

María Elena Stella

Facultad de Ciencias Sociales UBA

mestella@fibertel.com.ar

Título. “Imagen y Memoria. La fotografía en los documentales de los hijos de desaparecidos”

I. Introducción

A partir de la concepción pragmática de la imagen, el presente trabajo se propone como objetivo específico dar cuenta del rol que tiene la fotografía en los documentales *Historias cotidianas* (Andrés Habegger: 2000), *H.I.J.O.S., El alma en dos* (Carmen Guarini y Marcelo Céspedes: 2002) y *Nietos. Identidad y Memoria* (Benjamín Ávila: 2004.) y, como objetivo más general, contribuir al estudio del papel que tuvieron las imágenes, fotográficas y filmicas, en la construcción de la memoria sobre la última dictadura militar. La concepción pragmática propone considerar la imagen como un hacer o una intervención que crea relaciones nuevas, singulares, inadvertidas entre las cosas. La fotografía no es tan solo la reproducción de un modelo o de una situación, siempre hay algo no previsto que se desliza en la foto. Más que reproducir, produce algo distinto. Sin embargo, no hay duda de que la fotografía, también, es la autenticación de la existencia de alguien o algo, compromete al referente y su existencia.

En el cine, la actividad de relacionar cosas ya no se produce *en* la imagen sino *entre* imágenes, proceso que pretendemos poner de manifiesto en los documentales seleccionados.

A partir del 24 de marzo de 1976, la dictadura militar implementó un plan sistemático de represión y exterminio basado en la desaparición física de personas y en la práctica clandestina de la muerte. Los considerados “subversivos” eran detenidos por los “grupos de tareas” de las fuerzas armadas y de seguridad, secuestrados en sus hogares, lugares de trabajo o en la calle y llevados a centros ilegales de detención. Algunos de ellos aparecieron, al cabo de un tiempo, muertos en falsos enfrentamientos, fraguados para alimentar la versión de la guerra contra la subversión, fabricada por la dictadura. La mayoría pasó a conformar la nueva categoría “desaparecidos”, equivalente invertido y contrapuesto a la de “subversivos” del discurso oficial, cuyo número se elevó a 30.000, y su destino final más frecuente fue - como se supo más tarde- las fosas comunes o el mar.

Aunque los campos de concentración y de exterminio estaban organizados bajo una forma burocrática, que registraba la entrada y el destino de las personas secuestradas en numerosas planillas, legajos con fotografías y archivos, antes de dejar el gobierno, esta documentación fue destruida. La desaparición de los cuerpos se completó con la eliminación de las huellas de los mismos, para asegurar la impunidad de los perpetradores. El propio carácter del crimen – clandestino – y la voluntad de los secuestradores de ocultar la prueba de sus actos explican por qué no hay imágenes de la desaparición ni de la tortura.

A la práctica del terrorismo de estado de silenciar las palabras y de impedir y borrar las imágenes, se sumó el miedo en la sociedad que alimentó la actitud de “no querer escuchar” y “no querer ver”. La mayoría de los centros clandestinos de detención y tortura estaban ubicados en barrios y lugares habitados y transitados por gran número de personas, de manera que los campos eran una realidad negada- sabida, un secreto, del que se prefería no preguntar ni enterarse.

Sin embargo, pronto aparecieron las imágenes - fotográficas y filmicas- , para tomar un papel fundamental en la búsqueda de la verdad, la justicia y en la producción y reproducción de la memoria del período más oscuro de la historia argentina.

Ante un escenario de ausencias forzadas, la fotografía se constituyó en un “certificado de presencia” como la llama Roland Barthes, porque nada como la fotografía puede constatar que su referente ha existido realmente¹.

Surgidas para otros usos y otras funciones, muchas fotografías de hombres, mujeres y niños, fotos de documentos de identidad o fotos familiares, tomadas para conservar el recuerdo de momentos felices, o acontecimientos importantes en la vida de las personas, a partir de la dictadura, cambiaron de significado y de función.

Producto del objetivo de los estados nacionales de tener un registro y control de su población, o de aquel proceso que llevó a la democratización del retrato y del derecho a disponer de sus propias imágenes y de preservarlas, sirvieron, como denuncia del terror de estado y para desmontar la estrategia de negación.

II. Las primeras imágenes de la desaparición de personas.

Durante la dictadura, fueron los familiares de los secuestrados los que aportaron las primeras imágenes de la desaparición forzada de personas. Eran fotografías del documento de identidad o de carné de clubes, universidades o

¹ Barthes, Roland, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Buenos Aires. Paidós, 1989. pp122

bibliotecas que presentaban los allegados ante comisarías, cárceles y hospitales para dar con el paradero de sus seres queridos. Las fotografías cumplieron, en esta etapa, la función de herramientas de búsqueda² aunque la misma se estrellara contra el hermetismo y la mendacidad de las autoridades.

Sin embargo, el destino de las primeras imágenes no fue, sólo, el cajón del burócrata de turno que sistemáticamente negaba la información requerida. Muy pronto, los familiares de desaparecidos y organismos defensores de los derechos humanos enarbolaron esas fotografías ampliadas en marchas y movilizaciones que reclamaban la aparición con vida de los desaparecidos. La fotografías venían a restituir los elementos identitarios básicos: el rostro y el nombre del sujeto.

Con el advenimiento del gobierno democrático y la creación de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas, comenzó a ampliarse el universo de imágenes del periodo del terror. A partir de las investigaciones de la CONADEP y de la publicación del libro *Nunca más*, surgieron a la luz las imágenes de los centros clandestinos de detención, de tumbas ilegales, de fosas comunes³. Estas fotografías vinieron a poblar el mundo huérfano de imágenes pretendido por la dictadura militar.

El juzgamiento a las Juntas militares entre abril y diciembre de 1985, los testimonios y las pruebas presentadas revelaron nuevos datos del genocidio que acababa de perpetrarse. Pero, pese al meritorio y enorme trabajo de investigación de la CONADEP, el libro *Nunca más* presentaba una interpretación distorsionada de los hechos y funcional al discurso militar. En efecto, según el prólogo en el período 1976 – 1983, la Argentina había sido el escenario de una lucha entre dos fuerzas opuestas y equivalentes: la subversión y la represión del estado, arrastrando el absurdo que implica comparar el terror ejercido por el estado con el terrorismo insurgente a la par que empleaba una construcción discursiva que explicaba los hechos según el principio en acción y reacción.

Los años posteriores presenciaron un fuerte retroceso en la justicia y memoria de aquel período ominoso. El presidente Alfonsín, ante la presión de las FFAA, materializada en reiteradas sublevaciones militares presentó al Congreso la ley de Punto Final, aprobada en Diciembre de 1986, y en mayo de 1987 se sancionó la

² Da Silva Catela, Ludmila, “Lo invisible revelado. El uso de la fotografía como (re)presentación de la desaparición de personas en Argentina” en Feld, Claudia y Stites Mor, Jessica, (Comp) *El pasado que miramos. Memoriae imagen ante la historia reciente*. Buenos Aires, Paidós. 342

³ Crenzel, Emilio, “Las fotografías del Nunca más: verdad y prueba jurídica de las desapariciones.” En Feld, Claudia y Stites Mor, Jessica, (Comp) *El pasado que miramos*. Op cit pp 281 -313.

Ley de Obediencia Debida. Con ellas quedaba consagrada la impunidad de la mayoría de los genocidas, completada en 1989 y 1990 con los indultos otorgados por el presidente Carlos Menem. Los responsables, los que planearon y supervisaron, los que se excedieron en el cumplimiento de las órdenes, y los que las cumplieron exhaustivamente, todos quedaron impunes.

Así se consumó el pacto del que habla Ricoeur cuando afirma que: “ La proximidad más que fonética, incluso semántica , entre amnistía y amnesia señala la existencia de un pacto secreto con la negación de la memoria ,(…).”⁴

La época de la dictadura quedaba, de este modo, clausurada, desde el punto de vista jurídico e interpretada a través de la teoría de “los dos demonios”⁵. La sociedad, en su conjunto, - los actores socioeconómicos, sus organizaciones, la Iglesia, los partidos políticos- aparecía como ajena, inocente y libre de toda complicidad con las FFAA. Esta representación del pasado fue recogida por el cine de la década del 80, cuya ejemplo más famoso es la Historia Oficial (Puenzo: 1985)

A los detenidos- desaparecidos se los consideraba, sólo en el carácter víctimas, nada se decía de sus historias, proyectos, militancia política y su imagen quedó cristalizada en la foto en blanco y negro del documento de identidad.

III. La rebelión de las imágenes, el cine documental y los hijos de los desaparecidos.

La manipulación de la memoria desde el poder va acompañada de una complicidad secreta que hace del olvido un comportamiento semi-pasivo . Se trata del olvido de elusión, por mala fe o indiferencia del ciudadano, en una palabra, la actitud de querer-no-saber. Sin embargo, al promediar la década del 90 , un conjunto de factores contribuyeron a impulsar una revisión del pasado y del presente: la impunidad de los genocidas, los efectos devastadores del modelo neoliberal, - similar al que intentó implantar la dictadura - , las declaraciones del marino arrepentido Adolfo Scilingo,⁶ develando el destino final en los “vuelos de la muerte” de muchos detenidos- desaparecidos. Estos hechos de distinta índole pudieron ser

⁴ Ricoeur, Paul, *La Memoria, la Historia y el Olvido*. Fondo de Cultura Económica. Buenos Aires, 2004. pp 578

⁵ Los indultos también se fundan, a la vez que consagran, en “la teoría de los dos demonios” dado que fueron otorgados a los comandantes de las Juntas, a otros militares condenados por delitos de lesa humanidad y a militantes de las organizaciones guerrilleras.

⁶ En 1995, el ex capitán Adolfo Scilingo confesó que muchos de los detenidos, eran narcotizados, y arrojados desde aviones al Río de la Plata.

hilvanados y articulados en un discurso que los englobaba, por grupos de izquierda e instituciones de derechos humanos, logrando sacudir la modorra de sectores indiferentes o ignorantes de la magnitud del horror padecido pocos años atrás.

El vigésimo aniversario del Golpe militar en 1996, presenció un giro fundamental y un cambio de posición frente al pasado. Podríamos decir que es uno de esas escenas que según Hugo Vezzetti constituyen “un nudo de transformaciones de la memoria que instala una narración diferente.”⁷

En cuanto al contexto cinematográfico, en los noventa tuvo lugar el fenómeno llamado el “boom del documental”. Entre “escraches”, piquetes, cortes de ruta y cacerolazos, resurgió el documental⁸ con el fuerte impulso de autores nuevos, que se sumaron a los realizadores ya reconocidos. Entre los principales documentalistas del período, mencionamos al ya veterano director, Fernando Pino Solanas (Memorias del saqueo, 2001 - 2003), Miguel Rodríguez Arias (El Nuremberg argentino, 2002-2003), David Blaustein (Cazadores de utopías, 1995; Botín de guerra, 1999), María Inés Roqué (Papa Iván, 2000), Albertina Carri, (Los rubios, 2003) Otros ejemplos son Sheila Pérez Giménez, Ramiro y Nahuel García (El tren blanco, 2003), Fernando Krichman (Diablo, familia y propiedad, 1999), Pablo Milstein y Norberto Ludin (Sol de Noche, 2002), Gustavo Gordillo (Operación Walsh, 2000), Mariana Arruti (Trelew, 2002).

Además de la dramática cuestión social, derivada del modelo económico neoliberal implantado en los 90, el documental cinematográfico se ocupó del pasado dictatorial, al que reinterpreto y resignificó, tomando un papel fundamental en la producción y transmisión de la memoria.

IV. Posmemoria e imágenes: *Historias cotidianas, H.I.J.O.S. el alma en dos y Nietos (Identidad y Memoria).*

Según Ricoeur, a los dos sujetos del recuerdo- el yo y los colectivos – hay que agregar un tercero, los *allegados*. El fenómeno transgeneracional se compone de los predecesores, los contemporáneos y los sucesores. La experiencia del mundo compartida descansa tanto en una comunidad de tiempo como de espacio. “Los mundos de los predecesores y de los sucesores extienden, en las dos direcciones del

⁷ Vezzetti, Hugo, *Pasado y presente. Guerra, dictadura y sociedad en la Argentina*. Buenos Aires, Siglo XXI, pp 16.

⁸ El género había alcanzado un notable desarrollo desde finales de la década del 50 hasta 1976, en que la dictadura puso un abrupto final a la experiencia.

pasado y del futuro, de la memoria y de la espera, estos rasgos extraordinarios del vivir-juntos, primeramente descifrados en el fenómeno de la contemporaneidad.”⁹

Entre los dos polos, de la memoria individual y de la memoria colectiva, hay un plano intermedio de referencia en el que se realizan concretamente los intercambios entre la memoria viva de las personas individuales y la memoria pública de las comunidades a las que pertenecemos. Los allegados es la gente que cuenta para nosotros y para quienes contamos nosotros, los que están a mitad de camino entre el individuo solitario y el ciudadano y son los que cuentan desde el punto de vista de la historia compartida.¹⁰

Dentro de los allegados que compartieron la contemporaneidad de la dictadura, seleccionamos el relato de los sucesores, los hijos que son parte de las víctimas del terrorismo de estado, entendidas como una categoría social y política.

El recurso al relato se convierte en una trampa, cuando poderes superiores imponen un relato canónico, procediendo, de este modo, a desposeer a los actores sociales de la capacidad de narrarse a sí mismos. Los documentales de los hijos de desaparecidos forman parte de esta nueva actitud de atreverse a narrar por sí mismos.

Los relatos de los hijos sobre lo vivido por sus padres pueden ser conceptualizados mediante la noción de posmemoria que, según Beatriz Sarlo,¹¹ designa a una memoria de segunda generación, la generación siguiente a la que protagonizó los acontecimientos. Dado que no experimentó los hechos en carne propia, sus “recuerdos” tienen un carácter mediado y vicario. El concepto no refiere a la memoria pública sino a una dimensión más personal e íntima, de manera que la posmemoria estaría acotada en términos de tiempo y en la implicación mucho más cercana e inmediata del sujeto que “recuerda”.

Benjamín Ávila, director de *Nietos (Identidad y Memoria)* es hijo de padre desaparecido, su hermano es uno de los nietos recuperado por Abuelas de Plaza de Mayo; Andrés Habegger, realizador de *Historias Cotidianas* también tiene su padre desaparecido. Carmen Guarini y Marcelo Céspedes, (*H.I.J.O.S. El alma en dos*), en cambio, pertenecen a la generación que sufrió directamente los acontecimientos, sin embargo, renuncian a contar sus historias personales, cediendo la palabra a los hijos

⁹ Ricoeur, Paul, op cit. Pp170.

¹⁰ Ricoeur, Paul, Op cit. Pp 172

¹¹ Sarlo, Beatriz, *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión.* Siglo XXI Editores, Buenos Aires, 2005, pp 125 - 135

de desaparecidos. En este último caso el los directores recuerdan el pasado traumático mientras que dentro del film, los más jóvenes, lo “recuerdan”.

Historias cotidianas, se compone secuencias, cuyos nombres empiezan con la letra “h”. Justamente, la “H” que es la manifestación de la ausencia. Hache de Huellas, de Hijos, de Historias, de Hoy son los separadores de las distintas “capítulos” del film.

Úrsula Méndez, Cristian Czainik, Florencia Gemetro, Martín Mórtola Oesterheld, Manuel Gonçalvez, Victoria Ginzberg cuentan sus *Historias ¿cotidianas?* Título que encierra la paradoja de una época, donde el crimen, la desaparición y la tortura eran algo normal y cotidiano, el mal banal según la noción de Hannah Arendt.

El film comienza con las ‘Huellas’ que dejaron los que no están: las fotos, las cartas, los lugares que habitaron y en los que transcurrió su vida y su militancia hasta la irrupción del golpe militar.

En ‘Historias’ los hijos narran las circunstancias y recorren los lugares donde les arrebataron sus padres para siempre. ‘Hoy’ presenta las distintas formas de elaboración del duelo. Vuelven las imágenes de archivo, esta vez, el Juicio a las Juntas, la esperanza a la que sigue la desilusión y la renovación del pedido de justicia.

Finalmente, los homenajes: el de Martín ante un monumento en la plaza que lleva el nombre de su abuelo¹². Cristian ha encontrado la forma de homenajear a su padre, arrojando flores al río de La Plata, donde cree que yace su cuerpo. Úrsula hizo el velatorio simbólico de su madre en el mismo lugar donde desapareció. Manuel Gonçalvez, disfruta el encuentro con su hermano y con su verdadera identidad, luego de casi 20 años. Florencia, con su militancia en H.I.J.O.S., rinde tributo a la memoria de su padre y trabaja para el presente.

Benjamín Ávila en *Nietos , Identidad y Memoria (2003)* plantea las historias desde las emociones ya que, según él, solo de éstas surge lo más sincero. Pero el objetivo no se agota en contar el pasado trágico, hay una manifiesta intención de motivar a los jóvenes a buscar su identidad y continuar con la recuperación de los nietos.

Nietos y abuelas, toman la palabra, desgranando distintas historias, desde el primer niño recuperado por la fundación Abuelas de Plaza de Mayo, Juan Pablo

¹² Su abuelo es el conocido historietista Héctor G. Oesterheld, militante montonero desaparecido. Igual destino tuvieron sus cuatro hijas y yernos.

Moyano, hasta el último de ellos, Horacio Pietragalla.¹³ En el medio, las historias de Gabriel Cevasco, Mariana Pérez y la de Manuel Gonçalvez y al final, la pared repleta de fotografías de niños, aún desaparecidos, interpela al espectador sobre la tarea que aún falta completar.

El film de Guarini - Céspedes, *H.I.J.O.S. El alma en dos* (2002) ostenta la doble valencia, la palabra y la sigla, la inclusión de la primera en la segunda: los hijos que pertenecen a la agrupación Hijos por la Identidad, la Justicia contra el Olvido y el Silencio. Son tres historias personales, la de Lucila, Verónica y Silvina y, simultáneamente, se desarrolla el presente de H.I.J.O.S. El padre de Lucila, fue secuestrado cuando ella, aun, no había nacido. Tiene escasas fotos de él y ese déficit de imágenes, la llevó a convertirse en fotógrafa. A Verónica le arrebataron a su madre embarazada y busca a su hermano o hermana que nació en cautiverio. La tercera historia es la de Silvina, cuyo padre fue secuestrado en 1976 y su madre marchó al exilio en Francia, llevando consigo a sus hijas pequeñas. De allí retorna Silvina que se ha convertido en una militante de H.I.J.O.S. sede Paris.

Comienza el film, en el Palacio de Justicia con el “escrache” al ex capitán, Alfredo Astiz¹⁴, la forma de protesta preferida y popularizada por la agrupación.

El relato filmico alterna el recuerdo del pasado con las imágenes del presente: se prepara el engrudo para el próximo “escrache”, se inventan las consignas contra los corruptos y los asesinos, se discuten las políticas a seguir. En cada movilización, la cámara busca, se acerca y descubre a cada una de “protagonistas”.

En las palabras, en las imágenes hay una saturación del sentido de militancia, de lucha, de compromiso activo. H.I.J.O.S. pretenden ampliar la mirada y no circunscribir la culpa a los militares sino, instalar el tema de las complicidades de algunos grupos e instituciones, e impulsar, por vía legal, la anulación de las leyes del perdón y los indultos.

V. La imagen dentro de la imagen. El rol de la fotografía en los documentales sobre los hijos de los desaparecidos

Dado que en su mayoría son recuerdos de hechos no vividos los filmes de la

¹³ Es el nieto número 75, quien conoció su verdadera identidad en 2003. En febrero de 2010 se recuperó el nieto número 101, Francisco Madariaga Quintela, de los 500 bebés secuestrados.

¹⁴ El hecho sucedió en el año 2000: el militar asesino debió presentarse ante tribunal por apología del delito.

posmemoria necesitan de la mediación de fotografías, imágenes de archivo, periódicos e historias recogidas de los medios o distribuidas por las instituciones. Las fotos familiares, a al vez que funcionan como documento que autentifica el relato, instalan el elemento emocional, la impronta del ser querido, recordado con nostalgia, donde aún pervive el aura, el valor cultural de la imagen “porque en la expresión fugaz de un rostro humanos, el aura hace su último guiño.”

Pero las fotografías que exhiben los hijos de los desaparecidos no son, ya, las fotos del documento de identidad o de carné. Ludmila Da Silva Catela, ha observado que los hijos abandonaron la foto emblemática, elegida por las Madres, Abuelas de Plaza de Mayo y demás organizaciones de Derechos Humanos. La generación posterior prefiere las fotografías de sus padres en la infancia, la escuela, junto a los amigos, la madre embarazada o con ellos - sus hijos - en los brazos.¹⁵ Las fotos que más “dicen” sobre cada historia de vida, no la “muda” imagen del documento de identidad. Las primeras fueron las imágenes de la denuncia, aquellas que habían rescatado el rostro y el nombre del anonimato y de la desobjetivación. Veinte años más tarde, cuando el crimen había sido absolutamente probado, los hijos buscan restituir las historias personales, recuperar la identidad política de los desaparecidos.

Mientras las fotos familiares cuentan las historias individuales, lo político-social es “recordado” a través de las imágenes de archivo: los discursos del poder, las escenas de la represión, las noticias de los diarios de la época. La micro y la macro historias se dan sentido mutuamente, se intercalan conformando un relato común.

La fotografía familiar interactúa con el relato transformándolo en discurso deíctico, “este es mi papá, esta es mi mamá, eran montoneros. Mamá era maestra” (*Nietos...*) Esta es mi casa de Merlo. “Aquí estoy yo con mi hermano y mi padre en la playa Bristol” (*Historias Cotidianas*).

En muchas fotos, impacta el abismo, entre el propósito, el tema de la fotografía, lo que Barthes llama *studium* y el *punctum*, lo inesperado, la punción, la herida.

“Esta foto me sirvió de mucho porque él no creía lo que le decía” dice la anciana, mostrando al nieto la imagen de la hija embarazada (*studium*); el *punctum*

¹⁵ Da Silva Catela, Ludmila, “Lo invisible revelado. El uso de fotografías como (re)presentación de la desaparición de personas en la Argentina”. En Feld, Claudia y Suites Mor, Jessica, *El pasado que miramos*, op cit .pp 337 -347.

es que se trata de la única foto que el hijo tiene junto a su madre, (aunque él no se vea, está allí).

“Esta es la foto que salió en el diario, junto con la de otros niños buscados por sus abuelas. Y allí me reconocí. Esta soy yo, tenía otro nombre pero era yo”. pronuncia Maria Victoria Ruiz (*Nietos...*). Alguien le sacó esa fotografía a una pequeña, seguramente sus padres. Esa misma fotografía sirvió, para que, veinte años más tarde, la niña conozca, su verdadera identidad.

Cristian (*Historias...*) exhibe su la foto junto a su hermano en el frente de la escuela. Una clásica foto de la infancia para guardar el recuerdo de la etapa escolar, pero pronto viene lo inesperado: “desde ese lugar, vi por última vez a mi padre”.

El punctum es lo que la imagen provoca en nosotros, más allá de la intención del fotógrafo, las allá de la información que contiene, surge algo nuevo, algo que hiera y no estaba previsto.

La fotografía también impele a la búsqueda del referente. Martín Oesterheld busca la casa de sus padres, la encuentra, la compara con la fotografía: “está distinta, pero es ésta”. Cristian, el de la foto en la escuela quiere ver el referente y va a la escuela, “Ahí está la ventana y acá estaba yo y mi hermano. (*Historias...*)

Victoria Ginzberg conserva una fotografía de su familia completa: los juveniles padres y sus dos hijas, los cuatro de la mano. Atrás se ve la Torre de los Ingleses, en Retiro. A lo largo del *Historias Cotidianas*, aparece, en distintas ocasiones, tratando de encontrar el escenario preciso donde tuvo lugar el feliz suceso, tal como lo constata la fotografía.

La exhibición de las fotos familiares, por lo general, terminan con la más reciente, la más próxima a la catástrofe. Fotos de hombres y mujeres jóvenes, de edad parecida a la de quienes los miran. La mayoría comenta sobre la juventud de sus padres. Juventud que la fotografía y la desaparición vino a eternizar. “Pronto tendré la edad que tenía mi padre cuando lo se llevaron”. El dato les parece muy fuerte, los conmueve, a todos. Esas fotos postreras hieren y atraen por diversas razones.

El tema del parecido es otra cuestión recurrente, sobre todo, para aquellos que fueron apropiados o criados por familias adoptivas; no tienen con quien compararse, solo cuentan con las fotografías. Sin embargo, éstas tienen una ventaja sobre el modelo. Para Barthes “algunas veces, la Fotografía hace aparecer lo que nunca se percibe de un rostro real (o reflejado en un espejo): un rasgo genético, un trozo de sí mismo o de un pariente que proviene de un ascendiente”. La fotografía

ofrece algo de verdad, pero, “dicha verdad no es la del individuo, que sigue siendo irreductible, es la del linaje¹⁶ que resiste a interrumpirse con la muerte de la persona.

La imagen que no se limita a copiar un modelo, restituye el rasgo familiar, la ascendencia que busca el hijo que no cuenta con sus padres para compararse. La imagen crea la semejanza. Esos hijos se parecen no a sus padres sino a la imagen de sus padres en la fotografía.

La búsqueda del parecido, asociado a la identidad, también ocupa a Lucila Quieto (*Hijos...*). Desde el principio al fin, el documental de Guarini- Céspedes, recorre las distintas etapas del trabajo fotográfico de la joven. Lucila explica “Todos tenemos una obsesión con las fotos, las fotos que tenemos, las fotos que no tenemos”. Algunos tienen la angustia de no tener ninguna foto con su padre o madre y para reponer esta carencia, se propuso crear una foto que no sea real, una foto que no existe e intentó “meterse” en la foto. Así los hizo con otros jóvenes que se encontraban en situación parecida. Recibe las fotos de los padres y las de los hijos, las compone, las combina y crea una fotografía en que el padre está junto a su hijo. Se trata de un encuentro del padre o la madre y su hijo en un tiempo y lugar ficticios. Surgen los parecidos, el rasgo de familia, antes no percibido porque solo había fotos del padre y fotos del hijo separados.

Lucila no tiene una fotografía junto a su padre, porque él fue secuestrado cuando ella, aún, no había nacido. Sin embargo, pudo crearla y desafiar el noema de la fotografía: ‘esto ha sido’. Lo que vemos en esa fotografía, ella junto a su padre, nunca tuvo lugar, en esa paradoja se encuentran el *studium* y el *punctum*.

¹⁶ Barthes, Roland, *La cámara lúcida*. ..op cit , pp 157

Bibliografía:

- Aumont, Jacques et al. *Estética del cine*, Barcelona, Paidós, 1996
- Aumont, Jacques y Marie, M, *Análisis del film*, Barcelona Paidós, 1990
- Barthes, Roland, *La cámara lúcida*. Nota sobre la fotografía. Buenos Aires, Paidós, 1989.
- Benjamin; Walter, *Estética y política*, Buenos Aires, Los cuarenta, 2009.
- Feld, Claudia, Stites Mor, Jessica,(Com) *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente*. Buenos Aires, Paidós, 2009.
- Francesco Casetti, Federico Di Chio, *Cómo analizar un film*. Paidós. Barcelona,1991
- Ricoeur, Paul, *La memoria, la historia y el olvido*. Buenos Aires. Fondo de Cultura Económica. 2004.
- Sarlo, Beatriz, *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y el giro subjetivo. Una discusión*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2005
- Vauday, Patrick, *La invención de lo visible*. Buenos Aires, Letranómada, 2009.
- Vezzetti, Hugo, *Pasado y Presente. Guerra, Dictadura y sociedad en la Argentina*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2003.