

Subjetivación y memoria encarnada en el cine político realizado por mujeres*

*Aurea Itzel Paredes Páramo***

Resumen

Dos filmes, *Encontrando a Víctor* (2005) y *Tiempo suspendido* (2015), de una misma directora, Natalia Bruschtein, nos proponen un acercamiento al proceso que denominamos de *subjetivación política* (Rancière, 1996). Elegimos ambas producciones porque descubrimos en ellas los ejes que nos interesa abordar y de los cuales partimos, es decir, la memoria, la historia, la política y la subjetivación femenina en el cine. Lo que encontramos aquí es la trayectoria de una hija que rastrea los últimos pasos de su padre militante y el activismo político de una mujer que busca a sus hijos desaparecidos durante el periodo de dictadura en Argentina. Natalia Bruschtein, la hija y nieta de este relato, reconstruye desde ese lugar los acontecimientos que han marcado a su familia en un momento en que la memoria comienza a deteriorarse y el recuerdo resurge urgente para revitalizarla. Con estas particularidades proponemos este caso, ya que nos proporciona elementos indispensables para continuar pensando los procesos de subjetivación política no sólo de activistas, militantes y agentes

* Este trabajo forma parte de la investigación en curso “Mujeres en el cine político: historias y miradas durante conflicto armado latinoamericano”, de la línea de estudios sobre cine en el posgrado de Historia del Arte, de la Universidad Nacional Autónoma de México.

** Estudiante de doctorado en el programa de posgrado en Historia del Arte de la Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México. Maestra en Comunicación y Política por la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco. Correo electrónico: [itzel.p9009@gmail.com] / ORCID: [https://orcid.org/0009-0006-5392-0849].

cercanos a los hechos, sino también las formas de acercamiento y despertar político de quienes, mirando un documental—desde el lugar de espectador— encuentran las piezas sensibles que humanizan la historia de un tiempo presente que les compete.

Palabras clave: subjetivación política, memoria, cuerpo, mujeres, cine.

Abstract

Two films, *Finding Victor* (2005) and *Suspended Time* (2015), by the same director, Natalia Bruschtein, propose an approach to the process that we call *political subjectivation* (Rancière, 1996). We chose both productions because we discovered in them the axes that we are interested in addressing and from which we start, that is, memory, history, politics and female subjectivation in cinema. What we find here is the trajectory of a daughter who traces the last steps of her militant father and the political activism of a woman who searches for her missing children during the period of dictatorship in Argentina. Natalia Bruschtein, the daughter and granddaughter of this story, reconstructs from that place the events that have marked her family at a time when memory begins to deteriorate and memory resurfaces urgently to revitalize it. With these particularities we propose that this particular case provides us with essential elements to continue thinking about the processes of political subjectivation not only of activists, militants and agents close to the events but also the forms of approach and political awakening of those who, watching a documentary, from the Instead of being a spectator, they find sensitive pieces that humanize the history of a present time that concerns them.

Keywords: political subjectivation, memory, body, women, cinema.

Comenzaremos este apartado haciendo un análisis en paralelo de los minutos iniciales de los dos documentales propuestos para posteriormente ir tejiendo los elementos que nos muestran similitudes temáticas, técnicas y narrativas al mismo tiempo que presenciamos

y contemplamos las transformaciones y distancias que se van generando entre ambos, tomando como eje y punto de anclaje la mirada de la directora.

Intentaremos, de igual manera, trazar algunas líneas de evocación histórica como parte de los atisbos del territorio que aparece como eje narrativo y ensayaremos un análisis desde la recepción del documental apuntando a una de nuestras tesis principales que involucra los procesos de *identificación* (Freud, 1998) e *interpelación* (Althusser, 1988) como entramados inseparables en la creación cinematográfica.

Encontrando a Víctor (2005)

Silencio. Una fotografía. Un hombre de pie, solo. Detrás, una reja contiene el paisaje. Un fondo negro deja traslucir unas palabras. Al lado izquierdo de la fotografía se lee: “Mi papá me dejó esta foto y atrás le escribió”. Al lado derecho continúa, “Para que mi hija no me olvide y me reconozca cuando me vea de nuevo. Para que los demás no se olviden cómo soy. Me hace bien pensar que piensan en mí. Los quiero mucho a todos. Víctor”. Ambas leyendas son dirigidas. Una, la primera, a un alguien a quien se comienza a contar una historia. Otra, la segunda, a una hija, a otros, como huella de un recuerdo que anhela ser mantenido. Un pensamiento que ansía ser pensado. Ligado a ello: el miedo al olvido que se avecina, la certeza de la ausencia. El deseo del encuentro, de un mutuo volver a mirarse. Fotografía y escritura, vestigios de un recuerdo para la memoria. Pero, más allá de la imagen, ¿qué función tienen esas palabras en la fotografía? Raymond Bellour (2009) dirá que la dotan de un punto de vista, es decir, son indicios “biográficos, estéticos, morales” y políticos, agregaríamos nosotros, que la fotografía a menudo no otorga. Aún así, hay otras que contiene en sí los componentes que delatan su esencia, su sesgo ideológico, profundamente político.

Es así como, activando esos componentes, mostrándolos a quien observa, el filme revela su naturaleza intrínseca. Una hija buscando

los rastros de su padre. La necesidad del contexto lo refuerza. Una explicación lo evidencia: “El 24 de marzo de 1976 hubo un golpe de Estado en Argentina. Lo que provocó más de 30 000 desaparecidos, entre ellos están: mi papá, mis tías, sus esposos y mi abuelo”. Natalia utiliza lo que las calles expresan, ésas son sus fuentes, sus archivos. Una dictadura y miles de desaparecidos.

La cámara recorre la ciudad. Nos muestra la cifra de desaparecidos grabada en las fachadas, seguida de “no los olvidamos y seguimos luchando”. La nostalgia que invade y acompaña los espacios es la búsqueda de las huellas del pasado. Siluetas que asemejan cuerpos, fechas, símbolos, edificios como estructuras resistiendo al olvido. Espacios materializados. Laberintos de la memoria que esperan ser recorridos.

En esos primeros minutos, asistimos a un retorno. El regreso a una ciudad, a un pasado. Dicho pasado se nos abre a través de una historia familiar, una historia que, como anuncia, traspasa el relato de una familia, aunque parte de ella.

Se vuelve necesario comenzar por el principio, pero, ¿dónde es que comenzó todo? ¿dónde comenzó el sueño, la pesadilla, el despertar...? Una sugerencia aparece en cuadro, otra fotografía que nunca hemos visto pero que resulta plenamente familiar, tan común a tantas historias. Un hombre con un bebé. Puede ser cualquiera, de cualquier lugar del mundo, sin embargo, ya sabemos aquí, porque se nos ha dicho antes, que es un padre que ya no está con su hija, que esa cercanía ha sido arrebatada. Que esa hija conserva la fotografía añorando un encuentro de lo perdido.

Vemos ahora aparecer en escena a una mujer joven que camina sola entre la multitud. La insistencia del fondo negro y la necesidad de explicarnos acompaña el relato. “Más que buscarlo, quería saber por qué mi papá no salió de Argentina”. La cámara enfoca un hombre detenido en la calle. Otro hombre es encuadrado por la lente. La cámara enfoca rostros y perfiles. No se detiene en nadie en particular. Víctor, el padre al que se busca no puede ser encontrado. Lo sabremos después, ha sido secuestrado y desaparecido. Ha sido asesinado.

La música de fondo que escuchamos desde el principio se ha detenido. Una mujer aparece a cuadro, presenciamos un ligero acerca-

miento de la cámara. La mujer nos es presentada. “Mi mamá, Shula”. Escuchamos una tímida, pero incisiva voz que pregunta. Aunque la pregunta es a la madre pareciera que se dirige a un extraño, a alguien a quien recién comenzará a conocerse. Las palabras no encuentran el curso adecuado, ¿cómo se pregunta lo ineludible postergado?, ¿con qué pregunta inicial se busca lo irremediable? “Cuando decidieron tener tú y mi papá un hijo, después de que yo nací, bueno, los dos seguían participando... bueno en, acciones...”, la pregunta se interrumpe, no encuentra su cauce. Ante la imposibilidad del lenguaje, una sonrisa comprensiva de la madre revela la dulce paciencia de quien espera ser descubierto. El gesto de amor de la madre que está a punto de entregar lo más preciado de una historia que aún no ha sido contada del todo.

Tiempo suspendido (2015)

Diez años después Natalia presenta un nuevo trabajo documental. Algo ha cambiado. Nuevamente silencio, pero esta vez es distinto. Es el silencio pausado de quien toma aire para comenzar de nuevo, para seguir. En el silencio escuchamos el sonido que produce el agitar de las hojas. Es el momento para revisar, en los archivos, las piezas encontradas. El momento para reacomodar lo vivido, darle sentido al camino recorrido.

La imagen precede al silencio. La fotografía lo rompe. La historia es reactivada por el recuerdo. Vemos un par de *polaroids* a través de una lente. Son las imágenes de una mujer joven. Ella, sus fotografías se expanden por la totalidad del cuadro. En las hojas se revela el nombre: Laura.

Una voz nos lee lo que contienen las hojas. Las palabras irrumpen el sonido de fondo, sacan a la imagen del silencio que invade los recuerdos. “Discurso de Laura en la facultad de derecho, marzo 2006. Argentina”. La voz presenta lo que a continuación será leído. “Sólo nuestros hijos nos resignifican cuando pueden nombrarnos. [...] 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”.

La directora, a cuadro, como hija antes y nieta ahora, cumple la primera línea que decreta la abuela. “Sólo nuestros hijos nos resignifican cuando pueden nombrarnos”. Las palabras construyen el relato. Le dan un nombre: *Tiempo suspendido*.

Una irrupción atraviesa la historia. Un paisaje toma el lugar de la fotografía que espera ser contada después. La joven mujer ha envejecido. Aparece ante nuestros ojos. Sus lentos movimientos delatan el andar pausado y certero de una vida acontecida. Su hablar fluido resuena como un conjuro repleto de acertijos. “He dado tantos buenos y malos pasos [...] antes me acordaba un poco más [...] a medida que pasa el tiempo lo bueno y lo malo se confunde y se termina borrando”. Pasado, presente, memoria y olvido se entrelazan como una maraña que espera ser desentramada. Una apertura de la cámara nos ayuda a situarnos. Es un asilo. En ese mismo espacio hay otros que, como Laura, han envejecido.

Otro filme nos evoca la pérdida de memoria. La lucha contra el olvido. *Reinalda del Carmen, mi mamá y yo* (2006), de Lorena Giachino Torrén. Otra hija que documenta el deterioro progresivo de su madre en un intento genuino de contener los recuerdos que se minan apresurados por los surcos de una memoria que envejece. Una historia que por dolorosa ha sido borrada. Esta película es chilena, sin embargo, la desesperada afición de sujetar lo verdaderamente importante para las generaciones futuras se repite. La historia subterránea se niega a envejecer, a desaparecer del todo. Se sabe necesaria, su fuerza reaviva lo nuevo.

Preludio

En su primer trabajo *Encontrando a Víctor* (2005), la directora Natalia Bruschtein contrasta los testimonios, los complementa creando un espacio de veracidad del relato. Los testigos coinciden. Al tratarse de un relato íntimo, de que los testigos sean los propios familiares,

podemos apreciar la creación de un entorno de cuidado, de cercanía, de genuina apertura. Sobre todo, podemos sentir la cariñosa compañía de quienes, al igual que Natalia, han perdido a un ser querido. Sangre de la misma sangre derramada.

No hay, del todo, un discurso autorizado que se erija como verdad histórica. No hay archivos oficiales, no hay periódicos que comprueben la veracidad de la noticia, la magnitud del dolor ocasionado. Presenciamos, en primera instancia, el relato del desgarramiento íntimo de una familia fracturada por los horrores de la dictadura. La pregunta movilizadora de alguien que busca la verdad.

Una década separa las producciones que aquí nos convocan. *Tiempo suspendido* (2015) aparece como un proyecto más acabado. Hay un desvío interesante en el abordaje, en la composición y en la dirección de un proyecto que traspasa la individualidad. Presenciamos la transformación de la mirada, un cambio en la subjetividad.

Si entendemos *subjetivación política* como el proceso de transformación subjetiva en torno a los acontecimientos histórico-políticos, ambos trabajos, puestos en diálogo, nos permiten ilustrarlo. Natalia Bruschtein, la directora, nos regala un viaje de búsqueda que deriva en un encuentro no sólo de su pasado, sino de una historia compartida. Su relato íntimo se convierte en finas líneas que trazan las huellas de la historia reciente latinoamericana. Este proceso subjetivo que proviene de un anhelo de respuestas como cura ante el desarraigo, el silencio y la duda, da un giro revelador hacia la colisión que provoca el propio devenir. Dejar de ser para convertirse en quien realmente se es.

Un tiempo que permanece suspendido

Vemos muchas tomas cerradas, de detalle. Manos, las de Laura. Silencios y sonidos ambientales. Laura aprecia la belleza de una mañana sin nubes de tormentas. Ésas han ocurrido antes. Evoca su linda infancia, a su padre que le enseñó a nadar a ella y a sus hermanos, “no me recuerdo cuando, pero aprendí a nadar muy temprano”, dice. Nadar, sumergirse entre las aguas del río.

Tomas de paisajes suspenden la continuidad del relato. Reconstrucciones de paisajes capturados previamente por fotografías. Es un río que fluye tranquilamente, silencioso y calmo. Las fotografías de Laura muy joven, nadando esas aguas demuestra la evidencia de lo ya dicho. Esa mujer tan bella, joven y sonriente en traje de baño es el pasado. Ahora, a su lado, la proximidad de Natalia comprueba el paso del tiempo. La evidencia de la temporalidad, del transcurrir del tiempo, es presentada. Laura toma la foto donde se reconoce joven. Tres generaciones las unen y separan. El parecido es evidente. Abuela y nieta se acercan para mirar –y reconstruir– a partir de los archivos familiares una historia que es de una y otra, que es de ambas.

La narración sigue un ritmo, comienza lento, el rostro tranquilo de Laura le otorga ese ritmo. Sin embargo, mientras avanza como una caricia se precipita hasta convertirse en un arrebato. Llega a puntos clímax que son como una irremediable caída al abismo, no obstante, son contenidos. No caemos, sólo somos sacudidos fuertemente. Una secuencia inicial revela la magnitud del problema (min 09:11-min 11:24). El relato abandona la tranquilidad rítmica que se nos había presentado hasta aquí. Es una secuencia larga y compleja desarrollada entre preguntas y fotografías, entre risas y recuerdos, desplegándose entre la tensión que provoca el olvido.

Natalia muestra fotografías a su abuela como catalizadores de memoria. Laura se reconoce en todas ellas, el *yo* permanece, se ha mantenido de alguna manera, pues ella sabe quién es en ese instante capturado en imagen. El *yo* logra reconocerse en la imagen fotográfica.

Sin embargo, una fotografía irrumpe el encuentro, trastoca el ritmo del relato. Es una familia. ¿Por qué no podría serlo si están todos juntos, en el mismo espacio que la fotografía encuadra? Un padre, una madre y sus hijos. Pero cuáles son sus nombres, quiénes son realmente, qué tiempos nos narran. La fotografía en blanco y negro evidencia un tiempo ya transcurrido, pasado. Probablemente los niños han crecido y los adultos se han vuelto viejos.

¿Quiénes son? Laura se reconoce, pero confunde al hombre que aparece a su lado. El padre, esposo de Laura en la fotografía, es su propio padre en ese delirio amnésico. Como en el sueño, las identi-

dades se condensan, se confunden. El dispositivo cinematográfico es utilizado para sacarnos del aletargado ensueño que produce la imagen estática, detenida. Natalia utiliza la fotografía como catalizador. “¿Quiénes son?”, pregunta.

Uno de los chicos es el padre de Natalia. El mismo que se convirtió en el hombre que, sabemos, ha desaparecido. Sin embargo, ¿quiénes más son los que aparecen ahí? El problema de la relación entre fotografía y memoria se revela. Lo evidente de la fotografía queda cuestionado. La fotografía es desenfocada y se abre el plano para mostrar el trabajo de rememoración de la abuela. Su función es la de evidenciar el choque temporal que se genera en el cine. Una y otra vez el espectador es sacudido en un intento de despertarlo del profundo letargo que provoca el olvido, que producen las imágenes.

Memoria: entre lo íntimo y lo político

“La preocupación por la memoria es ancestral”, corrobora Laura Bonaparte. Es con esa certeza de fondo que la directora nos invita a presenciar una historia a punto de ser olvidada en un valiente acto por rescatarla de la memoria. Se la cuenta a su abuela y al mismo tiempo a nosotros, los espectadores. Nosotros somos esos a quienes el tiempo nos ha arrebatado el recuerdo.

Por otro lado, se mantiene cautelosa ante el problema del registro. Lo expone ante el espectador que lo reconoce enseguida. ¿Cómo saber si ése del que se habla ha existido?, ¿cómo trazar las líneas que conforman su vida?, ¿cómo situar los momentos que han marcado su historia cuando quien los ha vivido comienza a olvidarlos? Las fotografías muestran una pista, un camino que hay que recorrer, desentramar.

Aun así, se vuelve difícil trabajar con imágenes, con lo intangible, con lo que no puede ser tocado, sólo mirado o escuchado. ¿Dónde puede ser aprehendido, apreciado en su justa medida? Las fotografías no sólo significan. Son significadas por quienes las miran. Por eso cuando ya no hay nadie que las resignifique, que las reclame, que

las reconozca, se convierten en archivos huérfanos. Para que eso no ocurra alguien tiene que situarlas, presentar a los personajes, colocarlas en un tiempo dentro de un espacio y hacerlas hablar, contar una historia.

Fragmentos de la vida de Laura parecen haberse borrado de su memoria. Titubea. “No recuerdo”, dice una y otra vez. La directora hace un corte cada vez que es necesario. Muestra las fotografías del pasado de su abuela. Natalia activa esos recursos. Así, cuando la memoria se detiene frente al abismo, la fotografía se erige como puente. En ese momento, presenciamos una cascada de imágenes que la directora utiliza para mostrar eso que se va diluyendo entre el relato. Aparecen ahí donde la memoria falla, donde titubea. Es así como, ante el olvido, las fotografías aparecen demostrando un pasado ocurrido. Las huellas de una vida acontecida. Se revela su poder contra el olvido. Las imágenes vuelven a tomar posición, fuerza (Didi-Huberman, 2008). Sin más explicación, su componente político se revela.

En el proceso de montaje, Natalia pasa del espacio público, de denuncia y protesta, al espacio íntimo, privado, familiar, y viceversa. Somos nosotros quienes presenciamos el paso de ese espacio contenido entre paredes, resguardado tras la puerta celosa de lo privado al espacio abierto que significa la calle, que simboliza el transitarla, el tomarla.

La fotografía resguardada en un baúl, en un álbum familiar, conserva, para los miembros que la conforman, los instantes y recuerdos resueltos a trazar la esencia única que la caracteriza. Lo personal es político, enarbolan los movimientos feministas desde la década de 1970. La división es profundamente política. Su integración es estratégica. El archivo, salido a la luz, a las calles, transforma su naturaleza intrínseca para convertirse en instrumento de denuncia. Lo privado se hace público. Es ahí, donde aparece la potencia subversiva que otorga la experiencia subjetiva en torno al cuestionamiento de los grandes relatos de la historia, el arte y la política. Es ahí donde reconocemos la apuesta política en la transformación estética que propone el cine en *primera persona* (Piedras, 2014) hecho por mujeres.

Paisaje: memoria y olvido

La historia de Laura Bonaparte empieza en ese mismo paisaje que une y a la vez separa Argentina de Uruguay y Brasil. Natalia Bruschtein, su nieta y directora del filme, hace de ese paisaje un eje narrativo.

Al igual que en Oriente próximo, en Argentina hay una región llamada Mesopotamia que se encuentra entre dos grandes ríos, el río Paraná y el río Uruguay. También se conoce como la “región del Litoral” o solamente “Litoral”. Y como en Egipto con el Nilo, hay un delta, el delta del Paraná, muy cercano a donde desagua el Uruguay. Ambos ríos, juntos, forman el río de La Plata. Son tres provincias las que forman esa región, de norte a sur: Misiones, Corrientes y Entre Ríos. Este paisaje es un paisaje de agua entre dos grandes ríos que confluyen en algún punto hacia el sur.

En la relación que se establece con la memoria, Natalia reconstruye un mito griego. Recordemos. Ante la victoria griega sobre Babilonia y la antigua Mesopotamia se evidencia la nueva hegemonía cultural que otorgará aspectos característicos en forma de *mitos fundadores* que se extenderán más allá de sus límites geográficos.

En la mitología griega, el Leteo es uno de los ríos del inframundo. Cuando alguien moría, su alma (*psique*), separada del cuerpo, naufragaba por corrientes de ríos hacia su destino. Las almas de los muertos bebían del Leteo. En griego antiguo *Lete* significa literalmente “olvido”. Beber de sus aguas inducía el olvido de las vidas pasadas, mortales, preparándolas para la reencarnación, sin embargo, otra fuente provocaría el efecto contrario: *Mnemosyne*. Leteo y Mnemosine, fuentes antagónicas confluyen en la mitología dando forma a los dramas que atraviesa la humanidad.

Memoria y territorio

En la provincia Entre Ríos es donde transcurre la historia. Arriba hacia la derecha, sobre el río Uruguay, está Concordia, donde nació y

vivió Laura Bonaparte hasta los 18 años. A la izquierda está la ciudad de Paraná, capital de la provincia, donde se mudaron con su familia y conoció al padre de sus hijos. En esa provincia había varias colonias judías, de una de ellas venía Santiago Bruschtein, el abuelo de Natalia.

Sin embargo, otra de las ciudades de esta provincia nos interesa señalar: Concepción del Uruguay. Un siglo antes del tiempo narrado en el filme, en 1856, es donde se había mudado el pintor Juan Manuel Blanes, ahí comenzaría a trabajar en los encargos del caudillo de Entre Ríos, Justo José de Urquiza, un conjunto de ocho lienzos conocidos como “Las Victorias de Urquiza” que lo inmortalizarían, además, como el “vencedor de Caseros”. Es el mismo paisaje al que nos acercamos, de distintas formas, en distintos tiempos. En el tiempo de Urquiza y Blanes, la Confederación Argentina (así se llamaba la reunión inestable de provincias) que tenía como presidente primero a Juan Manuel de Rosas y posteriormente a José de Urquiza designaba otro territorio que se había configurado a partir de lo que se denominó como Provincias Unidas del Río de la Plata. Las trece provincias que todavía integraban la unión se conformaron como el conjunto de estados soberanos que posteriormente tomarían el nombre de *República Argentina* ya como territorio unificado conformado por veinticuatro provincias y un distrito federal.

Las regiones del Chaco, la Patagonia y parte de las Pampas era territorio indígena. Hacia allá fue que avanzó colonialmente el ejército argentino, en dos grandes campañas militares genocidas: la *Conquista del Chaco* (1870-1917) y la *Conquista del Desierto* (desde 1878-1885) –también pintada por Blanes (1888)–. Las primeras colecciones de restos indígenas (cráneos y esqueletos) y las colecciones de objetos etnográficos (ropa, utensilios, armas, canoas, etcétera) del Museo de La Plata, fundado por ese tiempo, son botín de esas campañas militares.¹ Ése es también el origen del ejército argentino.

¹ A partir de 2006, las autoridades del Museo de La Plata conjuntamente con el Consejo Directivo de la Facultad de Ciencias Naturales y el Museo de la Universidad Nacional de La Plata han fijado las pautas necesarias para llevar a cabo una política de restitución de restos humanos de las comunidades originarias de Argentina alojados en la institución. Consúltense [https://www.museo.fcnym.unlp.edu.ar/restituciones/restituciones_presentacion-21].

Lo que sucedió posteriormente al triunfo de Urquiza y el Ejército Grande contra el gobernador de la provincia de Buenos Aires en la batalla de Caseros en 1852 –combate pintado por el artista Juan Manuel Blanes– hasta poco después de iniciada la Conquista del Desierto en 1880, fue llamado por la disciplina histórica “Proceso de Organización Nacional”.

Los militares del golpe de 1976, en un gesto increíblemente perverso, llamaron a su dictadura (1976-1983) “Proceso de Reorganización Nacional”. Hasta hoy, muchos se refieren a esa dictadura como “el proceso”. Los militares reivindicaron la violencia política y el exterminio, y los asociaron al orden nacional.

Montaje: pasado y presente

Una superposición de tiempos se entrelaza. Diez años antes, Shula, madre de Natalia, y Luis, el tío sobreviviente, ante las preguntas ansiosas de respuestas de su hija y sobrina, respectivamente, explican cómo la militancia se convierte en un proyecto de vida. Se bosquejan en unas líneas los profundos lazos establecidos entre los compañeros de militancia, entre quienes deciden luchar hombro con hombro frente a la tiranía de los hombres.

Un tiempo se interrumpe como un *flash* hacia el pasado para retomar el recuerdo olvidado. En el minuto 24, mientras Laura da su testimonio sobre las fosas clandestinas en Avellaneda, aparece como trasfondo un afiche conmemorativo del aniversario del asalto al cuartel Moncada. No sólo el tiempo, sino también el espacio, el paisaje, se confunden. Significan.

Cortes y continuidades entre pasado y presente. Entre memoria y olvido. Entre lucidez y duda. La directora vuelve, regresa una y otra vez sobre el rostro apacible de su abuela. Este efecto crea la sensación de ese tiempo que se suspende. Un golpe que desestabiliza la secuencia lineal del relato. El trabajo de montaje y las tomas que realiza Natalia crea un efecto desconcertante para el espectador. No es porque sea confuso, es porque las fotografías y los registros del

pasado donde aparece Laura dando sus testimonios, marchando y denunciando, aparecen como destellos de una consciencia clara que se ha perdido en la cotidianidad de una mujer que ha envejecido y olvidado. Es también por la alternancia que produce la cercanía y lejanía que representa Laura, que vive Natalia en esta historia tan suya, tan conocida y tan presente en América Latina.

La agitación que representa Laura mientras ofrece su testimonio y relata los horrores de la desaparición se traslada al espectador cuando aparece la tranquila presencia de la mujer mayor que va comenzando a olvidar el horror de su pasado. Si ella, Laura, ha comenzado a olvidar la valentía de su búsqueda es el espectador quien es interpelado, es el espectador quien corrobora la gravedad de ese hecho al evidenciar la impotencia del esfuerzo, la avasalladora marca de lo injusto. El espectador se enfrenta a la certeza de que el paso de los años no ha resuelto el enigma. Que la vida de esa mujer que representa años de lucha no ha alcanzado su cometido. Que los desaparecidos no han sido encontrados y que la pérdida no ha sido reparada.

Perder a un hijo. Perderse

Después de meses de arduo trabajo de denuncia y búsqueda individual, un conjunto de madres comienza a reunirse en las iglesias y en la plaza para acompañarse e intercambiar información sobre sus hijos desaparecidos. A las primeras catorce se van uniendo otras tantas mujeres sumando fuerza ante la injusticia. Así, en abril de 1977, nace Madres de Plaza de Mayo. Restituida la democracia en 1983 y como resultado de diferencias tácticas y estrategias la organización sufrió un proceso de ruptura dando lugar a la conformación de dos organismos que coexisten en el presente: Madres de Plaza de Mayo Línea Fundadora y la Asociación Madres de Plaza de Mayo.

Laura Bonaparte forma parte de la primera agrupación que enarbola el calificativo “fundadora” haciendo referencia al núcleo inicial de líderes, es decir, las catorce madres históricas. A 46 años de distan-

cia las madres de pañuelos blancos se han convertido en referentes de lucha y defensa de derechos humanos en todo el mundo.

Hay preguntas desalentadoras al atravesar esos meses que se convirtieron en años, ¿cómo seguir soportando la vida después de sentir en los huesos la violencia del Estado?, ¿cómo poder volver a apreciar la belleza de los días, del amanecer, del despertar?, ¿cómo una madre puede continuar después de vivir la pérdida/el arrebato de los hijos?

Natalia problematiza la cuestión. La tranquila cotidianidad de Laura da cuenta de ello. La historia de Noni también, pero desde el otro extremo. Noni, hija de Laura, estaba lactando cuando la secuestraron. Ser mujer, madre y joven no impidió, como en la fantasía de salvación de Laura, que la asesinaran. Su hijo, Huguito, “cuando tenía dos años y veinte días llegó por obra y gracia del espíritu santo” a la casa en México donde la abuela se encontraba. Es registrado ahí, bajo la protección de la bandera mexicana. Religión y Estado quedan vinculados de una manera misteriosa. El Estado mexicano que perseguía, torturaba y desaparecía militantes fue refugio de exiliados políticos. Contradicción inherente a su naturaleza.

En *Encontrando a Victor* (2005), la reiterada pregunta sobre los hijos y las consecuencias derivadas de la dictadura aunadas a la estrecha relación de la militancia dirige el diálogo que presenciamos a enunciar el trauma de una generación de jóvenes cuyos padres participaron en la guerrilla. El silencio se hace presente como una huella, como un vacío que no puede ser llenado. Un suceso ha ocurrido sin ser previsto y ahora sólo basta mirar lo que ha provocado irremediablemente.

En *Tiempo suspendido* (2015), Natalia ya no es únicamente hija, ella misma se ha convertido en madre. El registro de las catorce madres fundadoras de Plaza de Mayo queda equiparado al nieto número catorce de Laura Bonaparte, el hijo de Natalia. Laura, madre de Víctor. Ella ahora madre de un hijo. Una mujer ha perdido a su hijo. Una mujer ha engendrado un hijo. Se ha vuelto madre y en un gesto de lucidez cambia la dirección de la mirada.

¡Eterno retorno deja ya de volver!

En el minuto 52:18, con la fotografía de Víctor de fondo, la misma que Natalia usa como elemento detonante en *Encontrando a Víctor*, escuchamos con su voz las palabras de Laura.

Víctor, hablaron de tu traslado, yo lo había rezado. Mandaron un avión, yo lo rezaba. Y te durmieron en el vuelo. Lacios se mecían tus brazos. Te arrastró un hombre. Tiene un nombre y no lo sé. Y te empujó al vacío y yo caí. Silbó el aire una fría pesadilla. Huyó el avión y el corazón detuvo su nublado latir. No viste el agua, el Río de la Plata, que subía odiándote enemigo cuando el cuerpo quebró el agua tan dura como piedra. Y el agua te inundó las venas rotas.

En un despliegue poético, Natalia encuentra la síntesis del sentido que atraviesa el sufrimiento de su abuela. Las palabras son sencillas, pero connotan todo el dolor de la pérdida. ¿Qué evoca ese río donde Laura crece, nada y olvida? Los militares arrojaron a Víctor Bruschtein al río de La Plata, aún vivo, y ahí es donde descansan sus restos. El evento no es recreado en la pantalla, no es suplantado por algún otro que lo aluda. Las palabras y la fotografía son suficientes para contener el horror del suceso, para que la imaginación del espectador cumpla su función.

“Es necesario el nombre. Vivo testimonia su existencia y su paternidad. Muerto o desaparecido, que no es lo mismo, comprueba que en el pasado existió”. Lee Natalia en las letras escritas años antes por su abuela. Como el nombre, la imagen/fotografía adquiere importancia cardinal para la identificación de los sujetos en el tiempo contemporáneo, es decir, como comprobación de su existencia. Por eso las madres buscadoras las llevan consigo y las usan como denuncia ante la indiferente acción de las autoridades. No hay duda, es una afirmación, “éste que aparece aquí está desaparecido”. No hay restos, no hay cuerpos, no hay tumbas, no hay registros claros más que cientos de fosas comunes con esqueletos humanos sin identificar. Ante este panorama pregunta Laura Bonaparte, en un sentir co-

mún a tantas otras madres que buscan a sus hijos, “¿tengo derecho de ser cobarde?”

En Argentina, como en Chile, en México y en otros países de Latinoamérica, las madres salen a buscar desesperadamente a sus hijos desaparecidos, son generalmente las madres quienes vuelven suya esa labor que el Estado ha postergado, eludido o ignorado.

En la escritura de Laura, psicoanalista y madre, el *yo* se confunde, aparece en el lugar del hijo desaparecido. “Y te empujó al vacío y yo caí”. ¿Quién es ese “yo” que cae, quién desaparece y se pierde en el abismo que provoca la caída? A quién se desaparece, sino a un yo que ha dejado de ser uno para convertirse en nosotros. Es un mutuo desaparecer. Caer en un abismo infinito sin retorno de la madre que ha perdido un hijo.

El temor de Laura ante el río es también ese miedo a la fragmentación del yo desgarrado que ya ha ocurrido. De igual manera, las manos de Noni fueron cortadas y entregadas a su madre. Laura frota continuamente sus manos. Las tomas cerradas, de detalle que enfocan las manos de Laura muestran la cercanía implícita en la historia. El foco de la cámara se acerca para inspeccionar las marcas que se han producido como testigo del transcurrir del tiempo y del dolor acontecido. Un recuerdo que se guarda en el cuerpo, aunque no en la memoria.

Así, Natalia nos muestra las huellas que el dolor ha dejado en su abuela, en su familia, en su historia que es la réplica de muchas otras historias en Latinoamérica. Sin embargo, son también las manos de Natalia las que comienzan a juntar las piezas rotas de un rompecabezas para mostrarnos el curso de una narración no terminada de contar. Una historia que se fue minando por las grietas abiertas de la memoria.

Natalia aparece en su relato. Aunque la voz en *off* que narra y lee los escritos de Laura, lo sabemos, es suya, no es suficiente para contar esta historia. Se integra como parte de él. La ficción cinematográfica no es completada, pero es rebasada. La voz que escuchamos no es un ente descarnado que se erige omnipotente sobre la historia como conocedor absoluto. Su voz es un eco del pasado. La función

que cumple es la de traer al presente los recuerdos olvidados. Es presentar, a quien está dispuesto a escuchar, los sentires que pocas veces son reconocidos al contar la/una historia.

Natalia se presenta en el filme. Deja de ser la hija que pregunta en *Encontrando a Víctor* (2005) para convertirse en la mujer que recrea la historia. En *Tiempo suspendido* (2015) ocupa distintos lugares: es hija, nieta, madre, cámara (ojo), voz (sonido). No deja lugar para la indiferencia. En el proceso de identificación que se genera, mediante el dispositivo cinematográfico, el espectador es capaz de dimensionar el dolor que produce el olvido desde el lugar que mejor le interpele. Además, Natalia cuenta, muestra, reconstruye y comparte con esas tomas (la reafirmación del olvido de su abuela) el agotamiento que genera la impotente búsqueda de las piezas claves. El vacío se ha generado y no puede ser llenado del todo. El deseo se ha producido.

La memoria se apaga, enciende en instantes lúcidos. No es suficiente. ¿Cómo resguardarse del dolor?, ¿cómo salvarse cuando la muerte te mira a los ojos? La psique se protege de la fragmentación y sin embargo es fragmentada. Quiere salvarse de la destrucción y oculta el peligro que se devela ante los ojos. Lete, ninfa del olvido, abandona este mortal cuerpo cansado de luchar. Tus caricias, un alivio para el alma dolida son suficientes.

En espera de una sola gota de Mnemosyne, de memoria lúcida que oriente las acciones para la redención del mundo, la cámara aguarda, acecha. Recuperar un poco de recuerdos que se escapan como agua entre los surcos de la historia. Ni perdón para los asesinos, ni olvido para nuestros muertos y desaparecidos. Como lo señala Laura (13:30) en *Encontrando a Víctor* “su propia muerte falta para poder contar la historia”.

El cine, flujo incesante de imágenes y relatos, historias inconclusas. Gota que desborda la memoria contenida. Con este artefacto, Natalia reconstruye para su abuela la parte de la historia que hace falta para que ésta pueda ser contada, compartida como evidencia de un pasado que ha ocurrido. Sin embargo, ya no es sólo para ella, también es para quienes como ella han perdido a sus padres, para quien ha perdido a sus hijos, es, al mismo tiempo, para su hijo, para que pueda

encontrar los elementos necesarios para contar su historia. Es para las nuevas y futuras generaciones, para que la orfandad que produce el olvido no les alcance y desgare.

Relaciones fraternas entre México y Argentina

Un último aspecto es necesario apuntalar, es decir, los vínculos que se establecen mediante las imágenes y su función en el cine político. Natalia, argentina de nacimiento cuya vida transcurrió en buena parte en México, reconstruye en este país el relato de su historia, una historia que no nos es ajena. El documental en cuestión es producido por el Centro de Capacitación Cinematográfica, A.C., el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta), el Instituto Mexicano de Cinematografía (Imcine) y el Fondo para la Producción Cinematográfica de Calidad (Foprocine-México).

La relación entre ambos países salta a relucir desde distintos elementos de colaboración sostenida en el tiempo. Además de los apoyos institucionales encontramos otro tipo de colaboración. En la edición colabora Valentina Leduc, hija de la mexicana, productora y directora de cine, Bertha Navarro, y Paul Leduc, este último hijo del militante comunista Carlos Leduc. Cine y militancia, relación intrínseca entre el contenido y la forma final de una creación artística.

La pregunta de Natalia, como en muchos otros casos, es también la pregunta por el exilio, por el asilo político en México que impidió que muchos fueran desaparecidos. Eso no significa que impidiera el desplazamiento doloroso que tuvieron que atravesar quienes querían un cambio radical, transformar la Argentina.

En el caso en cuestión, el comienzo de un juicio a las fuerzas armadas (en contra de Jorge Arguindegui, durante el gobierno de Isabel Martínez de Perón) por el asesinato de Noni, la hija de Laura, exigiendo su cuerpo, termina llevando a Laura Bonaparte a México, exiliada.

Laura va a México para volver, lo dice. La agudización de la violencia generada por la dictadura le impide hacerlo. “Me quedé en México” enuncia y desde ahí también denuncia.

Nosotros denunciarnos que en la Argentina hay veinticinco mil desaparecidos, hay ocho mil muertos, diez mil presos políticos. Hay sesenta campos de concentración. Nosotros exigimos, de la junta militar, el cese de la tortura que es de una crueldad inaudita, exigimos que se respete la Constitución, la Constitución nacional no la Constitución con las enmiendas hechas por la junta militar. Exigimos que se den las listas de los desaparecidos y que se diga dónde están y que aparezcan. También exigimos que se nos diga dónde están nuestros muertos.

Resistir con y desde México

Una secuencia nos sirve de pretexto para ahondar en la relación entre México y Argentina. Para buscar, ir persiguiendo entre las líneas no trazadas las relaciones que nos unen y encontrar las piezas sensibles que humanizan la historia de un tiempo presente que nos compete a todas.

El relato que apertura dicha secuencia comienza con el recuerdo de Luis Bonaparte, hijo de Laura (min 31:26). El hecho evoca una acción en el Consulado argentino en México. Ella, Laura, con otra madre de Plaza de Mayo ingresaron al edificio y se encadenan a una columna como manifestación y protesta.

“Los amigos mexicanos que estaban apoyándolas de afuera, andaban con unas escaleras [...] para llevarles alimento [...] así estuvieron dos, tres días”, comenta Luis Bonaparte, único hijo sobreviviente de Laura y tío de Natalia. Una fotografía queda de testimonio del evento. Dos mujeres se abrazan fuertemente. De las manos de una, cuelgan unas cadenas. Se han liberado. Natalia utiliza la fotografía como catalizadores del recuerdo. Sortilegios de la memoria. “Eso fue cuando te encadenaste en México”, declara. “Vos te acordás más que yo”, observa Laura a Natalia. “Lo recuerdo, pero no sé qué estuve haciendo por ahí”, afirma Laura. Natalia pregunta: “¿te acuerdas por qué te fuiste a México?” Y Laura responde, “no, no me acuerdo”. Corte.

Un corte en seco marca un espacio que ansía ser llenado. La condición de desarraigo que impone el exilio se vuelve una razón genuina para buscar los quiebres en la propia historia y ahondar en la memoria colectiva para encontrar ahí alguna huella perdida que devuelva el sentido.

La relación de Natalia con su abuela ocurre como un juego de espejos. Al evocar a su abuela construye una continuidad en la demanda. Vuelve a colocar dentro de la narrativa el tema del desarraigo, la migración, la recuperación de la memoria y la exigencia de justicia al ir juntando los hilos que se van tejiendo en la lucha política desde distintos espacios que encuentran su cauce en una sola causa justa y que, aunque toman formas particulares, trasciende las fronteras geográficas y culturales para traspasar los límites que establece la individualidad y conformar lo colectivo.

Natalia es la voz femenina que cuenta el pasado. Para reconstruir ese pasado olvidado, para mostrárnoslo, Natalia utiliza el filme *Esta voz entre muchas* (1979) del cineasta boliviano Humberto Ríos, documental en blanco y negro que recupera los testimonios de tres argentinos exiliados: Laura Bonaparte, Carlos González Gartland y Raúl Fonseca. Ríos además había trabajado como cámara en *México, la revolución congelada* (1971) del cineasta argentino Raymundo Gleyzer, integrante del Grupo Cine de la Base, desaparecido por la dictadura. Ambos, el boliviano Ríos y el argentino Gleyzer junto a Juana Sapire, sonidista y compañera de este último, se habían encontrado años antes con el cineasta Paul Leduc para consolidar aquel filme de 1971. Otros argentinos, Jorge Denti y Nerio Barberis también se vincularían a través de Ríos con la directora Bertha Navarro (Velazco, 2012), en conjunto realizarán un documental sobre el triunfo del FSLN en Nicaragua (Nahmad, 2021), como continuación de un proyecto de cine comprometido con América Latina.

Así como Natalia que forma parte de una constelación de mujeres cineastas que recuperan una parte de su historia para contar el pasado, para re-construirlo. La de Laura es una trayectoria que se inscribe en un contexto político colmado de movimientos sociales y culturales, dictaduras y exilios. Internacionalismo que ha marcado los cursos de nuestros países y la historia de Latinoamérica.

Como queda de manifiesto en el artículo de Mabel Bellucci (2021), la trayectoria militante de Laura, sus vínculos y participación en México, es profunda e interesante e incluye la relación de Laura con otros exiliados argentinos y latinoamericanos, su colaboración para la revista mexicana *Fem* y su participación en la Comisión de Solidaridad con Familiares de Desaparecidos en Argentina (Cosofam).

Laura está con otros. No sólo con otros en el asilo que nos muestra la apertura de la cámara. Con otros que no olvidamos. Con otros y otras que forman parte de la historia. La relación entre exilados promovió no sólo otras creaciones cinematográficas, sino también impulsó la formación de comités de solidaridad y denuncia, como la Comisión Argentina de Solidaridad (CAS), el Comité de Solidaridad con el Pueblo Argentino (COSPA, 1975), la creación y publicación de la revista *Controversia* (Yankelevich, 2010), así como la Comisión de Salud Mental de la Casa del Pueblo Argentino en México, cuyo portavoz en el Cuarto Encuentro Internacional de Alternativas a la Psiquiatría fue Miguel Matrajt (Marcos, 1984). Este encuentro de la Red Internacional de Salud Mental (La Red) realizado en Cuernavaca, Morelos, durante septiembre de 1978 tuvo como uno de sus propósitos la denuncia pública de las represiones sufridas por los trabajadores de la salud mental en Argentina durante la dictadura militar autodesignada “revolución argentina”.

Éstos son sólo algunos aspectos que creemos necesario incluir al análisis cinematográfico como telón de fondo. Re-pensar los silencios, los huecos en los relatos que intentan una y otra vez re-construirse, llenarse de sentido, para poder ser contados. Dicha labor continúa siendo una tarea importante en la re-construcción de la memoria y en la construcción de las relaciones fraternas y solidarias necesarias no sólo entre México y Argentina, sino también al interior de una América Latina en busca de verdad y justicia.

Referencias

- Althusser, L. (1982), *La filosofía como arma de la revolución*, 12a ed., PyP, México.
- Althusser, L. (1988 [1970]), *Ideología y aparatos ideológicos del Estado*, Nueva Visión, Buenos Aires.
- Bellour, R. (2009), *Entre imágenes. Foto, cine, video*, Colihue, Buenos Aires.
- Bellucci, M. (2021), “Laura Bonaparte: lesbianas, travestis, maricas y feministas te recuerdan”, *Moléculas Malucas*, [https://www.moleculasmalucas.com/post/laura-bonaparte-lesbianas-travestis-maricas-y-feministas-te-recuerdan].
- Didi-Huberman, G. (2008), *Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la historia, 1*, A. Machado Libros, España.
- Freud, S. (1998 [1921]), “Psicología de las masas y análisis del yo”, en *Obras completas*, t. XVIII, Amorrortu, Buenos Aires.
- Marcos, S. (coord.) (1984), *Antipsiquiatría y política*, Extemporáneos, México.
- Nahmad, A. (2021), “Propaganda y revolución. Los documentales sobre la revolución sandinista del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la UNAM”, *Cine Documental*, núm. 23.
- Piedras, P. (2014), *El cine documental en primera persona*, Paidós, Buenos Aires.
- Rancière, J. (1996), *El desacuerdo: política y filosofía*, Nueva Visión, Buenos Aires.
- Rancière, J. (2013), *El espectador emancipado*, Manantial, Buenos Aires.
- Referencias IMDb. *Encontrando a Víctor*: [https://www.imdb.com/es-es/title/tt0499017/]; *Tiempo suspendido*: [https://www.imdb.com/es-es/title/tt4082370/]; *Reinalda del Carmen, mi mamá y yo*: [https://www.imdb.com/es-es/title/tt1247276/]; *Esta voz entre muchas*: [https://www.imdb.com/es-es/title/tt0393269/]; *México, la revolución congelada*: [https://www.imdb.com/es-es/title/tt0128344/].

- Velazco, S. (2012), “Raymundo Gleyzer en *México: La revolución congelada*”, III Congreso Internacional ASAECA, Argentina.
- Yankelevich, P. (2010), *Ráfagas de un exilio. Argentinos en México, 1974-1983*, El Colegio de México, México.

Fecha de recepción: 12/03/24
Fecha de aceptación: 02/09/24

DOI: 10.24275/tramas/uamx/202462373-396