ha sido dicho y aquello que no, entre lo que resuena y lo que ya no es pronunciable. La lógica del archivo es insatisfactoria, requiere, como señala Lila Caimari (2017), de una clave, de un código de ingreso y funciona a partir de la mismidad y la otredad (a diferencia de la lógica del testimonio que opera a partir de la *ipseidad* [Ricoeur, 2004]). En este sentido, el trabajo en el archivo requiere una habilitación, una palabra de ingreso, un acto de habla que permita -al ser pronunciada por la ley o por quien investiga- finalmente acceder a él. Sin embargo, la contradicción radica en que solo podemos entrar a un territorio de posibilidades, por tanto, de incertidumbres. La última película de Natalia Bruschtein parece sostenerse en este puente/umbral del archivo: entre la memoria y el olvido, entre aquello que fue dicho y que no se recuerda, pero es necesario recuperar. La cita inicial del filme, que recupera un fragmento del discurso expuesto por Laura Bonaparte en ocasión del trigésimo aniversario del golpe de Estado, sostiene una hipótesis sobre su clave de ingreso: es el nombre el que debe pronunciarse, el nombre a partir del cual se cimienta la identidad: *Podemos nombrar a nuestros hijos*. Al nombrarlos no solo se les confiere entidad, sino que también se evoca el lazo filiatorio: al nombrarlos las madres se nombran a sí mismas por su función. El vínculo que plantea Bonaparte, y que Natalia Bruschtein recupera para comenzar a hilvanar su reflexión sobre la *identidad de la memoria*, es de reciprocidad entre el nombre y su referente, una relación de existencia.

La relación del archivo con el nombre, recordemos, es según Jacques Derrida en *Mal de archivo* (1997) la intención propia del archivo de *consignar*, de ser *consignado*. La función arcóntica del archivo señala la necesidad de su emplazamiento (que el archivo esté depositado en algún sitio, sobre

⁹ El testimonio, como ha analizado Paul Ricoeur, necesita de un sujeto que lo legitime. En el capítulo dedicado al testigo en *La memoria, la historia, el olvido* (2000), Paul Ricoeur argumenta que en principio hay dos supuestos que sostienen la palabra testimonial: por un lado, la aserción a la realidad factual del acontecimiento narrado; por el otro, la autenticación de la declaración en base a la autoridad de su enunciadador. La especificidad del testimonio consiste en que su factualidad radica en la autodesignación del sujeto que atestigüa. Esto se manifiesta en la deixis en tanto que no solo se da testimonio del acontecimiento relatado sino también de la presencia de ese sujeto en ese momento y en ese lugar. El testimonio debe dar cuenta de la posición del sujeto en los hechos narrados, pero a su vez, ese sujeto debe diseñar un discurso estratégico que le permita argumentar su presencia (Ricoeur, 2000:213).

⁸ Tanto en TS como en otras producciones de la generación de las hijas e hijos, el archivo y la colección afectiva (Bartalini, 2021) resuenan de modo central en la configuración formal y semántica de la obra, tal como sucede en *Los rubios* (2003), *Restos* (2010) y *Cuatrerros* (2016) de Albertina Carri, pero también (aunque, por supuesto, de modos diferentes) en las novelas de Laura Alcoba y en las obras de Mariana Eva Pérez, Ángela Urondo Raboy y Félix Bruzzone, por mencionar algunas.

un soporte estable y a disposición de una autoridad hermenéutica legítima), pero también de su nominación. Este poder supone la posibilidad de legitimar el archivo y de ser legitimado. Es aquí donde la función arcóntica se vuelve inteligible: en el acto de nombrar y de consignar.

La relación del testimonio con el archivo es la superficie hermenéutica en la que se construye TS. La imposibilidad de hablar de la testimonian-te central se manifiesta de diversas maneras que aluden a su palabra previa y a su silencio actual. Asimismo, este silencio que remite al olvido es

invadido mediante preguntas que en muchos casos no encuentran las respuestas adecuadas. Para ellas, se apela al archivo como potencia de futuro, como instancia de reconstrucción de un relato (en el sentido de narración y de vida) que se vislumbra, como la memoria, poroso y horadado, y que se expone a través de fragmentos. El documental de Bruschtein no apela a la totalidad, muy por el contrario, el atisbo biográfico queda literalmente suspendido en el acontecimiento del testimonio pasado (el verbal) y el gesto silencioso del presente (el testimonio visual de la película).

Lo que resta

U nos años antes del estreno de TS, Claude Mary escribió *Laura Bonaparte. Una Madre de Plaza de Mayo contra el olvido*, un volumen biográfico testimonial que recorre su vida desde su infancia hasta su publicación, en el año 2010. En el último capítulo, *La identidad de una madre*, aparecen algunas reflexiones sobre los hechos y vivencias narradas a lo largo del libro, entre ellas, nuevamente, una indagación sobre la relación nominativa e instituyente del nombre propio y de la posibilidad de nombrar. En clave psicoanalítica, Bonaparte deconstruye el sentido mismo de la nominación **madre**, como una función que sólo puede completarse e instituirse a partir del significativo **hijo/a**:

La desaparición, para un ser humano, es una dimensión inalcanzable. Más allá de toda comprensión. Algo impensable, que alude a la invisibilidad. En la vida, nada se pierde completamente. Todo lo real se gasta, se deshilacha, se rompe pero nada de lo real desaparece.

¿Qué queda de la identidad de una madre cuando sus hijos desaparecen? [...] ¿Puede desaparecer la genealogía? En mi caso, ¿me considero madre porque Luis está vivo? Pero ¿cuál es mi papel de madre con respecto a mis otros hijos desaparecidos? Quiero que me entiendan bien, estoy hablando de una función materna, y no de la lucha que llevaré hasta mis últimos días para aportar mi testimonio, para intentar saber cuál fue el destino de mis hijos y el de los treinta mil desaparecidos (Bonaparte en Mary, 2010:203-204).

El resto de una madre, ese ser *despojada* de su propia condición y de su posibilidad de identificarse, es lo que Bonaparte llama la *crueldad del lenguaje de los canallas* (204) y le opone un gesto

vivificante: *recuperar nuestra capacidad de pensar en medio de tanta brutalidad quiere decir recuperar nuestra dignidad* (204). El resto, en la definición matemática, es el número que queda cuando se produce una división inexacta. El resto, a diferencia del espectro, opera a partir de la alienación. Georges Didi-Huberman se refiere a los restos como las cortezas de los abedules que se lleva de Birkenau. Propone entre ellos y él una relación aurática, que reúne en ese trozo de madera arrancado de los árboles tanto una existencia pasada, como un devenir residuo cuando el elemento no pueda ser significado por el lenguaje de quien lo instituye como tal:

Mi propio tiempo en jirones: un fragmento de memoria, esta cosa no escrita que intento leer; un fragmento de presente, allí, bajo mis ojos, sobre la página en blanco; un fragmento de deseo, la carta a escribir, pero ¿a quién? [...] ¿Qué pensará mi hijo cuando tropiece, y yo ya esté muerto, con estos residuos? (Didi-Huberman, 2011: 12)

La diferencia entre el resto y la ruina parece sostenerse en la inteligibilidad del elemento, su posibilidad de sentido autónomo. En tanto que ambos son huellas del pasado que viven en el presente, para Walter Benjamin la ruina es el edificio separado del contexto de la vida, aquello que se conserva en su destrucción pero desenganchado. La alegoría se aferra a las ruinas, señala en el *Libro de los pasajes* (2004). En cambio, el resto -como analiza Didi-Huberman- se presenta *entre* la lógica del archivo y la lógica del testimonio.

Podríamos concluir que el resto apela a la figuración propia de la metonimia, ¿de qué otro modo podría funcionar *el resto* para nombrar, por ausencia, lo real omitido, desaparecido? La metonimia es una figura retórica que opera a través de una trasposición semántica, designando

un elemento con el nombre de otro a partir de una relación existente entre ellos, de contigüidad (Genette, 1989)¹⁰. La noción de resto convoca inevitablemente un tipo de relación que se produce con la materia a partir de la cual el resto cobra entidad. El *resto* plantea una relación metonímica (espectral) con el objeto al que alude en su nominación particular. Así, los *Restos* referidos en el título del cortometraje de Albertina Carri (2010), por ejemplo, *son y no son* las películas desaparecidas, las cintas cortadas y/o censuradas, los rastos de acetato que puedan haber sido quemados, sus cenizas. Sostenemos que *son y no son*, porque estos restos refieren por metonimia a las películas efectivamente existentes, es decir, el resto alude al archivo, a lo que fue dicho pero a la vez señala su hueco, el acontecimiento de violencia que lo atravesó y lo marcó hacia aquello *que resta*. Del mismo modo, es inevitable asociar la noción de resto con la configuración corpórea que subyace a la vida: el resto *es y no es* el cadáver en tanto que alude a la dimensión vital previa de un cuerpo sustraído de su vida¹¹.

En la vida, nada se pierde completamente. Todo lo real se gasta, se deshilacha, se rompe pero nada de lo real desaparece, señalaba Laura Bonaparte sobre la violencia de grado doble en las designaciones por parte de los militares para nombrar a sus víctimas como “desaparecidos” y “madres de desaparecidos”. Esta perversión lingüística, parte constitutiva del sistema simbólico del terror pergeñado por el plan genocida de la última dictadura militar, pretendió resignificar una relación existente por un signo vacío que *marca* una identidad social a la vez que la sustrae. Frente a esto, las estrategias de los organismos de derechos humanos en la Argentina -iniciados por la asociación de **Familiares de Desaparecidos y Detenidos por Razones Políticas** en 1976, y luego la constitución en abril de 1977 de **Madres de Plaza de Mayo** y en noviembre de ese mismo año de la asociación de Abuelas de Plaza de Mayo- adoptaron como líneas centrales la nominación y la cifra. Estas dos formas discursivas se sostuvieron en estrategias visuales y performáticas a partir del hacer público fotografías de retratos o escenas familiares portadas en los cuerpos de los manifestantes, primero en tamaño real y luego

ampliadas en pancartas (Longoni, 2010).¹²

Una identificación es una inscripción inconsciente con eficacia simbólica que particulariza e impide la repetición de lo idéntico. En cada inscripción se marca el lugar que el sujeto ocupa en el orden de las generaciones, que es único y que abre el camino a nuevos eslabones en el sistema de parentesco

analizan Alicia Lo Giúdice y Cristina Olivares, psicoanalistas y directora e integrante del **Centro de Atención por el Derecho a la Identidad de Abuelas de Plaza de Mayo** (Lo Giúdice y Olivares, 2006:96). El nombre, como la imagen fotográfica, dice *esto ha sido*, inscribe a la vez que identifica e individualiza. El nombre propio brinda existencia civil, es índice de justicia frente a la lengua de la sustracción y la desaparición de la dictadura. El nombre propio también es un resto de aquella subjetividad que lo portó, es una entrada en el archivo civil de la Nación, un estatuto de materialidad y simultáneamente de prueba: portar un nombre significa haber nacido vivo, haber vivido en un orden estatal que el propio Estado no puede negar.

La dimensión simbólica del resto encuentra su umbral con la material en el nombre propio. No es azaroso que el primer punto de giro de TS ocurra cuando, luego de una serie de escenas ambiguas de carácter poético o etnográfico en las que se muestra a Laura Bonaparte en el bingo y en la cama del hogar de ancianos donde vive, la directora le muestra una fotografía de la familia completa y ella no puede recordar sus nombres. La directora los menciona uno a uno, señalando con su dedo índice las figuras de la fotografía, para marcar esas presencias que la foto convoca y para contrastar este tiempo suspendido de la memoria (o este tiempo en el que la *memoria está suspendida*): Laura Bonaparte junto a Santiago Bruschtein enmarcan la imagen y acogen a sus cuatro hijos aún pequeños, Noni, Irene, Luis y Víctor. La paradoja de la memoria que la película intenta retratar se posa primeramente en la dislocación entre el nombre propio y su referente. La confusión se torna inquietante no solo por el hecho de que Laura Bonaparte madre no pueda recordar, ahora, los nombres de sus hijos -por esta primera tragedia de la memoria como estructura del relato vital y de la identidad-, sino también por la dimensión social y política de *estos nombres*.

¹² El nombre es recuperado como gesto de maternidad política, se vuelve a inscribir al sujeto que ha sido sustraído/a en el orden de la familia y de la sociedad a través de su nombre propio y algunos datos biográficos que se eligen para resumir sucintamente el espacio de su vida. Esta formulación que aparece acompañando las fotografías en tamaño pequeño y grande, reaparecerá en las denuncias en organismos internacionales, en periódicos de Europa, así como en la formulación de los recordatorios de desaparecidos que comenzaron a publicarse en el diario argentino *Página/12* en agosto de 1988 (Bartalini, 2011).

¹⁰ Gerard Genette analiza que el uso común de esta figura en la crítica literaria suele fijar ese vínculo en la noción (españolizada) de **contigüidad**, pero que sin embargo la metonimia clásica apela a una serie de posibles relaciones entre las que cabe destacar la causa por el efecto (y viceversa), el signo por la cosa, el instrumento por la acción, lo físico por lo moral, la parte por el todo (asociándose estrechamente a la sinécdoque) (Genette, 1989 [1972]:30).

¹¹ Es por esta potencia de justicia que expresan los restos, es decir, el código de la violencia que en ellos puede leerse, que el silencio perverso de los perpetradores se sostiene pactado y cobarde frente a los restos que los incriminan. Los restos sostienen su causa, y son a la vez el efecto de la contingencia salvaje que los definió.

La aporía de la memoria, que esta escena condensa, señala un quiebre entre lo esperable y lo que iremos a ver en lo que resto del filme. *Es un documental sobre la paradoja de esta mujer que pierde la memoria después de treinta y cinco años de luchar por ella*, explica Natalia Bruschtein en una entrevista para IMCINE¹³. Así también es un documental sobre la espectral relación entre la memoria y el olvido, o sobre las formas de resistencia a la dictadura y el exilio, o sobre la potencia del cine documental político para construir un espacio entre lo decible y lo posible, entre lo individual y lo colectivo, entre lo privado y lo común (Campo, 2007).

El resto, desde la perspectiva de Giorgio Agamben, *es y no es* el cuerpo vivo que ya no está, *es y no es* el cuerpo ultrajado y muerto, *es y no es* la sobrevivencia de esos cuerpos en otros que los *restan*; el resto en el sentido en que lo analiza Agamben señala un umbral de sentido no dicotómico: *en el concepto de resto, la aporía del testimonio coincide con la mesiánica* (2010:207). Es decir, la paradoja del testimonio (la posibilidad y la imposibilidad del testigo para hablar, la laguna de la lengua que en el acto de testimoniar se produce) se traslada, por concentración y síntesis, a la noción de resto. El resto, asimismo en el análisis de Agamben, se presenta como un tiempo dual, simultáneo, que aúna el pasado con el presente y la imaginación de futuro. El resto, y también lo contemporáneo (el umbral entre las sombras del pasado y las luces de lo actual), se nos aparece como el tiempo de lo que fue, en la aporía del presente que lo invoca. El *tiempo suspendido* es este resto temporal que media entre *la memoria de la lucha por la memoria y la memoria del devenir del olvido* testimoniada a través del silencio actual¹⁴.

Los restos también pueden ser entendidos como elementos del orden de lo real, partes, fragmentos de lo que fue en otro tiempo un cuerpo orgánico o inorgánico. Para Didi-Huberman en *El archivo arde*, la condición del archivo es sin más ni menos la del resto. Debemos preguntarnos, insiste el autor, sobre las condiciones de posibilidad -ese milagro- que hicieron que un libro, o una película, llegara hasta nosotros. Frente a una historia trágicamente rica en destrucciones,

¹³ La entrevista completa puede verse en https://www.youtube.com/watch?v=Il_79jNEYyM [fecha de consulta: 1/8/2022].

¹⁴ Giorgio Agamben analiza en *Lo que resta de Auschwitz* la noción de resto a partir de su origen conceptual teológico/mesiánico. Agamben analiza que en el Antiguo Testamento ya aparece la idea del resto para referir al conjunto de sobrevivientes del pueblo de Israel, quienes serán salvados. Sin embargo, el punto central es que este término no alude simplemente a una parte de Israel, un conjunto numérico, sino que ese resto es *más bien la consistencia que Israel asume en el punto en que es puesto en relación inmediata con el éschaton [el fin], con el evento mesiánico o con la elección* (Agamben, 2019:206). En este sentido, el resto no se figura como meramente una parte de un todo mayor, sino como la persistencia de ese colectivo, en este caso, en otro de índole menor pero representativa.

agresiones, censuras arbitrarias o inconscientes, el archivo se presenta rodeado de cenizas. En cada página que no ardió, podemos leer también la barbarie, comenta Didi-Huberman retomando una de las ideas más lúcidas de Walter Benjamin. *Lo propio del archivo es su hueco, su condición horradada* (Didi-Huberman, 2007:1), enuncia al comienzo del ensayo el pensador francés. Si lo propio del archivo, es su resto (lo que Foucault llamó *lo no dicho* porque no-pudo-ser dicho), y el nombre es el resto primero -el que consigna, instituye y legitima-, entonces la ley del archivo podría develarse como la de la nominación¹⁵.

Como mencionamos, la película de Natalia Bruschtein no solo presenta una indagación sobre la díada memoria-olvido, sino que lo hace a partir de la propia exploración personal del vínculo de la directora con su abuela, motivo central del film. A partir de una búsqueda que se posiciona en el olvido, recupera trazos de la vida personal y política de Laura Bonaparte y lo hace mediante dos dispositivos poéticos: la yuxtaposición y el extrañamiento. Por un lado, la yuxtaposición se da en el plano visual (en juego con el tiempo, un tiempo pasado y un tiempo presente que se aúnan en el tiempo suspendido de la memoria-olvido) y en el plano procedimental al establecer un diálogo intertextual evidente con el documental de Humberto Ríos, *Esa voz... entre muchas*, de 1979, en el que Laura Bonaparte es testimoniante central. Por otro lado, el extrañamiento propone en desfase consciente entre la voz que narra y la imagen exhibida, entre lo que se lee en cartas y otros documentos del archivo afectivo, en contraposición a la situación de desmemoria actual. La yuxtaposición trabaja a partir de la lógica del archivo, en cambio el extrañamiento lo hace desde el plano testimonial.

La insistencia en estas aporías (la de la memoria y el olvido, la del archivo y el modo testimonial) es el motivo central del film en cuanto a los procedimientos de montaje y en tanto intervención en el discurso de la memoria actual. El resultado es un documental político de compilación, una categoría ya ampliamente extendida para referir a películas en las que su composición se basa en el recorrido a través de imágenes ya montadas, es decir, del archivo, cuyo fin es resaltar sus implicaciones más profundas (Campo, 2017:22).

El tiempo largo de la creación y la construcción (de un/a hijo/a en el vientre, de la crianza, de la lucha por su aparición con vida) y el tiempo breve de la destrucción y sus consecuencias se aúnan en un espacio intermedio entre aque-

¹⁵ Naturalmente en este punto nos enfrentamos con otra serie de problemas, que hacen a lo específico del nombre en relación al sujeto, al individuo y a la función autoral, sobre todo en este tipo de literaturas y obras que trabajan deshilachando la trama biográfica, autobiográfica, testimonial y de exploración del yo. Todas ellas cuestiones que exceden las limitaciones del presente trabajo.

llo que ha sido dicho y aquello que ya no podrá pronunciarse: *cuando yo muera, mis hijos desaparecidos morirán conmigo. Morirá el recuerdo de sus*

nacimientos y de su crianza. Y eso es un gran desconsuelo. Estoy sola con mis recuerdos observando el lentísimo florecer de Hiroshima (TS: 1:02:25-1:02:59).

Yuxtaposiciones

Natalia Bruschtein comenzó a realizar esta película documental en el año 2010, viajando desde México (donde reside desde 1976 cuando se exilió junto a su madre) a Buenos Aires durante tres años. Dos meses después del fin del registro, Laura Bonaparte falleció, el 23 de junio de 2013. Ella había regresado a la Argentina en 1985, luego de casi diez años de exilio en México. Natalia Bruschtein, en cambio, continuó viviendo en México donde estudió cine en el Centro de Capacitación Cinematográfica. Su primera película, *Encontrando a Víctor*, se estrenó en el año 2005 y fue una de las tres primeras realizaciones de búsqueda documental e indagación testimonial más influyentes del cine contemporáneo. *Encontrando a Víctor* es un recorrido de exploración, de búsqueda y encuentros testimoniales sobre la figura de su propio padre, secuestrado y desaparecido el 19 de mayo de 1977.

Encontrando a Víctor, como dijimos, se estrenó en el año 2005 y es estrechamente contemporánea de *Papá Iván*, medimetraje de tesis documental de investigación testimonial de María Inés Roqué, estrenada en el año 2000, y de *Los rubios*, dirigida por Albertina Carri y estrenada en el 2003. Las tres abordan una zona peculiar del inicio de las narrativas de la generación de lxs hijxs (en la que también participa *M*, de Nicolás Prividera del año 2007) en la que, por un lado, se aborda performáticamente la búsqueda en primera persona sobre los padres, a quienes no conocieron o sobre quienes no tienen casi recuerdos. Y, por otro lado, se configura un *collage* afectivo a través de entrevistas testimoniales filmadas de modos no canónicos junto con elementos del archivo familiar que se exhiben frente a la cámara como objetos auráticos. Esta serie ha sido leída en primera instancia como la realización del duelo a través de la investigación fílmica (Amado, 2009; Aguilar, 2006), un duelo inconcluso por las condiciones oprobiosas de la misma idea de “desaparición”, un tránsito que no cierra porque falta, precisamente, el resto.

En TS, en cambio, si bien se presenta en una primera persona nítida, se produce un desplazamiento del foco hacia la abuela. Entre el documental de creación, la exploración autobiográfica e íntima, el género testimonial político y la

performance audiovisual esta película plantea una experiencia de vida, muestra una vida pero también la construye en su propio hacer. La elección de un tono narrativo amoroso se yuxtapone, a su vez, con la cierta modulación nostálgica sobre la desmemoria y el desafío actual de las generaciones nuevas.

TS no expresa solamente una forma novedosa sobre un tema ya abordado, que toca aristas concretas y simbólicas del exilio, como condición de enunciación pero también como estado de memoria-olvido en el presente, sino que, además, su peculiar valor radica en el trabajo que realiza con el archivo. La impronta de TS apuesta a la *superposición* como variante de la *suspensión*: organiza un *collage* casi imperceptible entre la imagen del documental de Humberto Ríos (y su forma, como denuncia, como reflexión e indagación) y el entramado de la propia película documental. La yuxtaposición visual es el primer procedimiento que nos permite sostener esta relación multimedia e intertextual entre ambos filmes. Usada como material de archivo *Esta voz... entre muchas* aparece en claro diálogo constitutivo de *Tiempo suspendido*, por varias razones. En primer término, varios fragmentos del documental de Ríos aparecen con lugar predominante en el filme de Bruschtein. El testimonio que Laura Bonaparte pronuncia en la residencia de exiliados políticos argentinos en México en 1978 se exhibe de modo fragmentario y en relación a otros materiales de archivo -fílmico, fotográfico y documental- con los que la directora recompone la historia de su familia a través de las denuncias públicas de su abuela. Es decir, ubica el plano familiar en el plano político y lo hace a través de la reconstrucción audiovisual de la larga lucha de Laura Bonaparte.

Así también, recupera una escena de intimidad en la casa de exiliados en la que se muestra a Hugo Saidón de niño, jugando en el suelo junto a su abuela. En este segundo caso, la escena se yuxtapone -de modo previo y posterior- con una secuencia de la actualidad de la filmación en la que Hugo adulto va a buscar a su abuela al hogar de ancianos donde vivió el último tiempo de la enfermedad y la lleva en un taxi a un cumpleaños familiar. El diálogo gira en torno a la edad e la

niña del cumpleaños, edad que Laura no recuerda, como tampoco la suya propia. Esta contraposición entre la desmemoria con la escena posterior es inquietante. El testimonio se escucha en *off* mientras la imagen confluye hacia Laura anciana sentada en otro sillón, el de la casa de su hijo Luis Bruschtein, en silencio, mirando fijo a la cámara, como antes pero ahora sin poder contar, sin recordar.

Otra de las yuxtaposiciones con escenas del archivo audiovisual que me interesa señalar es la que presenta la díada entre la directora con su hijo en brazos en el mismo cumpleaños familiar y otra, más de treinta años atrás, en la que Laura Bonaparte sostiene al pequeño Hugo en el exilio mexicano. Simultáneamente escuchamos fragmentos testimoniales sobre las condiciones de la muerte de la hija Aída, madre de Hugo, que Bonaparte pude reconstruir acudiendo al cementerio de Avellaneda donde la habían enterrado en una

gran fosa común¹⁶. Las yuxtaposiciones temporales generan el contrapunto formal y semántico entre un estado de memoria que se presenta suspendido en la trama del archivo, pero que se recupera en el gesto testimonial que la misma película sostiene a través del cuerpo silencioso de Bonaparte en el acontecimiento de una de sus últimas apariciones públicas, la película que la muestra a través de la mirada afectiva de la nieta y le devuelve, de alguna manera, la voz.

¹⁶ Este relato es sustancial a la historia familiar ya que es la primera de sus hijas asesinada y a partir de la cual Bonaparte realiza la denuncia policial por asesinato a las Fuerzas Armadas y a la entonces presidenta de la Nación, Isabel Martínez de Perón. Esta denuncia conllevó consignar una dirección física, que fue la de Santiago Bruschtein aquejado por una enfermedad cardíaca quien siempre se encontraba en su domicilio. Fue allí donde lo fueron a buscar y donde lo secuestraron. Bonaparte ya estaba en México, visitando a Luis y su familia, pero luego del secuestro fueron a buscarla a su casa personal, lo que impidió su retorno iniciando un largo exilio de diez años.

Extrañamientos

La otra forma que adquiere la aporía de la memoria y el olvido en TS se produce en el extrañamiento entre lo que se enuncia y lo que se exhibe. Hacia el final de la película, durante la escena del cumpleaños -clímax narrativo del documental-, somos testigos de una serie de retratos en primer plano en los que aparecen Natalia Bruschtein y Hugo Saidón, junto con parte del testimonio de Laura pronunciado en *off* por la nieta: *lo registré como hijo mío y como nacido en México, quería ponerlo bajo la protección de la bandera mexicana*. La cámara no se mueve, pero el fondo fuera del foco se va difuminando, a la vez que el retrato en primer plano cobra mayor nitidez. Inmediatamente luego, volvemos a la escena de Hugo niño en la habitación del hospedaje de exiliados treinta y cuatro atrás: mientras vemos consecutivamente la presencia de los niños y niñas que rodean a Laura Bonaparte en el cumpleaños, sus biznietos, en un claro intento de oposición semiótica para establecer una analogía semántica: la identificación, la empatía.

Dominick LaCapra llama a este gesto *potencialidad empática del testimonio*, considerando la empatía como *un elemento afectivo de la comprensión* (2005:119) que permitiría una relación transferencial con el pasado, exponiendo al yo de la autoría, aun también al lector/espectador, al compromiso ético y afectivo de una vivencia revisada, vuelta a considerar. La empatía es contantemente invocada como el afecto que el filme pretende movili-

zar. Sin embargo, el extrañamiento de la lejanía entre los dos tiempos aludidos, a pesar de que la situación actual sea familiar y amorosa y la exhibida en los documentos y testimonios del pasado sea la de la soledad, el dolor y la impotencia en el exilio, resulta inquietante. Hay en este umbral algo del orden de lo siniestro, que convoca el temor más ancestral de la humanidad: el miedo al olvido, el temor a la finitud; pero también la herida de la desmemoria en el marco de una vida signada por el afán de *recordar pese a todo*.

La palabra *extrañar* presenta dos sentidos diferenciados. Por un lado, alude a la acción de echar de menos, de rememorar algo o alguien que no está. Así, extrañar a la abuela es hacer un duelo anticipado, es registrar la experiencia de sus últimos momentos y el pesar de un final que se vislumbra cercano. Esta conciencia de la muerte torna más desoladora la afectividad del documental en que también se extraña a otras personas invocadas: a los padres y madres que no están, a los hijos fotografiados y ampliados en pancartas que se reproducen en las secuencias de archivo. Así, la película parece no solo extrañarlos a ellxs, sino también a sus restos portados por la lucha admirada de la abuela, una lucha que necesita recuperarse y ampliarse en una producción audiovisual que archive tanto el testimonio como la experiencia de su hacer.

El extrañamiento, por otro lado, remite a aquello que Roman Jakobson ha llamado la *literaturi-*

dad (literaturnost), es decir, las propiedades que hacen de una obra dada, una obra literaria: su trabajo de desautomatización de la lengua (Culler, 1993). La noción de extrañamiento desarrollada por Víctor Shklovski da cuenta de esta alteración que la literatura produce con el lenguaje natural al intentar promover en la audiencia una visión extraña o no familiar de algo conocido y común (2016 [1917]). El extrañamiento (*ostranenie*) opera por alteración formal: lo cotidiano se vuelve ajeno, se lo trastoca para generar un efecto poético y político. En este sentido, el extrañamiento que se sostiene en TS tiende hacia la dislocación que llamamos estratégica: un trabajo de contra-archivo sobre el arte de *recordar* el olvido, un testimonio desacomodado para horadar sus sentidos y sus silencios.

Por otro lado, el propio sentido del montaje cinematográfico apunta a generar determinados efectos (visuales, psicológicos, anímicos, estéticos) en los espectadores entre los cuales el extrañamiento sería su punto inicial. De acuerdo con la teoría del montaje dinámico, o dramático, desarrollada por el cineasta ruso Sergei Eisenstein, la secuencia narrativa se construye no por de la secuencia continua de escenas, sino en *el choque de tomas independientes* (1995:51) que produce un contrapunto visual simultáneo al contrapunto temporal del sonido (de la palabra testimonial, en este caso). Un ejemplo evidente de este trabajo con el montaje extrañado se produce en el solapamiento entre las fotografías de archivo que Natalia Bruschtein expone, algunas de las imágenes de la lucha de Bonaparte en distintas situaciones: con la misma foto de sus tres hijos desaparecidos en varias escenas, en una manifestación junto con Evo Morales y Adolfo Pérez Esquivel. A la vez, el giro testimonial que señala va desde las palabras sobre la identidad pronunciadas en el pasado de la lucha y las palabras dichas en las entrevistas para filme sobre el mismo tema, la identidad y la memoria:

La memoria -explica Bonaparte hablando con su nieta para la realización del documental- la define la palabra ya solamente. Porque es cierto la memoria puede servir de identidad pero también puede servir -silencio, resopla- de crear otra identidad, sin darse cuenta una. Es una identidad también pero creada de otra manera. No sé,

tengo que volver para re... reemplazar esos papeles. (TS: 13:45-14:20)

La reflexión de Bonaparte alude, con silencios y circunloquios, a una cuestión central, manifestada una y otra vez en sus escritos, en torno a la creación de la identidad de madres de desaparecidos, un significante novedoso que, como vimos, es recuperado del uso peyorativo que le daba la discursividad dictatorial para transformarse en índice e identidad personal y colectiva. Este renacer como madre en la lucha, tal como lo enuncia Hebe de Bonafini¹⁷ en la frase *nuestros hijos nos parieron*, da cuenta del nacimiento a la política que la búsqueda de las madres significó para muchas que no estaban familiarizadas con el espacio público (Bonafini, s/f).

La película aborda esta cuestión, núcleo central de los procesos de memoria en Argentina, a través de este extrañamiento estratégico: un montaje especialmente diseñado para recuperar narrativamente la lucha de Bonaparte y yuxtaponer su tiempo presente, sin que ninguno de los planos se obture entre sí. TS no es una biografía, no elige el tono épico, ni el relato cronológico, no trabaja con aspiraciones de totalidad ni de cierre, sino que por el contrario sostiene la incomodidad a lo largo de toda la película. No es un retrato tranquilizador, como analizaba Albertina Carri sobre el cine de memoria en los tempranos 2000 y contra el cual se oponía (Carri, 2003); es una película que inquieta, como dijimos, una película desoladora pero vitalista. Intenta privar al espectador de todo consuelo, insistiendo en la ausencia, insistiendo en la herida de la memoria y del olvido, pero señalando que ese alivio puede surgir de otros modos, incluso impensables o indecibles.

Hacia el final del filme, Laura Bonaparte está mirando fotografías con su nieta, alguno de los *collages* que ella misma había armado con diversas fotos de sus hijos para portar en las marchas. *Pero Víctor no desapareció, ¿no?* -le pregunta a Natalia-. *Bueno, después de todo la desmemoria no está mal.* La mirada, su gesto, ese extrañamiento al escuchar aquello que olvidó, es irrecuperable, *incontorneable*.

¹⁷ Hebe de Bonafini es presidenta de la **Asociación Madres de Plaza de Mayo**. Las Madres se separaron en 1986 en dos agrupaciones: **Madres de Plaza de Mayo Línea Fundadora**, donde continuó trabajando Laura Bonaparte, y la **Asociación Madres de Plaza de Mayo**, presidida por Hebe de Bonafini.

Final

Me gustó que en el trabajo del escultor no hubiera nada de sistemático o demasiado explicativo, que cada pieza contuviera algo de enigma y que a veces fuera necesario mirar largamente para comprender la modalidad que en ella asumía la violencia,

escribe la narradora de *Recortes de prensa*. Julio Cortázar publicó este relato en el libro *Queremos tanto a Glenda* de 1980. La historia se organiza al modo onírico cortazariano entre un plano de lo real (la visita de la escritora al escultor, ambos presumiblemente exiliados del Cono Sur, y la lectura del testimonio de Laura Bonaparte en un recorte del diario *El país* de España de diciembre de 1978) que confluye hacia una escena de tortura en un barrio popular ejercida primero por un hombre contra su esposa y luego por ella contra él y testimoniada por una niña pequeña. Laura Bonaparte cuenta en la biografía de Claude Mary que conoció a Julio Cortázar en uno de sus viajes a México para denunciar la dictadura de Somoza, luego de la publicación de *Recortes de prensa*. A partir de ese momento se hicieron amigos. Relata Laura Bonaparte que Carol Dunlop, la última compañera de Cortázar, le preguntó en su casa de París: *¿Y vos, Laura, cómo te sentís?. En el fondo -respondía ella en una carta-, siempre tuve la esperanza de volver a verlos vivos. Estaba convencida de que alguien se había apiadado de ellos. [...] Yo sé que puede parecer infantil, pero nosotras, las Madres, siempre teníamos esa clase de pensamientos* (Bonaparte en Mary, 2010:151).

El extrañamiento en el relato de Cortázar se produce por el solapamiento de tres zonas aparentemente intocables: el realismo de la ficción (la cena y conversación de la escritora y el escultor), el registro de la denuncia de Laura Bonaparte que se inserta en fragmentos a lo largo de la historia, y el registro de la violencia que se transforma en fantasmagoría onírica. Es al final, a través de otro recorte de prensa, que sabemos -al tiempo que la narradora- que lo que pasó en esa habitación fue efectivamente cierto, acontecido y narrado en una noticia amarillista que se lee nuevamente en el cuento. El despertar al horror develado es la acción que produce el *recorte de prensa* en ambos casos. Sin embargo, más allá de

esto, el testimonio de Bonaparte reproducido en el cuento de Cortázar no deja de ser un gesto generoso que el autor decide hacer por su militancia política y por una literatura comprometida que venía desarrollando desde unos años antes. La historia alrededor de ese testimonio se torna pesadillesca, y es la forma que encontró Cortázar para narrar lo inenarrable: su propia experiencia de lectura, su propia herida de autoexiliado y el dolor por lo que estaba pasando en su país.

Entre 1979 y 1980 se producen estos dos acontecimientos que sitúan al testimonio sobre el genocidio de Estado de Argentina en el archivo del mundo. La internacionalización de la denuncia de Bonaparte y las Madres de Plaza de Mayo encuentra una escucha empática en Humberto Ríos y en Julio Cortázar y a través de ellos, en clave artística y política, el testimonio sobre el horror comienza a ser oído, se abre un espacio de escucha, necesario y vital para que la palabra testimonial -como analiza Claudia Bacci (2015)- haga sentido.

Más de 30 años después, la generación de las hijas e hijos de desaparecidos, asesinados y exiliados por la última dictadura militar inician otro espacio de enunciación estético política, recuperando a través de archivos públicos y privados la doble dimensión de la tragedia: la intimidad de las familias atravesadas por la violencia dictatorial y las huellas públicas de las desapariciones, muertes y/o desplazamientos forzados a través de sus propias enunciaciones y gestos testimoniales y de archivo. Es en TS donde se abre otro nivel de enunciación que marcará el inicio de una serie un tanto diferente en el marco de las literaturas y películas de lxs hijxs: la memoria se transita junto con su posibilidad de desaparición. El testimonio de este acontecimiento se torna un espacio descolocado en la narratividad sobre la historia reciente. Se inaugura un tiempo suspendido en el cual la poética del archivo afectivo cobra un espesor particular, el de sostener a través del cuerpo testimonial la potencia de la vida, el de incluir la dimensión transgeneracional (de abuelas, madres, hijas e infancias) en la trama de la memoria actual que no oculta, sino que expone, su condición horadada y frágil, aunque no menos fecunda.

Referencias bibliográficas

- Agamben, G. (2010). *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo* (A. Cuspinera, Trad.). España: Pre-textos.
- Aguilar, G. (2006). *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Argentina: Santiago Arcos.
- Ahmed, S. (2015). *La política cultural de las emociones* (C. Olivares Mansuy, Trad.). México: Universidad Autónoma de México.
- Amado, A. (2009). *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)*. Argentina: Colihue.
- Bacci, C. (2015). "Numeralia: ¿Cuántas voces guarda un testimonio?" *Constelaciones*, N° 7, pp. 528-536.
- Bartalini, C. (2011). "Recordatorios de Desaparecidos: Entre el recuerdo y el presente". *Actas de las I Jornadas de Jóvenes Lingüistas*. Instituto de Lingüística, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- (2019). "El cuerpo de la voz. Las producciones artísticas de las hijas e hijos de detenidos desaparecidos en la escena contemporánea". *Zeszyty Naukowe, Dossier "España y América Latina. Literatura, sociedad, lenguaje más allá del mainstream"*, N° 2, pp. 37-56.
- (2020). "Esto (no) es un película. Posautonomía y negatividad en *Los rubios* y las prácticas testimoniales del yo de la generación de las hijas e hijos de desaparecidos". *CELEHIS: Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, Vol. 0, N° 40, pp. 94-109.
- (2021). "Testimonio y autobiografía: Hacia una noción de narrativas testimoniales del yo en el cine y en la literatura de posdictadura argentina". *Lexis. Revista de Lingüística y Literatura*, Vol. XLV, N° 1, pp. 287-316.
- Benjamin, W. (2004). *Libro de los pasajes*. España: Akal.
- Bruschtein, N. (dir.) (2005). *Encontrando a Víctor* [Documental].
- (dir.) (2015). *Tiempo suspendido* [Documental].
- Caimari, L. (2017). *La vida en el archivo. Goces, tedios y desvíos en el oficio de la historia*. Argentina: Siglo XXI.
- Campo, J. (2007). "Memoria colectiva, cine colectivo". En Campo, J. y Dodaro, C. (ed.) *Cine documental, memoria y derechos humanos*. Argentina: Nuestra América.
- (2017). *Revolución y democracia. El cine documental argentino del exilio (1976-1984)*. Argentina: CICCUS.
- Carri, A. (dir.) (2003). *Los rubios* [Documental].
- (dir.) (2010). *Restos* [Documental]. Secretaría de Cultura de la Nación-Universidad Nacional de Tres de Febrero-INCAA.
- (dir.) (2016). *Cuaterros* [Documental]. INCAA.
- Cortázar, J. (2016). "Recortes de prensa". En *Queremos tanto a Glenda*. Argentina: Alfaguara.
- Culler, J. (1993). "La literaturidad". En Angenot, M., Bessière, J., Fokkema, D. y Kushner, E. (trad. I. Vericat Nuñez) *Teoría Literaria*. México: Siglo XXI.
- Cvetkovich, A. (2018). *Un archivo de sentimientos. Trauma, sexualidad y culturas públicas lesbianas*. (trad. J. Sáez del Álamo). Barcelona: Bellatierra.
- Derrida, J. (1997). *Mal del archivo. Una impresión freudiana* (trad. P. Vidarte). España: Trotta.
- Didi-Huberman, G. (2004). *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto* (trad. M. Miracole). España: Paidós.
- (2007). "El archivo arde". En Didi-Huberman, G. y Ebeling, K. (ed.) *Das Archiv brennt* (trad. J. A. Ennis). Alemania: Kadmos.
- (2014). *Cortezas* (trad. M. Manrique y H. Marturet). España: Shangrila.
- Dillon, M. (2010). *Los últimos ritos* (24 de noviembre). Página/12.
- Di Marco, G. (s/f). *Entrevista a Hebe de Bonafini (Asociación Madres de Plaza de Mayo)*. Recuperado de [https://www.unsam.edu.ar/escuelas/humanidades/centros/cedehu/material/\(36\)%20Entrevista%20Bonafini.pdf](https://www.unsam.edu.ar/escuelas/humanidades/centros/cedehu/material/(36)%20Entrevista%20Bonafini.pdf)
- Eisenstein, S. (1995). *La forma del cine* (M. L. Puga, Trad.). México: Siglo XXI editores.
- Foucault, M. (2011). *La arqueología del saber* (trad. A. Garzón del Camino). Argentina: Siglo XXI.
- (2012). *El orden del discurso* (trad. A. González Troyano). Argentina: Tusquets.
- Genette, G. (1989). *Figuras III* (trad. C. Manzano). España: Lumen.
- Ginzberg, H. R. (2017). *Testimonio de Hugo Roberto Ginzberg. 1 de noviembre 2017* (Biblioteca Nacional Mariano Moreno) [Entrevista testimonial]. Recuperado de <https://www.bn.gov.ar/micrositios/multimedia/ddhh/testimonio-de-hugo-roberto-ginzberg>.
- Jelin, E. (2017). *La lucha por el pasado. Cómo construimos la memoria social*. Argentina: Siglo XXI.
- (2021). *Los trabajos de la memoria*. Argentina: Fondo de Cultura Económica.
- LaCapra, D. (2005). *Escribir la historia, escribir el trauma* (trad. E. Marengo). Argentina: Nueva Visión.
- Lo Giúdice, A. y Olivares, C. (2006). "Identidad y responsabilidad". En Abuelas de Plaza de Mayo, *Violaciones a los derechos humanos frente a los derechos a la verdad e identidad*. Argentina: Abuelas de Plaza de Mayo.

- Longoni, A. (2010). "Fotos y siluetas: Dos estrategias en la representación de los desaparecidos". En Crenzel, E., *Los desaparecidos en la Argentina. Memorias, representaciones e ideas (1983-2008)*. Argentina: Biblos.
- Mary, C. (2010). *Laura Bonaparte: Una madre de Plaza de Mayo contra el olvido*. Argentina: Marea editorial.
- Medina, R. (2019). *Entrevista a Natalia Bruschtein*. [Gynocine Project]. Recuperado de <https://www.gynocine.com/interview-natalia-bruschtein>
- Moreno, M. (2003). *Esa rubia debilidad. Entrevista a Albertina Carri*, 19 de octubre. Radar, Página/12.
- Ricoeur, P. (2004). "El testigo". En *La memoria, la historia, el olvido* (trad. A. Neira). Argentina: Fondo de Cultura Económica.
- Ríos, H. (dir.) (1979). *Esta voz... Entre muchas* [Documental]. Zafra A.C.
- Saporosi, L. (2018). *La experiencia del amor en las producciones estéticas de hijos e hijas de militantes detenidos/as desaparecidos/as: La construcción de un archivo afectivo*. (Tesis de maestría). Universidad Nacional de La Plata, La Plata.
- Shklovski, V. (2016). "El arte como artificio". En Todorov, T., *Teoría de la literatura de los Formalistas Rusos* (trad. A. M. Nethol). Argentina: Siglo XXI.