

La fotografía como restitución de lo ausente. Memoria y duelo en *La idea de un lago*, de Milagros Mumenthaler

Marta Noemí Rosa Casale ⁽¹⁾

Resumen: Recuperar de algún modo al ser querido, llenar una ausencia, salvar una parte de la historia personal quebrada, es, en especial en el caso de las desapariciones forzadas, una necesidad para los deudos: sin cuerpo, no son posibles las celebraciones rituales que posibilitan el duelo. La fotografía y, sobre todo, el fotomontaje que permite la coexistencia imposible con la persona ausente, viene a suplir ese vacío, materializando, de algún modo, aquello que, en muchos de estos casos, no tuvo ni tendrá lugar en la realidad. Este recurso, así como distintos procedimientos poéticos que habilitan la sustitución del objeto de amor ausente (padre, madre) por otro objeto cualquiera, permiten resguardar el vínculo afectivo del que se han visto privados, por un acto de violencia, más que nada los hijos.

La película de Milagros Mumenthaler *La idea de un lago* (2017), plasma en un relato filmico este proceso de integración de nuevas imágenes al “álbum familiar”, dando continuidad, de este modo, a la historia personal de la protagonista, fotógrafa e hija de desaparecidos. Al tratarse de un film, esta operación habilita, además de la generación de estas imágenes supletorias, una interesante conjunción entre un ámbito de repercusión que podríamos llamar privado (el de la fantasía de la protagonista en la ficción, un espacio íntimo), y uno público (al que la película le permite acceder a través de sus espectadores), conjunción que pone en tensión, de un modo muy personal, lo meramente afectivo con lo reivindicativo que, en general, tienen este tipo de películas.

Palabras clave: Fotografía - Album familiar - Montaje - Desapariciones forzadas - Duelo

[Resúmenes en inglés y portugués en las páginas 59-60]

⁽¹⁾ **Marta Noemí Rosa Casale.** Profesora de Filosofía (UCA), Licenciada en Artes Combinadas (UBA). Investigadora con sede en el Departamento de Artes de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Co-autora de *Una historia del cine político y social en Argentina: formas, estilos y registros*. Vol I y II, Lusnich, Ana Laura y Pablo Piedras (Editores), Buenos Aires: Nueva Librería, 2009 y 2011.

Introducción

Basada libremente en el libro de fotografías y poemas *Pozo de aire*, de Guadalupe Gaona, la película *La idea de un lago* (2017), de Milagros Mumenthaler, pone en cuestión, por su misma existencia, la posibilidad de trasponer a un film un relato fotográfico que pretende dar cuenta de una ausencia: la del padre de la autora. Mucho más cuando la figura del ausente está también ausente en el libro que lo recuerda, salvo por el texto que figura en primer término, el único en prosa, y dos fotos que lo ilustran: la primera, la de un hombre joven de jeans y sombrero, parado al lado de un auto Renault 4 verde; la otra, del mismo hombre en traje de baño a orilla de un lago, ayudando a una niña pequeña (la autora) a bajarse de un bote. Por su parte, el texto precisa:

El invierno llega más rápido de lo esperado y se lleva todo. El 21 de marzo del 77 desaparece mi papá. Pero esta foto queda. Y muchas fueron las veces que revisé el cajón de la mesita de luz de mi mamá para mirarla. Es en la imagen que más confío.

Afuera en la calle el renault 4 resiste los inviernos y, para combatir el frío, piensa en cosas lindas. Una y otra vez recorre, verde y brillante, el desierto, los valles, la montaña. Llega a la orilla del lago y mira su imagen perfecta en el espejo de agua. Sueña que es el bote suelto en el lago.

La película que traspone el libro a un relato ficcional sigue la vida de *Inés* (Guadalupe Gaona, aunque el film no lo explicita), una fotógrafa que tiene su padre desaparecido por la última dictadura cívico-militar y en el tiempo presente del relato se encuentra a punto de publicar un libro en el que vuelve sobre su infancia (*Pozo de aire*, a pesar de que no se lo nombre¹) y embarazada de su primer hijo. Ambas próximas pariciones avivan en ella el recuerdo de su padre –casi inexistente como tal, pues era muy pequeña cuando fue secuestrado– y la necesidad de concluir la historia personal y familiar, que la violencia y la falta de un cuerpo dejaron inconclusa. Solo así podrá atravesarse el trabajo de duelo. En este sentido, es central la búsqueda de identificación de los restos que cruza todo el film, a través de la muestra de ADN que la protagonista y su hermano planean entregar al Equipo Argentino de Antropología Forense. Recuperar los restos es tener, por fin, la necesaria certeza.

El hecho de que, en primer lugar, se trate de un libro de fotografías y que la película que lo traspone haga especial hincapié en estas imágenes (más que nada, las dos mencionadas, pero también otras que el libro recoge), muestra la importancia que tienen éstas en la elaboración del duelo, de manera muy particular, cuando no hay cuerpo. En tales circunstancias, la imagen del ser querido permite, en cierta medida, recuperarlo, llenar su ausencia, salvar una parte de la historia quebrada. La fotografía y, más específicamente, el fotomontaje que habilita la coexistencia imposible con la persona ausente, vienen a suplir este vacío, materializando, en cierta forma, aquello que, en muchos de estos casos, no tuvo ni tendrá lugar en la realidad. Este es el motivo por el cual este recurso, así como distintos procedimientos poéticos que habilitan la sustitución del objeto de amor ausente por otro objeto cualquiera, aparecen en forma reiterada en los abordajes artísticos de

la desaparición², como una forma de resguardar el vínculo afectivo del que se han visto privados los deudos, sobre todo los hijos, muchos de las cuales apenas tuvieron contacto personal con su progenitor.

La película de Milagros Mumenthaler plasma en un relato fílmico este proceso de integración de nuevas imágenes a un “álbum familiar”, dando, de este modo, continuidad a la historia no solo de la persona desaparecida, sino también a la de sus familiares. Al tratarse de un film, esta operación habilita, además de la generación de estas imágenes supletorias, una interesante conjunción entre un ámbito de repercusión que podríamos llamar privado (el de la fantasía y deseos de la protagonista en la ficción, un espacio íntimo), y uno público (al que la película le permite acceder a través de sus espectadores), conjunción que pone en tensión, de un modo muy personal, lo meramente afectivo con lo reivindicativo que, en general, tienen este tipo de películas.

Sin cuerpo, sin duelo

Las desapariciones forzadas instalaron en la Argentina una nueva categoría de personas: aquellos que no están ni vivos ni muertos, según precisó el dictador Jorge Rafael Videla en conferencia de prensa el 13 de diciembre de 1979:

Si el hombre apareciera tendría un tratamiento X y si la aparición se convirtiera en certeza de su fallecimiento, tiene un tratamiento Z. Pero mientras sea desaparecido no puede tener ningún tratamiento especial, es una incógnita, es un desaparecido, no tiene entidad, no está ni muerto ni vivo, está desaparecido. (Transcripta en diario Página 12, 3 de agosto 2006)

En estas escuetas declaraciones están, sin embargo, los dos grandes núcleos que definen la desaparición: la falta de entidad y la falta de certeza. En cuanto a la primera, es más radical que la falta de identidad, aunque la incluye; es la lisa y llana expulsión de la esfera del ser. Por otro lado, la falta de identidad –el detenido-desaparecido se convierte en un número, en un NN– es otra forma de aniquilación, de borramiento, en este caso también en el plano simbólico: toda filiación queda abolida³. Vida y muerte pierden su dimensión más humana. Una vez asesinado, ya no habrá una tumba con su nombre; su historia personal quedará para siempre falta de sutura. Tampoco habrá certeza para sus deudos, ya que solo el trato con sus restos mortales y su registro puede darla.

El duelo sin restos mortales se imposibilita. Toda muerte produce un ineludible agujero en lo real; pero la presencia del cuerpo habilita el comienzo de un proceso de duelo que permite lidiar con el agujero en lo simbólico que éste necesariamente acarrea. Si el cadáver no está, el agujero permanece sin ser significado, perdura como puro agujero (Duer y ot., 2010). Es por eso que el duelo, tratándose de desapariciones forzadas, adquiere una exigencia extra, otro trabajo: el pasaje de la categoría de desaparecido a la de muerto (id.). En este sentido, la lápida en la tumba no solo da identidad a quien allí reposa a través de un nombre –certificando, de este modo, a la vez, su paso por la existencia y

su fallecimiento–, sino que ofrece a los deudos un necesario lugar para las ceremonias rituales, un sitio donde honrarlo (como también lo hará la fotografía como sustituto del cuerpo ausente, según veremos más adelante).

En qué medida los deudos podrán rearmar la cadena significativa rota –su “escena del mundo”– dependerá de la capacidad de cada sujeto; de los recursos simbólicos e imaginarios con los que cuente (Elmiger, 2010)⁴. En el film, la situación de Inés no es la misma que la de su madre; ambas enfrentan el duelo y el trauma por la desaparición de diferente manera. Mientras que Inés procura restablecer la trama significativa –su escena del mundo– mediante el libro de fotografías y la identificación de sus restos, a través de una muestra de ADN, su madre se niega a asumir su muerte, dejando en suspensión todo acto que la refrende (pasados algunos años sigue esperando su regreso, ya mayor continúa figurando casada en su cédula, no quiere recurrir al Equipo Argentino de Antropología Forense para obtener datos fehacientes y, cuando finalmente lo hace arrastrada por sus hijos, le parece verlo caminando por la calle). Para la hija, el padre ha fallecido; la madre, en cambio, después de más de veinte años aún no ha hecho el pasaje de desaparecido a muerto.

Esta diferente disposición para afrontar el duelo puede explicarse, entre otras razones, por el embarazo de Inés: con la llegada de un nuevo integrante a la familia se vuelve más necesaria la restauración de la cadena de filiaciones, llenar los blancos en el álbum que da cuenta de su historia, es decir, en la narración oral con que la familia relata su devenir. Que este momento es decisivo queda claro en el spot publicitario de las Abuelas de Plaza de Mayo titulado *Resolvé tu identidad ahora* (Abuelas de Plaza de Mayo, 2013) en el que una mujer apropiadora, su hija apropiada, ya adulta, y su bebé van a una consulta con la pediatra. Ésta les hace una serie de preguntas sobre antecedentes en la familia de determinadas enfermedades, que ni la abuela ni la madre del chiquito están en condiciones de responder y, sin embargo, son “importantes” según remarca la médica. Más allá de que el spot se centre en la idea de que la genética no solo transmite una identidad en términos biológicos, sino que, además, puede transmitir enfermedades –mensaje también dirigido a los apropiadores–, deja claro en su exhortación final la necesidad natural de saber en todos los ámbitos, sintetizada en la frase, por demás significativa “No le dejes a tu hijo la herencia de la duda”. El embarazo (y la posterior parición) son uno de los motores para reanudar procesos de búsqueda que, quizás, quedaron detenidos por el paso del tiempo o la ignorancia.

Fotografía y desaparición. La foto faltante del álbum familiar

Casi desde su aparición, la fotografía tuvo una importante relación con la muerte y el tiempo ido (lo que fue y ya no es)⁵. Por su capacidad para crear⁶ y almacenar recuerdos, fue desde sus inicios un recurso insustituible a la hora de retener, de algún modo, a quien ya no está, rescatándolo del olvido o la simple inexistencia. Tal es el sentido, por ejemplo, de la práctica, común en el siglo XIX, de los retratos post-mortem o las fotografías de los deudos con la imagen del muerto en la mano o anexada por superposición como fantasma. En el primer caso, se trata de una práctica habitual hacia mediados de 1800, época

en que la muerte temprana era frecuente, sobre todo en los niños. El retrato de éste como si estuviera vivo, en principio en daguerrotipo, era una forma de consolación para los deudos y homenaje para el muerto; perpetuaba el lazo afectivo, como lo muestran con claridad, también, las fotos en las que algunos familiares aparecen acompañados por la presencia fantasmagórica de la persona fallecida.

Por su parte, en las desapariciones forzadas esta relación con el ausente se complejiza, ya que el quiebre entre cuerpo, nombre e identidad implica siempre la necesidad de una reconstrucción (Larralde Armas, 2016, 51). La desaparición produce una interrupción violenta en el flujo de la cotidianidad biográfica, tanto de la persona desaparecida, como de su núcleo familiar, interrupción que se traduce en una ruptura traumática que es necesario *reparar*⁷. Esta reparación tiene lugar, ante todo, en el relato que los deudos deben construir llenando vacíos, a través de la historia contada (la narración oral), pero también del álbum familiar, es decir, de la narración visual. En este sentido, indica Guadalupe Gaona (La Nación, 2017), que lo poético surge, precisamente, cuando la narración fracasa; en el caso de los desaparecidos, porque la ausencia forzada es, de por sí, inenarrable, tal cual sostiene casi toda la teoría sobre el tema (Alonso Riveiro, Martínez Rodríguez, Jelin, E, entre otros) El álbum fotográfico familiar (sobre todo el tradicional, que conserva las fotografías en una línea temporal, pero también cualquier acervo fotográfico que dé cuenta del devenir de la familia) viene a materializar en imágenes ese relato. En lo que respecta a las desapariciones forzadas, las fotos del desaparecido dan testimonio de su anterior existencia, la documentan, convirtiéndose en una fundamental fuente de memoria. Por este motivo, todos las demandas de los familiares, primero de aparición con vida y, luego, de justicia, llevaron como bandera las fotografías de cada una de las personas secuestradas. En los primeros tiempos, las fotos en blanco y negro con el rostro del desaparecido buscaron que éste sea reconocido y poder dar así con su paradero; luego, tomaron la forma de reclamo, para hacer visible el pedido de justicia; por último, siguen siendo un instrumento permanente de memoria (es común ligar hoy día estos retratos a la desaparición forzada), pero, también, motor de búsqueda e interpelación para los hijos apropiados que siguen sin conocer su identidad.

Como instrumento de memoria, en el caso particular de los desaparecidos, el álbum familiar muchas veces apela a la reconstrucción fotográfica para llenar la ausencia y darle continuidad a la historia familiar. El relato así configurado es de suma importancia puesto que contribuye a dar forma a la memoria autobiográfica y, con ella, a la identidad; media entre el afecto que permanece y la falta de fotografías, creando nuevas imágenes-recuerdo. En cuanto al tipo de imágenes que se muestran en público, son varios los autores que marcan una diferencia generacional entre los hijos de los desaparecidos (segunda generación), y las madres y otros familiares de la primera generación (Da Silva Catela, Avelar, adhiriendo a sus reflexiones). Los hijos prefieren las imágenes en color de sus padres en situaciones cotidianas, en especial aquellas en las que están en sus brazos, si fuera factible, aunque esto último es muy difícil, ya que, en su mayoría, no habían nacido o eran muy chicos cuando sus padres fueron secuestrados. Cuando esas imágenes no existen, por los motivos antes mencionados, buscan maneras alternativas de generarlas, en general, a través del montaje. Esta diferencia marca la necesidad no tanto de testimonio (como las primeras fotos blanco y negro carnet), sino de subrayar la particularidad de cada uno de ellos como individuos

y los lazos afectivo-sanguíneos que los unen a su descendencia. Por lo demás, en el sentimiento de los familiares, "... no tener la foto de la familia es como no formar parte de la historia de la humanidad" (Ana González, Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos, *La ciudad de los fotógrafos*).

Del álbum familiar al relato cinematográfico

¿Cómo filmar la memoria?, ¿cómo llevar al cine una serie de fotografías que dan cuenta de una ausencia, cuando el cine es movimiento y en las fotografías apenas aparece el ausente? ¿Cómo no perder en un relato de ficción la impronta documental que tienen esas fotos?, ¿cómo serle fiel al sentimiento que alentó el libro que las recoge? Estas son algunas de las cuestiones que tuvo que resolver la directora de *La idea de un lago*, Milagros Mumenthaler, a la hora de iniciar su trabajo. Una de sus principales preocupaciones fue no perder en el traspaso filmico el valor documental de las imágenes, su carácter de "huella". Por eso, la película se filmó en la casa de los bisabuelos de Gaona –la misma que figura con frecuencia en *Pozo de aire*– y se reprodujeron con actores las fotos de su madre, su padre y su hermano, en los mismos lugares y con la misma luz de las fotos originales, copiando al detalle todo el vestuario. Más allá de esta minuciosidad, la realizadora buscó que la película excediera lo puntual de la historia de Gustavo Gaona, padre de la fotógrafa, y, en función de eso, cambió los nombres y algunas circunstancias (diario La Nación, art. citado).

Las fotografías del libro, como instrumentos de memoria, tienen gran importancia en la película de Mumenthaler. La directora dedica planos de muy larga duración a la traslación al film de esas imágenes del álbum familiar que Gaona eligió para su libro, como si quisiera captar el tiempo que ellas capturan, el tiempo quieto de un pasado perpetuado en cada una de ellas. Precisamente por su vinculación con el álbum, gran parte del relato estará anclado no tanto en el presente (el embarazo, las disputas con su madre, su separación, la relación con su hermano), sino en el pasado, en esos viajes de la familia al Sur, el recuerdo de su padre, su ausencia y la vivencia de la falta.

La película comienza con Inés leyendo la primera parte del texto más narrativo de *Pozo de aire*, el que da cuenta de los veranos en Villa La Angostura y la desaparición del padre en 1977, un fragmento que no llega a este suceso en particular, ya que el texto completo está dividido en tres partes, ubicadas en forma estratégica a lo largo del relato. En ella, Inés mira a cámara, frente a una pared en blanco, en una escena en cierto modo minimalista, que marca el carácter testimonial de todo cuanto sigue, un carácter que no desea perder a pesar de ser una ficción: quien habla, habla de la ausencia desde su propia experiencia como hija de un desaparecido. Enseguida, se ve una de las fotos fundamentales del film, la foto del padre junto al Renault 4 verde loro, vistiendo *jeans* y sombrero de vaquero, una imagen que se volverá fantasmagórica, tanto para Inés como para su madre. Él será recordado e imaginado siempre así, marcando a la vez su imposibilidad de envejecer y lo inaccesible de ese pasado para sus deudos, dos signos de lo irreparable de la pérdida. En este sentido, el film es un reclamo por una posibilidad truncada por la violencia; el deseo de una restitución que, a pesar de toda evocación, incluso de la devolución de los restos, nunca podrá completarse.

La misma foto aparece en las primeras secuencias dos veces; en la segunda, bastante extensa, la figura del padre y el auto van desvaneciéndose, permaneciendo solo el lago de fondo: una imagen muy ilustrativa de lo que es la desaparición y la ausencia. A medida que el relato avanza, se van sucediendo las imágenes –muchas de ellas en video– que muestran el pasado familiar en la casa del sur. Estas imágenes delatan casi siempre el ser objeto de un registro mediatizado por la cámara: Inés se acerca tanto a la lente que la empuña al poner sus manos sobre ella en señal de secreto, las imágenes no tienen sonido, la cámara se mueve o alguien dice algo alusivo. Por este motivo, estas son las secuencias que remiten con mayor claridad al álbum familiar, tal como fue conceptualizado más arriba. Son escenas fragmentadas en las que se desecha la “transparencia”, propia del relato cinematográfico más clásico, reservándose ese procedimiento en gran medida para el presente, al que podemos acceder de manera más directa. El pasado, por su parte, se presenta de distinta forma. Aunque es acotado –se limita a algunas fotos y recuerdos, y ambos en algún punto se confunden– se extiende gracias a la imaginación de Inés y la de su mamá, que les permite trascender sus límites, habitando de este modo el padre, en la fantasía de ellas, diferentes lugares y escenas. Aquí interviene el montaje, como recurso que habilita una coexistencia imposible. Estas diversas temporalidades y niveles de realidad que propone el relato cinematográfico se hallan yuxtapuestos y responden estéticamente a nuevas formas de abordaje que explora el cine de la memoria, a partir, sobre todo, de la primera década de este siglo. En estos films, el relato ya no se propone “alcanzar el dato objetivo de la verdad histórica”, sino –a través de distintos procedimientos poéticos– “abordar los restos de las ausencias, las modalidades mediante las cuales esas ausencias fueron compuestas entre duelos.” (Rousseaux y Dipaola, 2019, s/p). Se trata de instaurar una mirada desde el presente que, explorando otros dispositivos narrativos, posibilite la reconstitución de lo recordado. Aquí memoria e imaginación no permiten ser disociadas.⁸

En la escena quizás más bella de la película, Inés está nadando en el lago cuando aparece el Renault verde loro flotando hacia ella, en una clara sustitución del objeto de su amor y añoranza: su padre. En este desplazamiento, realizado por su fantasía, el coche adquiere las facultades de una persona: la llama (le toca bocina); le guiña un ojo (parpadean las luces); agita los brazos en señal de alegría (los limpiaparabrisas se mueven), se sube a su falda (descansa sobre el capot), nada con ella (se desplaza en el agua). Se cumple así el ferviente deseo de Inés de compartir esos momentos con su padre, secuestrado siendo ella muy chica, poco más que un bebé. Mediante esta sustitución, la escena viene a llenar el vacío en el álbum, suplir la foto que no existe.

La misma figura del padre aparece en otras dos escenas que remiten a la niñez de Inés, ambas en el sur. La primera, en una noche en la que sale al jardín y alcanza a ver, a través de una ventana, una reunión familiar que se desarrolla en el comedor de la casona; en la contraventana, le parece ver a su padre que la presencia en silencio, permaneciendo al margen hasta desaparecer. En la segunda, en una escena que se patentiza en la oscuridad del bosque como un solo círculo de luz central, el padre aparece sentado de espaldas, meciendo una cuna. En ambas, está con jean y sombrero vaquero, tal cual la foto junto al Renault, poniendo en evidencia de este modo las afirmaciones de Mercedes Figueroa en cuanto a que la última imagen del desaparecido es la que con mayor eficacia establece un puente entre el pasado y el presente⁹. Una figura similar¹⁰ es la que ve la madre, por la

ventana de las instalaciones de Antropología Forense, caminar por la calle, cuando van a depositar las muestras para la identificación de los restos del padre, quizás en señal de despedida, tal vez, simplemente, como un fantasma que la acompañará siempre. Todos estos montajes que realizan ambas en su imaginación, de la que el relato cinematográfico da cuenta, vienen a reconstruir la memoria autobiográfica, incorporan la imagen faltante, al mismo tiempo que materializan la añoranza por los momentos que no fueron, el deseo de estar juntos. En el film, esta incorporación no se da solo a través del relato visual, sino de diversas maneras. Se puede notar, por ejemplo, en el comportamiento de la madre, cuando, después de más de veinte años de ausencia, cada vez que discute con sus hijos, intenta pensar qué opinaría el padre, restituyéndolo así una y otra vez a la escena familiar. Convocar al fantasma tiene una intención reparadora, de regreso del desaparecido al hogar, pero también es un mecanismo de duelo, una manera de enfrentarse con la ausencia y lidiar con ella (Alonso Riveiro, 2016, 185).

Entre lo privado y lo público

La idea de un lago no aborda la figura del padre de la protagonista desde un ángulo público y reivindicativo, como “héroe” o “víctima”, tal como la configuran muchos de los films que encaran el tema. No nos cuenta nada acerca de su militancia, excepto que tanto su papá, como su mamá, eran militantes peronistas; no da precisiones sobre su secuestro, ni de su vida antes de él. Simplemente, patentiza su ausencia y la dificultad de los parientes más próximos para procesar el duelo sin cuerpo. Muestra cómo, a través de la actualización de su fotografía en el álbum familiar –sea como fuere que éste se entienda– es posible, de algún modo, restituir la imagen faltante a la escena familiar y, de este modo, reconstruir un relato que permita asimilar su pérdida.

A pesar de todas estas precisiones, no se puede decir, sin más, que el film de Milagros Mumenthaler, por este motivo, no tenga una impronta política. *La idea de un lago*, al igual que el libro de fotos y poemas en el que se basa libremente, trasciende lo íntimo del relato, proyectando a la esfera pública un reclamo de justicia. Al mostrar las consecuencias del trauma, denuncian la desaparición, a la vez que exigen reparación. Es a través de ellos que el padecimiento de los deudos –sobre todo, de los hijos– puede llegar a futuras generaciones de espectadores, manteniendo viva su memoria. Lo inenarrable se vuelve narrable¹¹ y obra cada vez en el presente.

La fotografía del desaparecido ha tenido desde los inicios un papel central en los reclamos de justicia y procesos de memoria. Acompañaron a las madres en sus marchas, fueron objeto de producciones artísticas y de archivos, tanto como de memoriales y monumentos alegóricos y, desde la última década, también tema de estudio de las ciencias sociales y otras disciplinas. Todo este interés ha fomentado su circulación pública. La exposición de esos viejos retratos ha supuesto una acción simbólica inversa a la de la guarda: al abrirse el archivo, las historias privadas se transforman en trayectorias sociales y las fotos de los individuos se expanden en una alegoría del trauma colectivo (Masotta, 2016). Lo íntimo del duelo se hace público y con ello político.

Conclusiones

Para los deudos siempre ha sido una preocupación conservar, de algún modo, la memoria de quien es objeto de su amor y ya no está. La fotografía ha venido siendo, desde su aparición, un medio más que idóneo para brindar a ese lazo de afecto perdurable un sitio donde depositarse, a pesar de lo indefectible de la ausencia. Uno entre otros, ya que la tumba, o los restos mortales –cualquiera haya sido su destino–, constituyen un lugar de privilegio en este sentido; lugar de los ritos, testimonio irrefutable de que el fallecido ha pasado por este mundo. En el caso de las desapariciones forzosas, en el que la ausencia es una ausencia sin cuerpo, sin tumba, sin clausura, la fotografía adquiere un significado más profundo: viene a llenar un vacío en la historia personal y familiar de quien fue arrebatado con violencia; a atestiguar su existencia; a completar una narración identitaria que, de todas maneras, nunca quedará del todo completa; a posibilitar el duelo. A través de distintos procedimientos, en especial, el montaje, la foto del desaparecido intenta la sutura imposible. Tiende un puente entre el pasado y el presente, permite la escena que no tuvo ni tendrá lugar, ofrece a los familiares una manera de estar juntos. Por este motivo, ha tenido gran relevancia en la obra artística de los hijos, quienes carecen de esa foto “juntos”, como carecieron de una vida juntos. Es, precisamente, esta ausencia inenarrable la que aborda *Pozo de aire*, el libro de fotografías y poemas de Guadalupe Gaona, que versiona la directora Milagros Mumenthaler en *La idea de un lago* con la misma intención, a la vez testimonial y poética. El film toma el espíritu de álbum familiar que alienta el libro y lo pone en movimiento; un movimiento que, no obstante, se detiene para capturar el tiempo quieto de la foto, del recuerdo. Incluso su materialidad, como muestra la escena en la que Inés quiere ampliar la única imagen en la que está con su padre y, con esa excusa, la recorre en la pantalla de su computadora en detalle; se podría decir, incluso, grano a grano, ya que se trata de una foto en papel digitalizada. El propósito es patentizar la ausencia, pero, también, iniciar el proceso de duelo, que requiere la certeza del fallecimiento; es decir, el pasaje de desaparecido a muerto como proceso interno, tal cual se explicó más arriba. El relato cinematográfico desarrolla aquello que, quizás, solo está latente en el libro: las distintas formas de afrontar eso que no se puede poner en palabras. En este sentido, Inés y su madre son figuras contrapuestas, encaran de diferente manera la ausencia inexplicable, lidian con el duelo con distintos recursos, tal vez porque están en etapas diferentes. “Esta vez yo no estaba preparada para una respuesta tan directa” (1:07:03), confiesa Inés, la más avanzada en la faena, llorando en el baño de las oficinas del Equipo Argentino de Antropología Forense, y el relato, sabiamente, oculta la pregunta y la respuesta precisas. Como espectadores, la debemos suponer, como todo lo relacionado con los desaparecidos. Las fotos con el rostro de las víctimas del terrorismo de Estado fueron centrales en todos los reclamos de aparición y, luego, de justicia. Fueron las que visibilizaron a quienes la padecieron y permitieron conservarlos en una memoria viva, siempre presentes. Es imposible no identificar esas imágenes hoy día con aquellos que sufrieron desaparición forzosa. Pero a medida que pasó el tiempo y la segunda generación tomó la posta, otras fueron las imágenes elegidas para remarcar la ausencia y mostrar el trauma. La generación de los hijos eligió hacerlo desde la intimidad de su dolor y de su falta. En muchos de sus abordajes artísticos fueron fundamentales las fotos, ahora en color y en medio del trajín cotidiano.

Ellos –y los que, de algún modo, siguieron esa senda, como la directora y guionista de *La idea de un lago*– supieron hacer de esas historias marcadas por el afecto un asunto público, nada menos que un gesto político.



Foto 1. De la imagen del padre posando junto al Renault, al auto como sustituto del padre ausente.

Notas

1. Recién en los títulos finales aparece la aclaración “basado libremente en el libro “Pozo de Aire” de Guadalupe Gaona.

2. Es así claramente en el caso de *Arqueología de una ausencia* (2008), de la argentina Lucila Quieto, hija de un desaparecido. Procedimientos similares utiliza Mariela Sancari, cuya madre se suicidó cuando ella tenía catorce años, en *Moisés* (2015) y Pamela Martínez Rod en *Memorias anónimas* (2014). En la misma línea, se encuentra la obra de la artista colombiana Erika Diettes (*Río abajo*, 2008), aplicada al conflicto armado en su país, conflicto que no la tocó en forma personal, sino a través de los testimonios que fue recogiendo. Un recurso inverso utiliza Gustavo Germano, hermano de un desaparecido. En su serie *Ausencias* (2006), replicando fotos de quienes ya no están, sin su presencia, en entornos actuales donde deberían estar y faltan. También en el cine es posible ver procedimientos similares en films de los hijos, como *Encontrando a Víctor* (Natalia Bruschtein, 2005) o *M* (Nicolás Prividera, 2007).

Un recurso no demasiado diferente emplea Rithy Panh en su documental *La imagen faltante* (2013), en el que unas pequeñas figuras de arcilla reemplazan las de su familia y otros prisioneros asesinados durante el régimen de Pol Pot en Camboya. Al filmar estas escenas reconstruidas, repone las imágenes faltantes acerca del horror al que fueron sometidos millones de camboyanos. [Cft. Casale, M. (2019) *La imagen faltante*, de Rithy Panh, testigo y cineasta. El genocidio en primera persona. En *Cuadernos del Centro de Estudios*

de Diseño y Comunicación, N° 77. 119-131 Versión online <https://dspace.palermo.edu/ojs/index.php/cdc/article/view/1014>.]

3. Nos referimos aquí tanto a la filiación jurídica como a la simbólica, incluyendo ambos sentidos del término, tanto como conjunto de datos personales de un individuo, como a la relación de parentesco entre padres e hijos.

4. En el caso de los desaparecidos se dan tres faltas que distinguen su situación de cualquier otra: la falta de cuerpo, la falta de duelo y la falta de sepultura.

5. Roland Barthes, un pensador que ha reflexionado largamente sobre esta relación, sostiene: “La fotografía sólo adquiere su valor pleno con la desaparición irreversible del referente, con la muerte del sujeto fotografiado, con el paso del tiempo (...) en la fotografía del referente desaparecido se conserva eternamente lo que fue su presencia” (Barthes, 1994, 23).

6. Alonso Riveiro, siguiendo a Sebald, sostiene que, en realidad, la fotografía no sirve para apoyar a la memoria, sino para sustituirla (p.175). En este sentido, dice Pedro Vicente: “creemos que recordamos esos momentos pero en realidad recordamos las fotografías de esos momentos” (citado por Martínez Rodríguez, 2021, 5).

7 Para un tratamiento más extenso de este punto desde un ángulo estrictamente psicológico cft Lira, E. (2010) Trauma, duelo, reparación y memoria. En *Revista de Estudios Sociales*, Agosto 2010, 14-28.

8. Sobre este tema trabajó intensamente *Lior Zylberman*, especialmente en Imagen, memoria, imaginación : mundos sociales en el cine de Atom Egoyan (2013) En *Tesis doctoral* <http://repositorio.sociales.uba.ar/items/show/1397>

9. Figueroa, Mercedes (2016) Gazing at the face of absence. En Cánepa Koch, G. y Kumfels, I. (eds.) *Photography in Latin America. Images and Identities across time and space*. Postcolonial Studies N° 24.

10. La figura no es exactamente la misma, Tiene casi la misma ropa, pero no lleva barba y el pelo es blanquecino, como si después de afrontar al Equipo de Antropología Forense se hubiera producido un cambio en su fantasma desde la mirada de la madre.

11. Explicita Valeria Durán “... la narración que se hace del pasado performatiza las identidades actuales y, en este sentido, los ensayos fotográficos [y filmicos] juegan un papel importante”. Durán, V. (2006). Fotografías y desaparecidos: ausencias presentes. En *Cuadernos de Antropología Social*, núm. 24, 131-144

Bibliografía

Alonso Riveiro, M (2016). Arqueología de la ausencia de Lucila Quieto: un viaje hacia la imagen imposible. En *Espacio, tiempo y forma* N°4. Serie VII Historia del Arte. Revista de la Facultad de Geografía e Historia. 171-192.

Avelar, Idelber (2000). *Alegorías de la derrota: La ficción postdictatorial y el trabajo de duelo*. Editorial Cuarto Propio.

Barthes, R., 1994. *La cámara lúcida*. Editorial Paidós.

- Casini, J. (2015) *Fotografía, ciudad y memoria*. [Ponencia presentada en Congreso Latinoamericano de Comunicación. Preguntas, abordajes y desafíos contemporáneos del campo comunicacional] Facultad de Ciencia Sociales. Universidad de Buenos Aires. https://www.academia.edu/16306150/Fotograf%C3%ADa_ciudad_y_memoria_Palabras_clave_Fotograf%C3%ADa_Fotoperiodismo_Ciudad_Memoria_Ensayismo_Audiovisual
- Da Silva Catela, L. (2009). Lo invisible revelado. El uso de fotografías como (re) presentación de la desaparición de personas en Argentina. En *El pasado que miramos*. Feld C. y Stites Mor, J. (Comp.) 56-79 Paidós.
- Duer, R. E. y otros (2010). La elaboración del duelo por los desaparecidos. En II Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología XVII Jornadas de Investigación Sexto Encuentro de Investigadores en Psicología del MERCOSUR. Facultad de Psicología-Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires <https://www.aacademica.org/000-031/732>.
- Elmiger, María Elena. (2010). La subjetivación del duelo en Freud y Lacan. En *Revista Mal Estar e Subjetividade*, 10(1), 13-33. http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1518-61482010000100002&lng=pt&lng=es.
- Figueroa Espejo; I. M. (2016). Fue así como se fue – El álbum fotográfico familiar como espacio para representar y reconocer a las víctimas de la violencia en el Perú. En *Revista Maguaré*, Vol 30, No 2. <https://revistas.unal.edu.co/index.php/maguare/article/view/66915>
- Gaona, G. (2009). *Pozo de aire*. Ed. Vox.
- Jelin, E (2013) Militantes y combatientes en la historia de las memorias: silencios, denuncias y reivindicaciones. En *Meridional Revista Chilena de Estudios Latinoamericanos*, Número 1, Octubre 2013, 77-97.
- Larralde Armas, F. (2016). Fotografía y desaparición: itinerarios de un rostro sin nombre. El caso de Luján Sosa. En *Cuadernos del IDES N° 32, mayo 2016*.
- Larralde Armas, F. (2012). Apuntes sobre la fotografía en el cine de los HIJOS: Un estudio sobre los films “Los Rubios”, “M” y “Papá Iván”. En *Memoria Académica de las VII Jornadas de Sociología de la UNLP*, Argentina en el escenario latinoamericano actual: Debates desde las ciencias sociales, La Plata, Argentina, 5 al 7 de diciembre de 2012.
- Lingenti, A (2017). La idea de un lago: una película sobre la ausencia y la construcción poética de la memoria. En *Diario La Nación*, 2/02/2017.
- Masotta, C. (2016). El gesto y el archivo: la fotografía y la anamnesis argentina. En *Revista foto & documento N°1*
- Niedermaier, A. (2018) Posibilidades de la imagen en tiempos de oscuridad. En Goyez Narvaez, J. C. y Niedermaier, A (comp.), *Giros visuales*, Cuaderno n° 79, Universidad de Palermo.
- Martínez Rod, P. y Gacharná Muñoz, J. (2018). *La imagen faltante. Muerte y duelo en la fotografía latinoamericana*. Universitat de Barcelona.
- Martínez Rod, P. (2017). Duelo por los desaparecidos en las fotografías de Maya Goded, Erika Diettes y Gustavo Germano. En *Rivista scientifica EspressivAmente*. N°1 (06), 59-73.
- Martínez Rodríguez, P. (2021). Deseando ver(-te). Re-creaciones fotográficas del álbum familiar. En *Porto Arte. Revista de Artes Visuais*. 45: Arte e Trauma, 1-22.

- Rousseaux, F. (2001) "Sancionar el duelo". Desaparición, duelo e impunidad. El caso argentino. En Revista *Psicoanálisis y el Hospital*. Número 20, Año 10. 32-38.
- Rousseaux, J. y Dipaola, E. (2019). La imagen poética: fulguraciones (y no ecos) como modos de hacer presente una ausencia en el cine argentino contemporáneo. En *Acta Académica de las XIII Jornadas de Sociología*. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.
- Tania Medalla C. (2011) Memoria de una posibilidad. Propuesta de lectura de la obra fotográfica "Arqueología de la ausencia" de Lucila Quieto. En https://www.academia.edu/8607856/Memoria_de_una_posibilidad_Propuesta_de_lectura_de_la_obra_fotogr%C3%A1fica_Arqueolog%C3%ADa_de_la_ausencia_de_Lucila_Quieto?email_work_card=title

Filmografía

- Moreno, S. (Director) (2006). *La ciudad de los fotógrafos*. Las Películas del Pez; Zoofilms.
- Mumenthaler, M (Directora) (2017). *La idea de un lago*. Alina Film Sarl, RTS; Radio Télévision Suisse; Ruda Cine.

Spot publicitario

- Abuelas de Plaza de Mayo (Entidad a cargo) (2013). *Resolvé tu identidad ahora*. Abuelas de Plaza de Mayo.

Abstract: Recovering, somehow, the lost loved one, filling an absence, saving a part of the broken personal history, is, especially in the case of forced disappearances, a necessity for the bereaved: without a body, the ritualistic celebrations that enable mourning are not feasible. Photography and, more specifically, photomontage, allows the impossible coexistence with the absent person, filling the void. By doing so, it materializes what, in many of these cases, did not and will not take place in reality. This, as well as various poetic procedures that replace the absent object of love (father, mother, among others) by another object, gives them the possibility to safeguard the affective bond from which they have been deprived by an act of violence (above all, in case of the children).

The film *The idea of a lake* (2017) by Milagros Mumenthaler embodies this process of integrating new images into a "family album" in a fictional narration. In this way, it gives continuity to the personal story of the protagonist, who is a photographer and daughter of the disappeared. As a film, this operation enables, along with generating these additional

images, an interesting confluence between a private area (the daughter's fantasy in fiction) and a public one (the spectator's reception). This confluence conjugates, in a sui generis approach, the merely affective bonds with the claim for justice that, in general, characterizes such films.

Keywords: Photography - Family album - photomontage - Enforced disappearances - Mourning

Resumo: Recuperar, de alguma forma, o ente querido perdido, preencher uma ausência, salvar uma parte da história pessoal quebrada, é, sobretudo no caso de desaparecimentos forçados, uma necessidade para o enlutado: sem corpo, as celebrações rituais que possibilitam o luto não são possíveis. A fotografia e, mais especificamente, a fotomontagem que permite a convivência impossível com o ausente, vem substituir esse vazio, materializando o que, em muitos desses casos, não aconteceu e não acontecerá na realidade. Esse recurso, assim como diversos procedimentos poéticos que possibilitam a substituição do objeto de amor ausente (pai, mãe) por outro qualquer objeto, permite-nos resguardar o vínculo afetivo do qual fomos privados por um ato de violência (sobretudo, no caso das crianças). O filme de Milagros Mumenthaler *A ideia de um lago* (2017) encarna numa história fílmica este processo de integração de novas imagens num "álbum de família" e dá, assim, continuidade à história pessoal da protagonista, fotógrafa e filha dos desaparecidos. Por se tratar de um filme, essa operação possibilita, além da geração dessas imagens supletivas, uma interessante junção entre uma área privada (a fantasia do protagonista na ficção) e outra pública (a recepção pelos espectadores). Essa junção põe em tensão, de forma muito pessoal, o meramente afetivo com o vingativo que, em geral, possuem tais filmes.

Palabras clave: Fotografía - Álbum de familia - Montagem - Desaparecidos forçados - Duelo.

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo]
