

PROYECTO DE GRADUACION

Trabajo Final de Grado

Fotografías que mienten al mostrar la verdad

Ensayo enfocado en el período de dictadura militar argentina (1976-1983)
que plantea a la fotografía como una disciplina tan capaz de comunicar
realidades sociales, como de inventarlas.

Mariana A. Pazos
Cuerpo B del PG
24 de Julio de 2014
Lic. En Fotografía
Ensayo
Medios y estrategias de comunicación

Índice	1
Anexo imágenes seleccionadas	2
Introducción	3-12
Capítulo 1: La dictadura militar y su influencia en los medios gráficos	
1.1 La situación social durante el período	13-17
1.2 Prensa política, censura explícita, noticias anónimas	18-23
1.3 La fotografía y la censura: el fotógrafo y su rol social	23-28
Capítulo 2: Fotografía documental	
2.1 Palabra e imagen	29-34
2.2 El fotógrafo y su estilo; el género, la toma de decisiones	35-41
Capítulo 3: Realidad y ficción	
3.1 Construcciones sociales: ¿qué es lo real?	42-46
3.2 Los medios gráficos como posibles constructores del pasado	46-52
Capítulo 4: Imagen y sentido	
4.1 Significado, denotación y connotación	53-58
4.2 Las fotografías que pretendieron ser y no fueron (El fotógrafo como un personaje enajenado de su producción)	59-65
Capítulo 5: El espectador	
5.1 La mirada de la sociedad argentina durante la dictadura militar	66-73
5.2 El pueblo argentino como observador del período de dictadura luego de 1983.....	74-82
5.3 El observador como capaz de re significar una foto en función del tiempo.....	83-87
Conclusiones	88-92

Anexo imágenes seleccionadas

Imagen 1. “ <i>La señora Presidente</i> ”, Revista 7 días. Julio 1974.....	93
Imagen 2. Longoni Eduardo, “ <i>General Videla</i> ”. Buenos Aires, 1981.....	93
Imagen 3. Ranea Marcelo, “ <i>Marcha por la vida</i> ”, Buenos Aires, 1982.....	94

Introducción

El Proyecto de Grado se enmarca en la categoría de Ensayo pues, en función al recorte conceptual de un tema elegido, planteará una problemática para la cual luego, investigando, se propondrán soluciones que resuelvan el problema. Así, este Ensayo tomará como punto de partida los múltiples significados que en una foto pueden convivir y hará hincapié en la lucha que surge cuando lo que una foto connota para alguien no condice con lo que otro interpreta de la misma imagen. Esto es lo que ocurre entre fotógrafo y espectador cuando el público, al ver una imagen, percibe una idea o mensaje conceptual que resulta ser opuesto a lo que el autor procuró comunicar. Es aquí que los factores sociales y los del oficio fotográfico se superponen, volviendo necesario un análisis respecto del aspecto polisémico que toda imagen lleva consigo.

Por naturaleza, una imagen tiende a cambiar su significado según el contexto en que se la ubique y, lo que resulta impreso en un periódico o publicado en la vía pública, queda entonces expuesto a la interpretación final de un tercero, siendo que este último – de aquí en adelante el “espectador” – no necesariamente tiene conocimiento previo acerca de las decisiones y motivos que han impulsado al fotógrafo a disparar el obturador.

El público que percibe la foto no tiene relación con la ideología del autor de la fotografía, ni tampoco reconoce o presencié el momento del acto fotográfico, lo cual lo imposibilita a juzgar si lo que está viendo representa la exacta realidad de un hecho ocurrido, o si en cambio se trata más bien de la construcción artificial de un momento; la foto que el espectador tiene frente a sus ojos es algo totalmente nuevo para sí. Sumado a esto, el espectador mismo es poseedor de un conocimiento adquirido, de un saber cultural y una opinión particular respecto a distintas cuestiones sociales; por consiguiente, quien ve la foto la interpretará en función a un conjunto de valores que lo hacen ser quien es, le otorgan un punto de vista y una opinión, diferenciando su mirada de la del resto.

Enfocado en el período de dictadura militar vivido en Argentina entre 1976 y 1983, el proyecto ahonda en las cuestiones fotográficas de la época; dichos temas, tratados hoy que han pasado varios años (y habiendo conocido ya aportes respecto del análisis fotográfico de aquel entonces), permiten analizar imágenes que hacen a la historia argentina – ya sea por su insistencia en ser vistas o incluso por la facilidad que algunas fotos han tenido para pasar al olvido – e incitan al proyecto a girar en torno del concepto de realidad y de la construcción artificial de toda foto.

Si un fotógrafo toma decisiones previas al momento de la toma, si se pregunta qué diafragma usar, qué lente le será mas útil o qué dominante de color resultará mejor, entonces está interviniendo en una escena que parte de lo real para luego cargar en esa imagen resultante un sentido conceptual que transmita y coincida con su opinión personal, su punto de vista respecto de lo que está fotografiando. De este modo, el autor va construyendo una fotografía que, además de mostrar lo que ocurrió alguna vez (y que se sabe que ocurrió por el carácter de índice que define a la fotografía), es la huella de lo que ha sido visto y analizado por el autor: ninguna foto sería posible si no existiera un sujeto que ubique la cámara en un sitio en particular y presione el disparador en un determinado momento.

Se ha hablado e investigado respecto de los modos, el color y las distintas formas de lograr que una imagen resulte exactamente lo que el fotógrafo espera mostrar (véase libros como *“La fotografía paso a paso: Un curso Completo”* de Michael J. Langford (2004) y *“Fotografía Básica”* (2008) del mismo autor). Teniendo esto en cuenta, y considerando que muchas personas hoy estudian fotografía para obtener de cada producción fotográfica realizada lo que en su ideal pretenden lograr, entonces cada criterio que el fotógrafo decide utilizar debería ser correcto si se basarán en las pautas que los libros indican para obtener buenas fotografías. El conflicto que plantea este

proyecto se relaciona precisamente con ahondar en lo que ocurre luego de publicada la foto, cuando factores como los medios, la edición o el punto de vista del espectador alteran el significado connotativo de una fotografía por completo. Existen casos en los que todas las cuestiones que el fotógrafo consideró antes de presionar el obturador pierden valor, por presentarse la imagen final en los medios gráficos acompañada de un titular que dificulta su interpretación, o bien incluso por someter esa misma fotografía al proceso de edición, re encuadre, o la quita de contexto. Considerando estas variables que pueden afectar al mensaje que el fotógrafo procuró transmitir al fotografiar un hecho, entonces, ¿Cuál es la fuerza que posee la fotografía para representar una verdad? ¿Con qué criterio se la utiliza como documento y se la juzga como representante de la realidad, si en períodos como el de la dictadura militar argentina, el mensaje que el autor quería plasmar en algunas de sus fotografías se vio alterado, perdiendo de esta forma también el valor de verídica que se le otorga a la fotografía periodística, y todo en función al contexto social en el que se la presentaba? ¿Que la fotografía acabe significando algo que su autor no pretendía es parte de una deficiencia del fotógrafo al definir la toma? ¿O es que la polisemia es tanta que la sociedad no puede controlarla?

Partiendo de un recorrido conceptual e histórico sobre Argentina durante el período de Dictadura Militar (aspectos sociales, políticos y de medios artísticos), haciendo hincapié en lo fotográfico, investigando (en estos aspectos) la situación que se vivía en el país previo a desatarse el proceso de Dictadura, y analizando lo que el golpe implicó para la sociedad y los hechos que el mismo trajo consigo, una vez en contexto, el Ensayo ahondará en lo que se refiere a la fotografía periodística de aquel entonces y a todo lo que ésta implicó y significa hoy.

Durante la Dictadura Militar la libertad de expresión no existía. Por momentos la censura fue más clara que en otros pero, sea como fuere, el material que se mostraba siempre estaba filtrado y limitado bajo las normas del gobierno. La sociedad pasó por momentos

que fueron desde la censura explícita hasta la encubierta y la manipulación de información. Siendo hoy en día una sociedad ya consciente de esto, ¿Qué implicó la falta de libertad de expresión? ¿Cuántos fotógrafos tuvieron que exiliarse? ¿Qué fue de ellos y de quienes se quedaron en el país? ¿Quiénes se adaptaron al sistema? ¿Quiénes intentaron oponerse? ¿Quiénes fueron desaparecidos?

Es necesario pensar a la fotografía como una disciplina capaz de expresar visualmente ciertas realidades, tanto como de comunicar y denunciar situaciones. Aquellas imágenes de la Dictadura en las que este Ensayo hace foco han sido causantes de muchos conflictos y revelaciones, tanto durante el período de análisis como en la actualidad al investigar sobre aquello que se censuraba.

Hoy será suficiente comenzar comparando diarios que circulaban en el país en aquella época (autorizados por el gobierno), el material que publicaban los diarios en los países limítrofes a Argentina durante el mismo período, y los publicados desde el anonimato (Grupos Insurgentes). Bastará con esta primera comparación para reconocer qué es lo que implicó la Dictadura Militar en Argentina para el arte, para la fotografía y el periodismo, como para darse cuenta que en aquel período, bajo un gobierno argentino que duró casi 8 años, las imágenes que se mostraban no eran más que un porcentaje de lo que resultaría la enorme campaña por parte del gobierno para convencer a la sociedad de que el ideal y los modos políticos que acababa de asumir el poder era el correcto, y que todo lo que ocurriría desde entonces sería positivo.

El presente Ensayo deberá vincular la investigación con el concepto de la fotografía como representante de la realidad: ¿Cuántos fotógrafos vieron limitado o modificado su material? ¿Qué tipo de fotos eran publicadas? ¿Quién decidía sobre el material que se mostraba? ¿Cuántas y cuáles fotos han sido usadas para significar lo opuesto a lo que en realidad representaban? Hay cuestiones de este tipo que no pueden dejarse de lado y

que indican la necesidad de ahondar en aspectos como la composición, el concepto que el fotógrafo pretende transmitir con la imagen, lo que el observador espera ver y también los aspectos visuales tanto formales como técnicos, tomando como punto de partida al contexto histórico ya delimitado.

Respecto al marco teórico del Proyecto de Grado, tomando como punto de partida autores como Susan Sontag en "*Sobre la fotografía*" (1977) y "*Ante el dolor de los demás*" (2007), y Joan Fontcuberta (1955) con el libro "*El beso de Judas*", así como también tomando como motivación la publicación de Silvia Pérez Fernández (2006) en el libro revista "*Ojos crueles (Fin de la dictadura, inicio de Disyuntivas: la fotografía argentina frente a la recuperación de la vida constitucional)*" referido a la fotografía durante la Dictadura Militar, el Ensayo propone mostrar el material fotográfico periodístico que se publicaba, el que se prohibía e incluso el que algunos periodistas publicaban evadiendo a las editoriales oficiales, para lograr llegar a una conclusión que permita definir si realmente es factible hablar de la fotografía periodística como una imagen capaz de comunicar visualmente la realidad, o si se debería calificar este género de otro modo, en otro espacio conceptual o re categorizarlo.

El motivo principal que da curso a este Ensayo surge tras la muestra "Ausencias" del fotógrafo Gustavo Germano, expuesta por vez primera en Entre Ríos en el 2008. El autor se enfocó en la situación post dictadura militar; y su producción y metodología de trabajo se centró en acercarse a las familias que durante el proceso habían perdido algún ser querido. Germano comenzó por pedirles una fotografía vieja donde ellos aparecieran con ese familiar que perdieron, para luego retomarla, reconstruirla, trabajando la imagen y el concepto. Las fotos que Gustavo Germano produce no comunican su principal mensaje a través de las personas a las que retrata, sino que es precisamente lo que no se muestra en las fotos de este autor, es la ausencia de esa persona que aparece en la foto antigua y

no se hace presente en la foto actual, lo que hace que la imagen cobre un sentido distinto del que podría tener si todos los personajes aparecieran en la nueva foto, tomada en el año 2008; deja de tratarse de lo que podría ser la repetición mimética de una fotografía para pasar a comunicar algo nuevo, tales imágenes abren camino a la interpretación.

En el caso particular de “Ausencias” (ver pág. 30-31, cuerpo C) el sentido de la muestra se da por la falta de elementos, por lo que el mismo fotógrafo describe como “la presencia de la ausencia”. Partiendo de esto, surge la idea de pensar a la fotografía como algo que excede lo visual. Así como hace años, durante el Proceso, ciertos fotógrafos tomaron imágenes que comunicarían un claro mensaje y qué fueron intervenidas hasta terminar incluso representando lo opuesto, hoy se resulta posible que un fotógrafo comunique, con lo que no se muestra, todo lo que en verdad quisiera mostrar, graficar y expresar visualmente.

Ahondando en el recorrido que hará el Ensayo, como capítulo uno se plantea un desarrollo respecto al período histórico que abarca el proceso de dictadura militar, el cual permita ubicar al Proyecto de Grado en contexto (tiempo y lugar). Considerando que se trata de una época cuya historia necesitó bastante tiempo para que socialmente pudiera conocerse en verdad lo sucedido durante ese período, se hará un análisis respecto de la situación política y social de esos tiempos, para luego poder hacer hincapié en el rol del fotógrafo como profesional: los ideales, lo que se permitía fotografiar o se censuraba, el destino del profesional y los tipos de imágenes que llegaban a publicarse.

En el capítulo dos se debatirá respecto a las acciones de los medios y del fotógrafo como autor documentalista ante la situación vivida durante el período enmarcado. Se tomarán fotografías y periódicos que hicieron a lo que fue la campaña política de las fuerzas armadas, a fines de cuestionar el poder de la palabra ante la imagen y se desarrolla un

análisis respecto a la manipulación que contexto político tuvo sobre las fotografías de aquella época, para también cuestionar el rol del fotógrafo como denunciante.

El capítulo tres toma como punto de partida el concepto de realidad y los aportes sobre la sociología del conocimiento que plantean Peter L. Berger y Thomas Luckmann (1995) en su libro *“La Construcción social de la realidad”*. Así mismo utilizará algunos conceptos de credibilidad, táctica y estrategia tratados por Michel Certeau (1990) en *“La invención de lo cotidiano”* y la problemática del contexto, la comunicación y la escritura en la obra de Jacques Derrida (1971) *“Firma, acontecimiento, contexto”*. Este capítulo considera también los aportes de Joan Fontcuberta (2011), sobre lo que una fotografía pretende significar y lo que acaba por representar (resultados que pueden ser opuestos), para ahondar con qué criterio abordar el término de “lo real” y como definirlo. De este modo se podrá comprender si es que una fotografía documental representa, imita, o intenta plasmar, a través de lo visual, la realidad de lo que verdaderamente ocurrió.

Tras haber situado el Ensayo en contexto y situación, y habiéndose también desarrollado un análisis sobre las fotografías utilizadas por los medios durante la dictadura militar, el capítulo cuatro hará hincapié en los aspectos denotativos y connotativos de cada imagen para luego, tras ubicar al fotógrafo periodístico en un contexto en el cual sus decisiones adquieran un sentido visual, ahondar en el motivo por el cual existen casos en los que el estilo e ideología que el fotógrafo pretendía comunicar con sus imágenes, se ve modificado por el contexto. Por consiguiente, se desarrollará el rol del fotógrafo como “alienado de su producción” cuando al fotografiar una situación, la imagen resultante transmite un mensaje tan distinto al que el autor pretendía con su toma de decisiones, que el fotógrafo pareciera dejar de ser el autor de aquella fotografía.

El quinto y último capítulo de este Ensayo, se cuestionará cómo las imágenes cambian el modo de ser interpretadas por los espectadores, ya sea por conocerse más respecto de lo ocurrido o simplemente porque el modelo político lo sugiere.

El análisis pretende dar cuenta de cómo el espectador puede modificar su postura ante una fotografía tras verla en dos momentos distintos de su vida. El capítulo ahonda en los factores que han influido en las fotografías en cuestión, en los cambios que estas imágenes padecen a lo largo de la historia, y acabará por analizar el resultado final de una foto en función del espectador.

Se ha comparado la temática de este Proyecto de Grado con la de algunas producciones académicas ya presentadas, y es posible afirmar que algunos proyectos plantean temáticas similares a las que se abordarán, o sirven incluso de apoyo para el desarrollo del mismo. El primer proyecto es un ensayo titulado "*La manipulación fotográfica en el fotoperiodismo*" de la Alumna Anabel Gómez (2013). El mismo se enfoca en debatir la manipulación en las fotografías de prensa en contraposición con su rol de transmitir la realidad e informar. El segundo trabajo también está situado en la categoría de ensayo y se titula "*La desconfianza latente. (Credibilidad de la imagen en la era del Photoshop)*", de Juan Simon Colombo, en el que se debate el concepto de la fotografía como huella de la realidad cuando, con el avance de la tecnología y los nuevos medios, la imagen se ve alterada. Como tercer proyecto, el situado en la categoría de Creación y Expresión se titula "*La fotografía: instrumento de una memoria documental*", de Diago Arbelaez, Dehiby Catalina (2011) desarrolla los aspectos de la eternización de una fotografía de carácter documental.

Un cuarto y muy importante antecedente para este Proyecto de Grado es el ensayo "*Fotógrafos desprotegidos (Crítica y análisis del derecho de autor en la Argentina)*", de García Llauro Rodrigo (2010) quien, situado en Argentina como delimitación geográfica, propone evaluar y debatir los derechos de autor para el fotógrafo. Otros proyectos

tomados como antecedentes son *“La transformación fotográfica (Creación de una nueva realidad o un obstáculo para la comunicación visual)”*, de Bratland Ole Jorgen (2009), que plantea las transformaciones que sufre la representación fotográfica en relación con su referente externo; o *“Miradas que hablan (El pasado en el cine)”* de Gómez Fernanda (2013) donde se desarrolla, desde el aspecto cinematográfico, el modo en que se puede denunciar un hecho pasado.

Un séptimo Proyecto de Grado que este Ensayo toma como antecedente es el titulado *“Los medios y la censura en la dictadura”* de García Lewin Diego, Iglesias Ignacio y Pirraglia Sergio (2007), el cual indaga sobre lo vivido durante la época de censura y el modo en que se posicionó cada medio de comunicación frente a esta situación. Un octavo proyecto elegido como antecedente es el ensayo *“Pantallas de la dictadura (Análisis de propaganda audiovisual, sus mensajes ideológicos durante la dictadura y su articulación)”* de García Lewin Diego Ricardo (2011) quien, desde su carrera de Diseño de Imagen y Sonido, hace un análisis de la propaganda política y la manipulación sobre la sociedad a través de los medios. Un contenido similar al recién citado es el que aborda el proyecto de Grado *“Imagen política: ¿utopía o realidad? (El desfase de imagen pre y post campaña electoral)”* de Maciel, Jeanne-Marie (2009), y como décimo y último ensayo considerado como antecedente para este Ensayo se citará el titulado *“Ensayo fotográfico”* de Sanhueza Chesta Oscar Emilio (2012) quien, situando su proyecto en la categoría de Creación y expresión, realiza una producción fotográfica basado en el concepto de que la fotografía “ha servido desde sus comienzos como una fuente de memoria para traer al presente objetos y momentos del pasado”.

El objetivo de este Ensayo es aportar una mirada distinta a las ya concebidas respecto de la fotografía en su rol periodístico documental de representar la realidad: ¿Una foto periodística muestra acaso algo que ocurrió realmente en un momento determinado, o se trata en cambio de una creación del autor, quien decide qué fotografiar y cómo, en

función de lo que el contexto quiere ver? ¿Tiene el fotógrafo, dentro sus conocimientos, la capacidad para definir qué es lo que generará una fotografía en el espectador tras elegir un punto de vista y un encuadre y momento determinado? Se define a la fotografía como representante de la realidad, y se le da aún mayor importancia a esto en el ámbito periodístico; sin embargo, el Ensayo no pretende resolver si una fotografía representa o no la realidad, sino que busca cuestionar al rol del fotógrafo como autor de sus imágenes. Tomando como metodología principal el recorte temporal que se hace para poder ubicar el problema en contexto, y también basándose en el concepto de dualidad de significados, el desarrollo del ensayo hará que la investigación sobre el carácter documental de una foto en función de lo que la misma representa al ser vista en dos períodos distintos de la historia de un mismo país que ha cambiado su política, den al proyecto un sentido válido de ser investigado.

Capítulo 1: La dictadura Militar y su influencia en los medios gráficos

1.1 La situación social durante el período.

En 1976, bajo el gobierno de Isabel Perón en Argentina, la situación económica del país padecía una notable y creciente crisis: caían los precios, aumentaba el valor internacional del petróleo y la inflación era cada vez mayor. Según Novaro M. y Palermo V. en *“La dictadura Militar 1976/1983”* (2011), entre marzo de 1975 y marzo de 1976 los precios subieron el 566,3% y se esperaba un incremento del 800% para el año siguiente. Considerando esta situación, fue notorio como el partido militar comenzaba a tomar provecho de las deficiencias del gobierno de entonces para ir avanzando en lo que luego acabaría con la toma del poder. Los autores del libro anteriormente descrito, citan un notificado del diario La Nación el 13 de Febrero de 1976, el cual indicaba:

Las fuentes militares hacen destacar reiteradamente que nadie podrá decir en el futuro que las Fuerzas Armadas no hicieron todo lo posible por impedir la interrupción del régimen institucional. Pero advierten también que, por el contrario, si continuaran absteniéndose de llenar el vacío de poder que el estado de cosas parecería estar determinando podrían ser acusadas por el juicio de la historia de prescindencia culposa.

El partido militar se adentraba cada vez más en los conflictos económicos, políticos y sociales que implicaban a toda la comunidad, y la caótica situación que se estaba viviendo en Argentina daba lugar al avance del gobierno de facto como nueva ideología política y como la posible solución a todos los conflictos.

Partiendo del apoyo de una importante campaña, el 24 de marzo de 1976 las fuerzas Armadas ocuparon el edificio de gobierno y el congreso nacional, comenzando así el golpe de estado que marcaría la historia de la sociedad Argentina con la detención de quien hasta entonces era la presidenta de la Nación, Isabel Perón, a quien trasladan a Neuquén.

En lugar de la hasta entonces presidenta, asume el poder la junta militar de comandantes integrada por Jorge Rafael Videla por parte del ejército, Emilio Eduardo Massera por parte de la armada, y Ramon Agosti por parte de la fuerza Aérea. Videla resulta entonces ser quien asume el mando como presidente de facto, tomando el poder político del país (tanto en lo ejecutivo y legislativo como en lo judicial) la fuerza armada militar.

La misma noche del golpe los militares ocuparon muchas estaciones de radio y de televisión y, a través de los medios de difusión, la junta de comandantes comunicó que asumirían al poder en nombre del “Proceso de Reorganización Nacional” (como se autodenominaron) a fines de restablecer el orden y crear las condiciones necesarias para alcanzar lo que ellos llamaron una auténtica “democracia”. Con la prensa y el diario como soporte comunicacional, los militares también labraron un “acta de objetivos” que daría cuenta de todo lo que este nuevo gobierno implicaba de ahora en más: sus fines, sus objetivos, y los medios que serían necesarios e ineludibles para cumplir el cometido.

En principio, el partido militar se presentó como un conjunto organizado de fuerzas que realmente parecían tener la capacidad de restaurar el orden que se había perdido en el país. Se trató de hecho, de un gobierno de facto que desde sus inicios supo cuidar su imagen para persuadir a la sociedad. Así fue que tuvieron incluso mucho cuidado con el trato que tendrían hacia quienes defendían las ideas Peronistas, tan solo a fines de cuidar su propia imagen.

En cuanto a sus primeras resoluciones al tomar el poder, el diagnóstico militar hacía un profundo hincapié en la necesidad de erradicar a la subversión. Así fue que además de haber encarcelado a Isabel Perón, luego las detenciones fueron acrecentándose en busca de todos aquellos que para los militares eran “sospechosos”. Los mismos, también llamados subversivos, se podían clasificar en “enemigos activos” y “enemigos

potenciales”: los primeros formaron, en su mayoría, parte de la lista de desaparecidos y se trataba de militantes peronistas, periodistas o escritores. Por otro lado, los enemigos “potenciales” en cambio, fueron aquellos a quienes se los oficializó como detenidos y se los detuvo en cárceles y cuarteles; se trataba de dirigentes partidarios, funcionarios públicos, jefes sindicales.

Dentro de todo lo que se impuso durante los años de dictadura en Argentina, es importante reconocer que se declaró la prohibición de las huelgas, las negociaciones colectivas y la política en las escuelas, así como también se suspendieron y disolvieron aquellos partidos políticos que no habían sido directamente prohibidos. Por su parte, también se estableció la posibilidad de pena de muerte a los condenados por actividades subversivas y se vivieron distintas etapas en cuanto a la libertad de prensa y expresión. Se intervinieron los sindicatos obreros y las universidades, y hasta se reemplazó la Corte Suprema de Justicia.

Actualmente, según el informe publicado por la CONADEP (1984), se estima que existieron 30.000 desaparecidos. Cuando los “subversivos” comenzaron a desaparecer, aún durante el gobierno militar, un grupo de madres cuyos hijos eran parte de ese hasta entonces incógnito número de desaparecidos, se movilizó en protestas para encontrar a sus hijos, recibiendo el nombre de “Madres de Plaza de Mayo”, apodo que aún hoy persiste; Su nombre se debe a lo que hacían cotidianamente en las manifestaciones, pues las mismas recibían, por parte de los militares, la orden de “circular”; esto las hacía recorrer la Plaza de Mayo en círculos una y otra vez para evitar la represión. Es importante resaltar que este grupo de mujeres se encargó de difundir lo que eran las características de la represión procurando llegar con sus acciones a todo el mundo y buscando con esto apoyo internacional, para lo cual se apoyaron en asociaciones civiles y en la prensa extranjera.

Por otro lado, los centros clandestinos de detención que funcionaron durante la dictadura militar se encontraban en distintos lugares del país. En capital Federal los más conocidos fueron la “Escuela de Mecánica de la Armada” (ESMA) y el “Garaje Olimpo”. En la provincia de Buenos Aires “El Campito”, “El Vesubio” y “La Perla”. En la Provincia de Córdoba se estaban el “Regimiento 9”, “La Polaca”, “Campo Hípico” y en Corrientes “Santa Catalina”.

Los crímenes cometidos durante el proceso fueron luego investigados en 1984 por la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP), quien luego volcaría toda la investigación en el famoso libro del “*Nunca Más. Informe de la comisión nacional sobre la desaparición de personas*” (CONADEP, 1984). Por estos crímenes, las tres juntas militares que gobernaron entre 1976-1983 fueron juzgadas y condenadas luego de 1984.

Novaro y Palermo afirman que el autodenominado proceso de reorganización nacional también afectó la economía del país con José Alfredo Martínez de Hoz al mando, quien se desempeñó como ministro de Economía hasta el 29 de marzo de 1981. Se trató de un proceso de importaciones masivas y un efecto desastroso sobre la industria. Para 1980 la producción industrial había reducido un 10% su aporte al PBI, y en algunas ramas (como la de la hasta entonces extendida industria textil) la caída superó el 15%.

Con el objetivo de controlar la demanda de divisas y mantener una política de atraso cambiario, Martínez de Hoz implementó a fines de 1978 un sistema de devaluación programada, apodado “la tablita”. Junto con la ley 21.526 de entidades financieras, (promulgada en junio de 1977) la tablita promovería la especulación financiera desmedida con el fin de compensar las pérdidas ocasionadas a los ahorristas por la diferencia entre

la tasa de interés pagada a los depósitos a plazo fijo y la inflación; para proteger a las entidades financieras, el estado se hizo responsable del pago de los depósitos.

El coste de estas medidas que ocasionaron el cierre de más de 25 entidades crediticias, no solo fue grave para el Estado (que asumió los pasivos) sino que también lo fue para los consumidores, quienes debieron hacer frente a un modelo de crédito liberalizado, cuyas tasas aumentaron paralelamente a las ya pagas por los depósitos. Los créditos hipotecarios alcanzaron una tasa de interés del 100% anual, que resultaron impagables para numerosos deudores, y esta situación condujo a una gran parte de la población a perder la propiedad de sus viviendas.

El resultado combinado de las políticas económicas internas y la situación financiera internacional de abundantes capitales buscando plazas de inversión, impulsó un nivel de endeudamiento récord para el país. La deuda externa se elevó de USD 7.875 en 1975, a USD 45.087 a fines de 1983.

Durante el proceso de reorganización nacional, el 2 de abril de 1982, el partido militar, ahora a cargo del presidente Leopoldo Galtieri, ocupó militarmente las Islas Malvinas, cuya soberanía es motivo de disputas con Inglaterra desde el siglo XIX; tal situación da comienzo a la Guerra de las Malvinas, suceso que marca un momento clave en la historia argentina y que en lo que respecta a la comunicación visual y la manipulación de los medios de comunicación, amerita ser analizado, pues se reconoce que en aquel entonces, los medios de comunicación, fueron puntos clave sobre los cuales se apoyó el gobierno para dar una imagen positiva del estado de la guerra hasta último momento.

La guerra finaliza el 14 de junio de 1982 con la rendición de Argentina dejando como resolución la reocupación de las Malvinas por parte de Reino Unido y la muerte de 649 soldados argentinos, 255 británicos y 3 isleños. En Argentina, esta derrota aceleró la

caída de la junta militar que gobernaba el país y motivó la asunción del general Reynaldo Bignone, quien dará inicio a un proceso de restauración del sistema democrático.

Las protestas sociales, la presión internacional por las violaciones a los derechos humanos, y la derrota en la guerra de las Malvinas terminó con el autodenominado proceso de reorganización nacional, el cual cae finalmente en 1983 obligando al país a convocar a elecciones. El 10 de octubre del mismo año, Raúl Alfonsín vence las elecciones con el 52% de los votos, provocando así la primera derrota electoral del peronismo en la historia.

Apenas asumida la presidencia, el 10 de diciembre de 1983, Alfonsín (1983-1989), firmó los decretos de creación de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas para investigar las violaciones a los derechos humanos entre 1976-1983. Su investigación, plasmada en el libro "*Nunca Más*" (1984) fue entregada a Alfonsín el 20 de septiembre de 1984.

El gobierno de Alfonsín ordenó el juzgamiento de los principales responsables del terrorismo de estado en el llamado "juicio a las juntas", con la participación destacada del fiscal Julio César Strassera. Su sentencia condenó a los integrantes de las juntas militares a severas penas corporales por todos los delitos cometidos. Se enjuició a quienes detentaron la suma del poder público sin más armas que las leyes.

A cada uno de los acusados se los enjuició a través de los mismos tribunales que actualmente se utilizan para enjuiciar a cualquier ciudadano, aplicando el código penal vigente en la república desde 1922 (tribunales comunes para ciudadanos comunes).

El accionar de la dictadura y sus consecuencias implicaron un hecho único en el mundo que sentó precedentes suficientes como para que se incluyan en el código penal la figura

de la desaparición forzada de personas, inclusión que fue imitada por varios países y que logró a la vez que la ONU la declarara delito de lesa humanidad.

1.2 Prensa Política, censura explícita, noticias anónimas.

Ya se ha comentado que los militares asumieron el poder e hicieron pública un acta en la cual se establecían los objetivos y condiciones a seguir por el nuevo gobierno para restablecer el orden. Entre los 31 comunicados que dictó la junta el día que comenzó el golpe, el número 19 dice:

Se comunica a la población que la Junta de Comandantes Generales ha resuelto que sea reprimido con la pena de reclusión por tiempo indeterminado el que por cualquier medio difundiere, divulgare o propagare comunicados o imágenes provenientes o atribuidas a asociaciones ilícitas o personas o grupos notoriamente dedicados a actividades subversivas o al terrorismo. Será reprimido con reclusión de hasta diez años, el que por cualquier medio difundiere, divulgare o propagare noticias, comunicados o imágenes, con el propósito de perturbar, perjudicar o desprestigiar las actividades de las Fuerzas Armadas, de Seguridad o Policiales. (Diario "La Prensa", 24 de marzo de 1976, comunicado N°1)

Se trae a colación este comunicado a fin de situar el Ensayo en un contexto que no solo determina tiempo y espacio, sino que además aporta información que permite reconocer la cuestión social de aquél entonces. Estos aspectos serán considerados, analizados y desarrollados para luego tomar la dictadura militar argentina y lo que esta implicó para la sociedad, tomando este recorte contextual como base para entonces avanzar a lo largo del Ensayo.

El comunicado anteriormente citado da cuenta de que el concepto de libertad de expresión, usualmente interiorizado como un derecho fundamental (un derecho humano) incluso señalado en el artículo 19º de la Declaración Universal de los Derechos Humanos de 1948, se vería delimitado por este nuevo partido político y por sus disposiciones en cuanto a los medios de comunicación. El artículo indica que todo individuo tiene derecho a la libertad de opinión y de expresión y que tal derecho incluye "el de no ser molestado a

causa de sus opiniones, el de investigar y recibir informaciones y opiniones, y el de difundirlas, sin limitación de fronteras, por cualquier medio de expresión”.

La censura, la no libertad de expresión, no fue igual durante todo el Proceso, sino que fue cambiando a medida que el sistema político modificaba también su modo de gobernar.

Tomando como base a Santiago Marino (magíster en comunicación y cultura de la facultad de ciencias sociales de la Universidad de Buenos Aires) en el texto que el autor compone junto a Glenn Postoloskyi (2006) titulado “*Relaciones peligrosas. Los medios y la dictadura entre el control, la censura y los negocios*”, basta con comprender que al asumir la junta militar lo hace con la necesidad de establecer lo que los autores recién citados llamarían “una nueva estructura de la sociedad argentina” para entonces poder evaluar qué medidas adoptarían las fuerzas a fines de controlar el gran medio cultural del que participaban los medios de comunicación masiva, los libros, periódicos e incluso la música y películas.

Marino define que la clave del partido militar en tanto control absoluto de la comunicación, se basaba en una política de desinformación, censura y manipulación de los medios.

Se buscaba orientar a la sociedad argentina a los parámetros culturales definidos por el poder político, y para ello, se creó una infraestructura de control cultural que buscaría dominar y modificar el entorno social para entonces adecuarlo a sus ideales económicos y políticos. La primer estrategia de la que se valieron las autoridades fue la de tomar el control casi, sino absoluto, de los medios de comunicación.

“La desinformación a través del ocultamiento de hechos y la censura explícita, fueron mecanismos que tendieron a la construcción de un discurso hegemónico oficial, sin posibilidad de ser contrarrestado.” (Marino et al, 2006, pág. 5)

Previo al golpe, la sociedad se encontraba en una situación social muy politizada, en la cual el reclamo por los derechos humanos era constante. Esta situación impulsó a la junta militar a definir una serie de pautas que delimitarían la libertad de expresión y de información (pautas las cuales no siempre eran explícitas).

La misma madrugada del golpe, se convocó a los directores de los medios de difusión en la sede del comando general del ejército, y allí se les informó cual sería el régimen de lo que podría o no decirse, y como debían manejarse en relación con el nuevo sistema de censura. Incluso se creó un “servicio gratuito de lectura previa” que se ofrecía directamente en el interior de la casa rosada y cuyo fin era el de facilitar a los editores la identificación de los materiales no apropiados. No existía material alguno que fuera publicado sin autorización del gobierno; tanto lo fotográfico como los textos en los periódicos, así como también lo televisivo, requerían un previo control para poder convertirse en un documento público. Todas las creaciones debían pasar por lo que se conocía como el “análisis de censura posterior” para poder ser publicadas con tranquilidad.

Por otro lado, en cuanto a los medios radiales, también se nombraron asesores que se encargarían de orientar y autorizar los textos y de definir cuáles serían los invitados que podrían o no citarse durante las emisiones. La manipulación del contenido radial estaba directamente manipulado por las autoridades del gobierno.

Otras medidas de censura tuvieron que ver con el allanamiento de ciertas empresas periodísticas y la detención de escritores y directores de dichas empresas, así como también la prohibición de circular algunos diarios y revistas, y la intervención gráfica de otras. En este período de la historia argentina los medios imponían qué tipo de edición se haría sobre el material fotográfico a publicar. Este accionar tomó protagonismo entre las estrategias del gobierno para lograr que cada imagen se ajuste a los parámetros determinados por la ley. Así mismo hubo intervención por parte de las autoridades en cada tirada de lo que luego se mostraría en los medios de comunicación. Puntualmente en el medio radial y televisivo, todos los canales habían sido tomados por el partido militar.

Con el correr de los años se pasó por momentos de censura explícita así como también censura no declarada. Con esto se intenta significar que la censura y los límites impuestos por el partido militar no tuvieron siempre el mismo grado de dureza. Por el contrario, de un primer momento de censura, persecución, exilios y desapariciones en 1976, se pasó luego de 1980 a una etapa de negociación un poco más amplia. Marino, al citar estos aspectos exclama lo que Eduardo Blaustein (1998): “La mayoría de los medios de comunicación no fueron víctimas, ni fueron inocentes. Muchos fueron cómplices”.

Desde los inicios de la fotografía –incluso durante la dictadura- se ha otorgado a la misma el rol social de representar la realidad, y al considerar las imágenes como pruebas de algo ocurrido, se ha puesto a la fotografía en el compromiso de participar en varios conflictos importantes para la historia de la sociedad. Tomando el caso puntual del período de dictadura militar en Argentina y teniendo en cuenta el dominio de la prensa y control sobre los medios de comunicación a cargo del gobierno, es notable que el rol de la fotografía y del fotógrafo como autor se ve desplazado en cuanto a contenido verídico y de testimonio.

Es pertinente dar cuenta que, dentro de los medios gráficos, hubieron empresas que adoptaron las nuevas disposiciones de aquel entonces, mientras que algunas otras optaron en cambio por, sutil e indirectamente, criticarlas.

Los diarios sobre los que los militares tenían influencia eran La Razón, La opinión y Convicción. Este último surge en 1978 con el mero objetivo de fomentar y comunicar las ideas del partido militar. Clarín fue uno de los diarios que brindó apoyo desde una postura distante sin certificar el apoyo político. Los diarios La Nación y la Prensa por su parte, también fomentaban las ideas políticas del partido. Resulta de interés reconocer que este último diario citado, sin embargo, pasó de tener un columnista como el General Camps (Marino et al, 2006) a tener también publicaciones donde se reclamaba por los desaparecidos.

Lo cierto es que ningún diario de publicación masiva llegó a manifestar oposición directa. Crónica resultó ser una de las empresas más controladas por su histórica vinculación con el peronismo. Así también algunos diarios fueron quitados de circulación, como fue el caso de “Mayoría”, “El mundo” y “Noticias”, vinculados directamente al movimiento del peronismo, el ERP (ejército revolucionario del pueblo) y los montoneros, respectivamente.

Respecto de las revistas, si bien las mismas no tuvieron un control y persecución tan exhaustiva como ocurrió en el ámbito de los periódicos, los límites de la prensa política también delimitaban este medio. Las revistas que tuvieron que dejar de circular fueron “Cuestionario” y “Crisis”. Por otro lado, la revista “Humor” fue la que más se atrevió a cuestionar al partido. Luego, ya a fines de dictadura, apareció la revista “El porteño” (este continuaba con la crítica desde temáticas que se enfocaban en temas de sexualidad y usaban como táctica un discurso más adecuado hacia los jóvenes).

1.3 La fotografía y la censura: el fotógrafo y su rol social.

A modo de terminar de ubicar este Ensayo en contexto, se requiere desarrollar un análisis respecto de la situación del fotógrafo como autor durante el proceso de dictadura militar, para el cual se tomarán como base los aportes de Gamarnik en “*Artículos de invención sobre fotografía*” (2011), aunque se citará también al libro Revista “*Ojos Cruales*”, año 2, fascículo N°3, libro el cual en sus primeras páginas detalla un listado de los fotógrafos que fueron víctimas durante la época.

Gamarnik (2011) afirma que, en lo fotográfico, durante la dictadura emergió un grupo a quien ella define como “colectivo”; el mismo tuvo sus inicios con el fin de denunciar la complicidad que existía entre los medios y el partido militar. A esta agrupación se la reconoció como “Grupo de Reporteros gráficos” y su primera muestra tuvo lugar en 1981 en los salones de la Organización de Estados Americanos de Buenos Aires, con el nombre de “Periodismo Gráfico Argentino”.

Los autores que conformaban la ya nombrada sociedad, se darían mutuo apoyo para mostrar ciertas imágenes que hasta entonces no podían o no se atrevían a mostrar. De este modo consiguieron, tras organizar exposiciones, mostrar en ellas algunas de las fotografías que si bien ya habían sido publicadas en pos de favorecer al partido militar, en segundas instancias y tras un replanteo en el análisis del contexto social y político, lograrían obtener una re significación de aquellas imágenes que escondían, al menos, un doble contenido visual o una segunda intención que difería de la que simulaban describir en los periódicos donde se las había publicado, previa manipulación.

Dejando a un lado las delimitaciones que se imponían ante la fotografía periodística, y para ahondar respecto de la situación que los fotógrafos vivían en aquel entonces, debe reconocerse que durante el proceso de dictadura militar hubo grupos de “foto clubistas” donde los trabajadores independientes y otros fotógrafos se juntaban en lo clandestino para compartir sus imágenes. Un caso de estos grupos hizo surgir la revista “*Foco de fotografía y artes visuales*” (creada en Agosto de 1977), en la cual se difundían noticias de interés general así como también portfolios de distintos fotógrafos (véase autores como Horacio Coppola, Jorge Aguirre, César Cichero).

Por otro lado, en cuanto al grupo de reporteros que forma parte de los desaparecidos y asesinados, si bien el Ensayo no busca extenderse analizando la situación particular de lo que ocurrió con cada uno de ellos, resulta importante citar algunos casos puntuales que servirán de apoyo para comprender el contexto en el que esta investigación se ubica al debatir a la fotografía y a su autor como capaces de representar la realidad.

Uno de los fotógrafos asesinados fue Julio César Fumarola (1974). El mismo fue desaparecido por fotografiar lo que representaba al sector oculto de la población, es decir, el sector pobre y humilde de las villas.

Fumarola fué secuestrado de su estudio fotográfico el 5 de febrero de 1974 y su cadáver fue hallado a la mañana siguiente en los bosques de Ezeiza. El autor había trabajado como reportero gráfico de la revista “*7 Días*”, la cual se concentraba en la denuncia social

de los sectores más bajos del país que se veían sometidos por el poder económico. Por otra parte, el fotógrafo y cineasta Gleyzer Raymundo también se supo desaparecido en 1976. El mismo, hijo de Jacobo (ruso ucraniano) y Sara Aijen (ambos artistas y activistas), pertenecía al Partido Revolucionario de los Trabajadores y había trabajado en noticieros de canal 7 de la televisión de aire, así como también en las revistas “*Panorama Life*”, “*Parabrisas*”, “*Time*” y “*Georama*”, además de haber creado un grupo de cine llamado “Cine de la base”. Gleyzer era incluso director de films como “*Ni olvido ni perdón*” (sobre la masacre de Trelew) y “*Los traidores*”.

Otros foto reporteros que fueron asesinados o desaparecidos fueron Laham Carlos, Fernández Eliseo, Lomba Jorge Antonio, Lopez Antonio, Ramirez Enrique, Bertholet Horacio y Bettanin Cristina, entre otros (véase listado completo de desaparecidos en pág. 32-33, cuerpo C).

“La fotografía es una imagen de la memoria captada por un ojo mecánico que la fija en un instante arrancado a su temporalidad. Sin embargo, lo que la fotografía no puede “retener” ni fijar en sí misma —como sí puede hacerlo la memoria— es el significado que asumen esas “apariencias atrapadas” que la componen. En palabras de John Berger: ‘Las fotografías no narran nada por sí mismas. Las fotografías conservan las apariencias instantáneas’ (Berger, 1998: 71).” (Iglesias, F. “*La última dictadura Militar a través de una fotografía*”, Argenpress, 25 de Marzo de 2013, versión digital).

En las fotografías que hacen al período de Dictadura Militar, las apariencias instantáneas a las que se refiere Iglesias solo adquieren sentido en la medida en que el receptor de la imagen (público espectador) participe o se relacione, de cierto modo, con el momento en que esas fotografías fueron tomadas y la historia a la que las mismas hacen referencia. Es así que, si bien lo que dará sentido a una fotografía tiene relación directa con la iconicidad de la imagen resultante y con la composición de los objetos en el plano a fotografiar, en un contexto en el que la sociedad no contaba con los medios para conocer determinados hechos que ocurrían (entiéndase este ensayo se refiere a desapariciones, torturas y manipulación de contenido comunicacional), y en un ámbito en que el pueblo

parecía ajeno a estas situaciones, la construcción conceptual de aquellas fotografías se volcaba con facilidad al discurso de las autoridades.

No obstante, la noticia de Argenpress ya citada, la busca analizar la fotografía tomada por Eduardo Longoni el 24 de marzo de 1981 en la Capilla Stella Maris cuando Videla presenciaba una misa en conmemoración por los cinco años del golpe de estado, da cuenta de que aquella foto, expuesta en la muestra de 1983 en la sede de la OEA en la Avenida de Mayo, bajo el título de "30.000", estaba ahora siendo re significada, pues en ese contexto la imagen escapaba de alguna manera a lo que Iglesias nombra como la "censura de sentido" con la que había sido publicada en diversos diarios del país. Se retomará el caso de esta fotografía en el capítulo número 5 a fines de plantear el debate respecto del pueblo argentino y su interpretación de los hechos ocurridos y las fotografías sucedidas por el período de dictadura militar.

Tomando los aportes de Mar de Fontcuberta y Héctor Borrat en su texto "*Periódicos: sistemas complejos, narradores en interacción*" (2006), quienes toman como punto de partida a distintos autores para criticar las complicaciones de representación que existen actualmente en la prensa gráfica, son estos mismos autores quienes, a través de una cita de Boniface indican que "Una crisis humana que no sale por la televisión no existe en el espíritu de los ciudadanos" (2005, pág. 108-111),dejando a simple vista que las políticas del partido militar coincidían por completo con esta ideología recién citada, motivo por el cual, a través de la censura, el gobierno de aquel entonces, generaba la sensación de que nada malo ni preocupante ocurría en el país.

A su vez, los autores en cuestión debaten respecto de lo que consideran "amenazas" para el periodismo, refiriéndose con ellas a la escasez de fuentes, la fuerza del poder, el riesgo de la censura y el estado de ánimo de la opinión pública, riesgos con los que claramente tuvo que lidiar el periodismo argentino de aquella época, y que constituyen

una de las principales fuerzas opositoras al rol del fotógrafo como único autor de las imágenes que publica.

Si bien M. Fontcuberta y Borrat ponen en situación aspectos negativos y amenazas para el periodismo, también bajan sus ideas y su análisis de los medios periodísticos citando a Manuel Antonio Carretón (1995), quien analiza la relación entre los medios de comunicación y la construcción del contexto y la ciudadanía, señalando para ello dos dimensiones distintas: en la primera los medios tienen el valor de ser un ámbito que transmite información y da lugar a que aumente lo que el autor denomina el “poder ciudadano”. Esta acepción considera que los medios otorgarán al ciudadano, como ser social, determinado conocimiento general, el cual luego lo definirá como sujeto en sociedad.

Por otro lado, Carretón plantea una segunda dimensión en la cual afirma que las personas, como seres sociales, definen y reconfiguran su ciudadanía en base a la relación que los mismos establecen con los medios y que, por consiguiente, los anuncios y publicaciones no son causas sino resultados de las transformaciones y cambios sociales del sujeto humano, quien adquiere un nuevo tipo de conocimiento día a día y, por consiguiente, esta situación implicará el surgimiento de un nuevo ciudadano y una nueva construcción social de su realidad.

Los límites y la censura impuestas por el gobierno de facto en 1976 harían que la sociedad argentina caiga en un disciplinamiento social basado en el silencio y la construcción de realidades paralelas. Tal como lo plantean Fontcuberta y Borrat (2006), durante este período el país sufriría lo que, según los autores citados, es una confusión entre paradigmas y principios de una determinada sociedad, es decir, los fundamentalismos, de cualquier tipo de signos.

Los autores en cuestión abordan el concepto de fundamentalismo para referirse al movimiento que eleva sus convicciones y puntos de vista a una categoría de ley

universal, logrando así volver sus enunciados como irrefutables, obligatorios para todos e incluso indiscutibles. El concepto de fundamentalismo es exactamente lo que ocurre con los medios propios de las dictaduras en general, y es lo que en particular se vivió durante el auto denominado proceso de reorganización nacional en Argentina: las autoridades nacionales orientaron los criterios en la selección de material, delimitaron las normas de lo publicable e incluso manipularon el tratamiento de las noticias.

Los autores anuncian que “si bien es legítimo que un medio ofrezca y defienda una visión del mundo desde una determinada perspectiva, no lo es que la considere excluyente de otras, es decir, que la despoje de su componente complejo”. En una sociedad democrática la libertad de opinión indefectiblemente generará diferencias en cuanto a los puntos de vista. Durante el período de dictadura militar en cambio, la sociedad se vio delimitada y definida por una única identidad social que era la constituida por el gobierno.

Teniendo en cuenta estos aportes, es factible concluir este capítulo reconociendo que, tal como lo cita Maloseti Costa (2003) la fotografía tiene la capacidad de “Persistir en la memoria, de reactivarse después de largos períodos y convocar nuevas vivencias e ideas”. Con tal afirmación, el ensayo confirma que si bien la política cultural de la dictadura delimitaba el contenido de los medios de comunicación, en cuanto al rol del fotógrafo como tal, la fotografía sugiere tener una capacidad superior que, como imagen, la hará perdurar en el tiempo. Es parte de la hipótesis cuestionar si la fuerza que tiene una imagen para perdurar en la memoria tiene relación directa con las decisiones del autor o si, en cambio, se basa tan solo en la situación que se representa y lo que tal acontecimiento implica para la sociedad. No obstante, y como se verá tras el constante análisis de fotografías durante el Ensayo, el autor pareciera haber encontrado su mejor modo de denuncia política en la creación de imágenes que permitieran en un futuro reabrir su interpretación hacia un doble sentido.

Capítulo 2: Fotografía documental

2.1 Palabra e imagen

En este capítulo el Ensayo comenzará a explorar periódicos de la época así como también revistas, publicaciones y campañas del medio gráfico.

Puede apreciarse que la imagen, como fenómeno polisémico, se ve afectada por un contexto, por una interpretación, y por el dominio editorial de los medios gráficos, no solo en cuanto a delimitación en la redacción de las noticias, sino también en cuanto a la post producción o edición de imágenes. Esta intervención que los medios y la edición hacen sobre la fotografía, tuvo principal protagonismo tanto antes como durante el proceso de dictadura militar así como también después del mismo, y tiene relación directa con la manipulación del gobierno sobre los medios de comunicación.

Haciendo principal foco en los aspectos gráficos (literatura, periodismo, fotografía), es importante reconocer que, tal como lo describe Carlos Ulanovsky en "*Parén las rotativas*" (2005), ya en abril de 1975 varios escritores y periodistas recibieron amenazas de la Alianza Anticomunista Argentina (como fue el caso de Alfredo Alcón, Mario Benedetti y Leonor Manso); amenazas que condujeron a los mismos autores al exilio. El mismo año fallece David Kraiselburd (director propietario del diario *El día* de La Plata) y asesinan a Pedro Leopoldo Barraza, uno de los primeros periodistas en dar información con tono humorístico sobre las inclinaciones de López Rega hacia la astrología. Sumado a los asesinatos hubo casos de censura, como los ya citados en el capítulo anterior.

Nombrar estos acontecimientos durante 1975 permite dar cuenta del dominio que el partido militar tenía sobre los medios de comunicación incluso desde antes de asumir el poder. Así mismo será importante para el análisis periodístico reconocer que la fotografía de prensa ocupó (pese a su limitada presencia en los libros y publicaciones que debaten sobre la dictadura), un lugar importante en el ámbito periodístico, siendo este uno de los

motivos por el cual el Ensayo dará prioridad a las imágenes que hacen a la época en cuestión por sobre las demás disciplinas.

Como opina Cora Gamarnik Perez Fernandez en “*Artículos de investigación sobre fotografía*”, los diarios y revistas “proponen una construcción de realidad” que, en el caso del período de dictadura, tiene que ver con el modo de difundir y promover el partido militar.

Será importante entonces comenzar por resaltar aquellas fotografías cuyo fin era dar valor al gobierno de facto, pues este tipo de fotos y periódicos eran los que predominaban y circulaban libremente por el país, y a los que mayor acceso tenía la sociedad.

Al morir Juan Domingo Perón, y frente a la complicada situación económica que vivía la sociedad argentina durante el gobierno de Isabel Perón (problemas políticos, desocupación, constantes cambios de ministro), los militares consideraron importante y necesario comenzar una campaña que les otorgue un valor distintivo y que los diferencie de lo que se vivía bajo el gobierno de la entonces presidenta, para luego poder tomar el poder imponiéndose como la solución que se acercaba a la sociedad a resolver el desorden económico que padecía el país. Fue así que, confirmando los aportes de Gamarnik Cora (2011), cuatro meses antes del golpe, se había formado lo que se llamó “Equipo Compatibilizador Interfuerzas” (ECI) para armar la campaña golpista.

El primer modo de promover la campaña se basó en ridiculizar la imagen de Isabel Perón. Al asumir la presidenta el poder ejecutivo, los diarios se encargaron siempre de publicar imágenes donde sus poses denotaban poder; siempre se la veía erguida y formal, acompañada de un bastón o banda que simbolizaban el poder que la representaba.

La campaña militar, por el contrario, vio la veta de publicar fotos de Isabel Perón que la desfavorezcan ante la sociedad. En sus aportes, Cora Gamarnik cita a Freund (1996), quien indicaba que “El hombre más inteligente puede parecer idiota con la boca abierta o

guiñando un ojo”. Así es entonces, tiempo antes de la caída del poder de Isabel, se encuentran fotos como aquella que pretende burlar a la entonces presidenta, cuando en un acto de la CGT, Cesar Chichero la fotografía junto al entonces ministro de Economía (Emilio Mondelli), titular de la CGT (Casildo Herrera) y el jefe de la UOM (Lorenzo Miguel), todos en poses y gestos contrapuestos a la imagen que solía mostrarse (Ver foto 1, Pág. 93, anexo de imágenes seleccionadas). Al publicar esta fotografía se los estaba poniendo en ridículo, la imagen que los diarios confeccionaban de Eva Perón cuando la misma asumió el poder ahora se estaba viendo enfrentada a un nuevo tipo de fotografías que hacían alusión a la burla.

Otro camino que encontró el partido militar para desprestigiar al gobierno de entonces tuvo que ver con el realzar los aspectos negativos del mismo en cuanto a la situación política para así generar en el público espectador desesperación y sensación de caos. Para esto, se emitían publicaciones sobre temas como la falta de alimentos, el desempleo y desabastecimiento, y el aumento constante de precios. Así mismo, para representar visualmente estos conceptos se publicaban, por ejemplo, imágenes de locales vacíos o en venta, o bien de gente con apariencia muy humilde y rostros serios, que procuraban dar la sensación de no ser felices o no están pasando un buen momento. Con todo esto se pretendía alarmar a la población y preocuparla, para así acabar por obtener una aceptación en general de la sociedad, la cual entonces vería, e incluso esperaría, con ansias la llegada de los militares, considerándola una solución a tanto desequilibrio.

Previo al golpe de estado se publicaban imágenes llenas de violencia: cadáveres, edificios destrozados, espacios bombardeados. Cabe resaltar que las fotografías no iban acompañadas siquiera de una breve explicación del hecho que representaban (no se explicaban los motivos, ni los autores de los hechos). Esta situación ampliaba la

sensación de caos en el espectador y es aquí donde se cae en la cuenta del apoyo y la aparente relación simbiótica que tienen la imagen y la palabra: si bien es cierto que una fotografía es capaz de representar un hecho que fue, y reconociendo que la misma imagen supera las barreras del idioma, será factible considerar que una fotografía tiene la posibilidad de llegar a un público mayor del puede acceder un texto escrito; sin embargo, en la mayoría de las situaciones, toda fotografía necesita apoyarse en el texto, del mismo modo que el periodismo deberá tomar a la foto como una disciplina totalmente necesaria para dar un carácter más sólido y verídico a las noticias que se publican.

Ya en período de dictadura, hubo un tratamiento de la imagen distinto al que se llevaba a cabo hasta entonces. Partiendo del análisis de Marcelo Borrelli y Jorge Saborido en su texto *“La prensa del Proceso. El diario Convicción durante la dictadura militar argentina”* (2007), en el cual los autores se encargan de desarrollar un análisis sobre el Diario *“Convicción”*, este Ensayo cae en la cuenta de que el recién citado periódico fue principal protagonista al momento de enmarcar la historia de la dictadura militar en casi todo su proceso. Dicho diario nace en 1978 y dura hasta 1983, vinculado durante toda su existencia a la marina y al proyecto político de Emilio Eduardo Massera. Su primera publicación fue el 1° de Agosto de 1978, pero en verdad el periódico ya existía en formato de boletín, el cual llegaba a la casa de los militares de forma gratuita tiempo antes de oficializarse como diario.

Tanto el diario Convicción como cada uno de los periódicos que circulaban durante la época tenían un rol político muy activo, pues indefectiblemente la prensa construye y difunde un imaginario social, pero la particular posición del diario Convicción en la sociedad permite pensarlo tanto como narrador de los hechos, como también involucrarlo como un participante directo, cómplice de los conflictos políticos.

Un ejemplo de la manipulación que con este diario el gobierno ejercía sobre la sociedad argentina se da con la repercusión de la noticia a nivel internacional, emitida el 13 de octubre de 1980 respecto a la entrega del premio Nobel de la Paz otorgado al escultor argentino Adolfo Pérez Esquivel. El artista en cuestión había sido detenido por el Poder Ejecutivo Nacional en 1977, y por consecuencia el premio entregado generaba una imagen que desacreditaba la imagen militar de aquel entonces. Para ello, el gobierno debió esmerarse en minimizar el acontecimiento y desacreditarlo a través e la prensa. Borrelli y Saborido lo explican del siguiente modo:

“Para estos sectores, la consagración de Esquivel significaba una reedición de los antagonismos que se habían dado en el campo militar y ahora se jugaban en el campo diplomático. Por ello sostenían que no podía juzgarse las acciones de un solo “bando” de los que habían participado en la “guerra”, cuando en realidad había víctimas de los dos lados” (Borrelli et al, 2007).

El 14 de octubre de 1980, el director del diario Convicción, Lezama, firmaría una publicación en la que se trataba con ironía la actividad del premiado escultor, y se criticaba que los organismos a los que Pérez representaba nunca se habrían solidarizado con el dolor “de los muertos, desaparecidos y mutilados por el terrorismo asesino” (Lezama, 1980).

Constantemente en la búsqueda de delimitar las publicaciones y lo que se comunicaría a la sociedad, las autoridades dispusieron nuevas resoluciones referidas al trato periodístico que debería dársele a los hechos ocurridos con los llamados “subversivos”:

“La no imagen, la no personificación, la ausencia de cualquier marca de identidad de los militantes que eran secuestrados y asesinados fue, antes y después del golpe, la estrategia de deshumanización por excelencia más utilizada por la prensa”, (Gamarnik et al, 2008).

Ser “subversivo” para el gobierno implicaba estar fuera lo que sería el “colectivo armónico y positivo de los argentinos” (Borreli et al). Con sus políticas, el gobierno estipuló que los “militantes” o “subversivos” no tendrían nombre para la prensa, los mismos no eran sujetos identificables y tampoco se hablaba de los motivos que los calificaban como

subversivos; el periodismo daba por sentado que si el gobierno los clasificaba como tal, entonces esa era la realidad que debían comunicar. Por este motivo es que se controlaba a los organismos, a fines de prevenir conexiones con las organizaciones subversivas.

Considerando tales sucesos, queda en evidencia que ocurre lo que Gamarnik define como “cosificación”. En aquel entonces no se hablaba de las organizaciones guerrilleras, salvo cuando algún jefe o líder de estos grupos era capturado o asesinado, En los casos en que se publicaba el anuncio de algún fallecido o capturado, el personaje era presentado en los diarios con un titular con su nombre, y cada foto publicada (estilo “carnet”) se veía acompañada de una especie de biografía del capturado (ver pp. 8 y 21, cuerpo C).

Para comprender el modo en que los medios de comunicación tomaban el tema de los subversivos, es útil tomar un caso como el de Norma Arrostito (dirigente de los montoneros, secuestrada durante mucho tiempo), caso que tiene lugar en una primera plana de la revista gente (ver página 21, cuerpo C). La revista en cuestión publica el 9 de Diciembre de 1976 una fotografía de Arrostito con el sentido estético de lo que podría ser una foto del documento de identidad. La imagen ocupaba toda la primera plana y estaba cruzada por una franja con la palabra “Muerta”; dicha palabra estaba además resaltada en negrita. Debajo de la imagen figuraban los datos de la fallecida: nombre, edad, nacionalidad, estado civil, altura, número de documento.

En el caso de Arrostito como en tantos otros, la prensa presentaba los fallecimientos ocurridos como algo justo, como si se tratase de una victoria ganada por cada opositor que desaparecía; podría ser por ese motivo que, en los diarios, los textos que acompañaban a cada fotografía se limitaban a presentar datos formales y policiales de los sujetos en cuestión, y no a explicar los motivos que los convertían en culpables.

Parecería entonces que el público no necesitaba saber más de lo que se publicaba y que las muertes estaban justificadas porque se trataba de alguien subversivo, y con ello era suficiente. Este ensayo vuelve entonces a caer en el término de “cosificación” de Gamarnik con el que la autora se refiere al tratamiento que la prensa hacía de la imagen, para evitar que cada muerte y fotografía publicada genere miedo o confusión en la sociedad: en ese entonces, se apuntaba a que quien leía el diario y veía las fotos considere que el desaparecido era perjudicial para la sociedad y que su fallecimiento era lo que debía suceder.

2.2 El fotógrafo y su estilo, el género, la toma de decisiones.

Se tomarán en este Proyecto de Grado también las ideas de Susan Sontag en su ensayo “*Sobre la fotografía*” (2006):

Los protegidos habitantes de la clase media en los rincones más opulentos del mundo –las regiones donde más fotografías se hacen y consumen- se enteran de los horrores del mundo sobre todo por medio de la cámara: las fotografías pueden angustiar, en efecto. Pero la tendencia estetizante de la fotografía es tal que el medio que transmite la angustia termina por neutralizarla. Las cámaras reducen la experiencia a miniaturas, transforman la historia en espectáculo. (2006, pág. 157-158).

Se toma la postura de Sontag en relación al resultado final de una fotografía. La autora comienza por plantear lo que sería un dato informativo de conocimiento general: toda foto es representante de la realidad y funciona a menudo (y con amplias expectativas sobre el observador) como la exacta reproducción visual de lo que alguna vez ocurrió y que el fotógrafo puede compartir con quien no pudo verlo.

Es desde esta postura que los fotógrafos categorizados como documentalistas tomaron el rol social de contar la verdad al mundo, arraigados al rol que se le adjudica a la fotografía de género documental desde sus inicios: la imagen fotográfica, como documento, debería ser la representación mimética de la realidad, tomar la luz que se refleja y transformarla

en imagen fija, y plasmar esa imagen latente en un soporte que luego podrá multiplicarse. Dejando a un lado el acto de fotografiar, este ensayo pasará a considerar la imagen final (el negativo, la copia ampliada) como dice plantearlo Peirce (autor citado en el libro de Magariños de Morentin *"El signo. Las fuentes teóricas de la semiología: Saussure, Peirce, Morris"*, 1983), quien define a la fotografía con carácter de ícono, pues el resultado final presenta una relación de semejanza con el objeto que representa.

Al tener en cuenta la iconicidad de una foto, es útil recordar que cuando la fotografía apenas comenzaba a popularizarse no se la consideraba como "arte", sino que la sociedad se limitaba a clasificarla como índice. Se opinaba que la disciplina de la fotografía no podía pertenecer jamás al arte (como sí pertenecía la pintura) porque no era más que una representación mimética de la realidad, y se criticaba también que el fotógrafo no tenía además ningún talento que lo distinguiera de las demás disciplinas, ni generaba con sus fotos ningún aporte a la cultura. Se comprueba con esto una vez más que la sociedad y la cultura varían con el tiempo haciendo que los aspectos tangibles del mundo se adecúen a sus ideales: ayer se cuestionaba que la fotografía no era arte sino el puro reflejo de la realidad, mientras que en la actualidad se debate sobre la falsa realidad de una fotografía.

"A menudo se invocan fotografías como ayuda para la comprensión y la tolerancia. En la jerga humanista, la mayor vocación de la fotografía es explicar el hombre al hombre. Pero las fotografías no explican; reconocen. Robert Frank se limitaba a ser honrado cuando declaró que 'para producir un auténtico documento contemporáneo el impacto visual tendría que ser tan fuerte como para anular la explicación'" (Sontag et al, pág. 160).

Sontag trae a su libro *"Sobre la fotografía"* la recién citada enunciación de Robert Frank, que tiene relación directa con el rol del fotógrafo durante el período de dictadura militar.

Si bien se ha desarrollado anteriormente un análisis respecto de la prensa política y la censura explícita, los fotoperiodistas que mantuvieron sus puestos de trabajo en las agencias para las que trabajaban debieron, en su mayoría, obedecer a las normas

establecidas por el nuevo gobierno de facto, y procurar nutrirse de imágenes cuyo contenido sea tan fuerte que pudiera anular todo tipo de explicación.

Este ensayo reconoce que ante una campaña con el alcance que tuvo la campaña política de los militares, resulta muy complicado para los fotógrafos como autores mantener el sentido conceptual de las fotografías que generan y que el sentido de las mismas no se vea desviado al presentarlas en la publicación de alguno de los periódicos a los que se les permitía circular.

Si bien pareciera ser que el modo de trabajo para el autor radicaba en concentrar en un detalle de la imagen algo que condensara un significado que a su vez lograra trascender, el objetivo de este Ensayo es precisamente cuestionar el porqué, aun incluso habiendo optado por tal camino los autores que lo hicieron, los fotógrafos de la época debieron esperar a que llegar al fin de la dictadura para que sus fotografías cobren el sentido conceptual que pretendían en verdad comunicar.

Durante la dictadura y entre la sociedad no se llegaba a percibir la real dimensión de la masacre. No obstante, los reporteros gráficos recorrían las calles, cubrían los hechos, fotografiaban cadáveres y retrataban los rostros de las autoridades del partido militar, tan solo como parte de su rutina de trabajo y sin demostrar orientación política alguna.

Se ha comprobado con los casos y las imágenes y diarios ya citados y desarrollados anteriormente lo usual que resulta que, entre los grupos sociales que hacen a una comunidad, quienes publican noticias o exponen fotografías, impongan imágenes y textos a las mismas, a fin de comunicar mensajes que a su vez adquieran el carácter de verídicos; de hecho, la cotidianeidad y la contaminación visual abruma al ser humano y lo confunde.

“La situación era falsa pero se imponía fácilmente porque sustancialmente era cierta: auténticos eran los protagonistas, auténtica era la familia, auténticos los

lazos entre unos y otros; de la fotografía solo eran falsas las circunstancias”. (Fontcuberta et al, 2011).

En la anterior cita de Fontcuberta el mismo, parodiando al cuento “*Emma Zunz*” de Borges (1949). El autor procura determinar instancias del mensaje que ayudarán luego a definir al fotógrafo como autor de imágenes verídicas, puesto que la “Invención de la realidad” no debe recaer únicamente sobre el contexto social y político porque así lo planteara el caso de la situación Argentina. De tal modo, Fontcuberta plantea que en primera instancia la manipulación del mensaje es el primer modo de inferir en el resultado final de una imagen, es decir, variando el soporte físico de la misma. Adentrándose aún más, con esto el autor se refiere a las variaciones de tipo compositivas, de retoque o incluso tan solo del punto de vista que podría hacer que, por ejemplo, un espacio se vea lleno o vacío, según desde donde se lo fotografiara.

Como segunda instancia, Fontcuberta sugiere que la realidad de una fotografía se ve modificada también tras la manipulación del objeto. Con esto se refiere a la reconstrucción de escenas o a simulacros de situaciones inexistentes, que sustancialmente son verídicas porque los sujetos u objetos efectivamente han estado allí. Por último, el autor en cuestión hace alusión a la manipulación que afecta al contexto, en el que la imagen adquiere el sentido. El autor considera importante citar la conocida frase de Marshall McLuhan: “El medio es el mensaje”.

Años más tarde de finalizada la dictadura, e incluso hasta en la actualidad, surgieron fotógrafos que tomarían fotografías con las cuales luego podrían transmitir mensajes e ideologías respecto de aquella época vivida en Argentina. La situación política de un país ahora en democracia se sabe muy distinta no solo en cuanto a las delimitaciones que los fotógrafos ya no tienen al trabajar, sino también en cuanto al modo en que el público que recibe las imágenes podría captar su contenido conceptual.

Un claro ejemplo de estos fotógrafos posteriores al período en cuestión es el del artista Gustavo Germano, un fotógrafo argentino, radicado en Barcelona, que regresa al país luego de 30 años de finalizada la dictadura para retratar y resumir visualmente y de un modo muy particular, lo que el proceso de “reorganización nacional” había dejado en los familiares de las víctimas.

El fotógrafo, en su muestra “*Ausencias*” (2008) se dedicó a retratar la “presencia de la ausencia”, tratando su muestra de reconstruir visualmente fotografías de familias que habían perdido algún ser querido durante el proceso de dictadura militar, aunque dejando en aquella nueva versión de la antigua fotografía familiar, una clara diferencia de contenido.

Hasta entonces se ha criticado el hecho de que el fotógrafo muestre en sus imágenes escenas que acabaran por representar conceptos opuestos a los que el autor pretendía al disparar el obturador. Años después de aquella época, el fotógrafo Germano, partiendo del material de álbumes fotográficos familiares de la época, demuestra que el rol del fotógrafo varía no solo en cuanto al contexto social que la encuadra, sino que a su vez el concepto transmitido por una imagen también se moldeará en función a la época y al modo en que el observador perciba tales fotografías.

En el caso puntual de la muestra “*Ausencias*” que el fotógrafo en cuestión presenta en el Palacie de Glace en 2013 (ver pág. 30-31, cuerpo C), la producción constaba de volver a construir casi miméticamente aquellas fotografías seleccionadas de los álbumes familiares. Germano ubicaba a los personajes que retrataría en el lugar exacto donde se había tomado la fotografía original seleccionada, y también los haría posar del mismo modo en que lo habían hecho en el momento de la obturación original. Se procuraban repetir incluso los gestos.

De este modo, la muestra consistía en exponer ambas fotografías una alado de la otra, en búsqueda de comparar dos tiempos que, según el autor, se encuentran en un “imposible paralelo de presencia-ausencia”.

Las fotografías resultantes dan cuenta del paso de los años, del cambio que el entorno sufre con el tiempo, pero así también, ingieren un carácter de denuncia social. Los retratados y el autor toman el rol de “militantes” al demostrar en esta reconstrucción de la fotografía, la “presencia de la ausencia” de uno de los familiares que ha sido desaparecido durante el período en cuestión.

Se trata de fotografía meramente conceptual, que adquiere sentido únicamente situada en contexto. No obstante, en esta situación en particular, el contexto acompaña a la imagen y termina de darle sentido a la idea conceptual que el autor se propuso transmitir con cada par de fotografías expuestas. La muestra de Gustavo Germano y su producción dan cuenta así del modo en que el rol social que los fotógrafos toman ante determinados acontecimientos políticos y sociales va cambiando y girando en torno al contexto que los enmarca. No obstante, las fotografías del autor también dan cuenta de la habilidad que puede un fotógrafo tener al tomar (o incluso construir) una fotografía que aumentara la fuerza conceptual de su idea no en el contenido sino, por el contrario, en el espacio vacío que ha quedado en la misma.

A modo de concluir el presente capítulo, corresponde afirmar que el hombre que vive en sociedad y compra el periódico para informarse de las noticias ya se encuentra en un ámbito donde la realidad es algo ficticio: hemos visto en el capítulo 1 que no comunicaba lo mismo una noticia sobre el gobierno escrita por un diario como Convicción que una redactada por el periódico periódicos oponentes. Pese a estos conceptos innegables, Susan Sontag incita a pensar en lo que una fotografía acaba por resultar, pues indefectiblemente una foto es la representación mimética de la realidad en cuanto a su carácter físico y a su resolución técnica, pero más allá de eso, debe también tenerse en cuenta que toda imagen puede generar en el espectador tanto interés como rechazo y que la imagen produce cambios de ideas y motivará al que la ve a indagar más o quizás a olvidarla para siempre; Es importante reconocer que lo que una foto genera en el

espectador no ocurre porque sí, sino que existen motivos que harán que una imagen llame la atención por sobre tantas otras.

Cada sensación y reacción que una foto genera podrá hacer que la misma pase al olvido, o que, por el contrario, se instale en la memoria como un documento para siempre, plasmando un concepto en el consciente del espectador, y fuere cual fuere el concepto que vaya a quedar en su mente, existirán razones que harán que quien percibe una foto decida si recordarla o no.

Capítulo 3: Realidad y ficción.

3.1 Construcciones sociales: ¿qué es lo real?

Tomando como punto de partida el carácter de índice de una foto, aparecerá en contexto la cuestión de la imagen fotográfica que hasta ayer era percibida por la sociedad como la representación exacta de la realidad, y que actualmente pasa a ser una posible motivación al cambio ideológico y los recuerdos, representante de hechos pre armados o que nunca fueron.

Considerando que desde el momento en que la fotografía se vuelca al negativo o papel (lo mismo ocurre en verdad en lo digital) la imagen deja de ser un índice para convertirse en lo que Peirce (1983) reconoce como ícono, y teniendo en cuenta el rol social que se ha impuesto a la fotografía documental por representar la realidad, lo primero que corresponderá hacer en el presente capítulo es dar cuenta de lo que el concepto de “realidad” implica.

En principio, para comprender el término de lo real, se partirá de los aportes que Berger, p. y Luckmann, T. (1955) hacen a este concepto en su libro “*La construcción social de la realidad*”. Así también se ahondará en los aportes que Fontcuberta (2011) hace en relación al término para luego por fin avanzar en lo que se refiere a la fotografía como representante de la realidad, pudiendo hacer principal foco en el período de dictadura militar.

Berger y Luckmann plantean analizar la sociología del conocimiento, como una disciplina que se encarga del análisis de la construcción social de la realidad y de la relación entre el pensamiento humano y el contacto en que este último se origina.

Pasando por un desarrollo respecto de los distintos filósofos que tratan estos contenidos en alguna de sus obras, los autores a los que este Ensayo se refiere dan conciencia de

que, para el ser humano, como ser social, el mundo existe en lo que ellos definen como un “realidad múltiple”, refiriéndose con esto, como primer clasificación, tanto a los sueños como a la realidad cotidiana del ser despierto, y para luego ahondar en que para el ser humano la realidad de la vida cotidiana es la realidad por excelencia, y que la misma se constituye por un orden de objetos que fueron designados como tal antes de que el individuo como ser social apareciera en escena en una determinada comunidad. Con esto se refieren a que todo ser humano llegará al mundo con una determinada “realidad de la vida cotidiana” ya impuesta, pues se incorpora socialmente a una determinada cultura, segmentada por sus familiares, país de procedencia y sector social al que pertenece. El lenguaje es también uno de estos objetos que definen al ser humano como ser social, y que se impone a su realidad cotidiana y lo construye como ser en sociedad. Indefectiblemente, el ser humano comienza siendo influenciado, pese a tener la posibilidad de luego formar una opinión propia.

Berger y Luckmann citan que lo real adquiere el completo sentido de la palabra solo cuando el sujeto se encuentra “cara a cara” con otro sujeto o con una situación. Es así que el ser humano va adquiriendo una determinada experiencia social, y que su interacción con los otros y con los medios resulta afectada por su participación común en ese “acopio social del conocimiento”.

Los autores en cuestión definen a la sociedad como realidad subjetiva. Al referirse al proceso de “socialización” cuando el individuo llega al grado de internalización con la sociedad, diferencian este proceso en un período primario y otro secundario. La socialización primaria se basa en que el individuo adquiera los conceptos del “otro generalizado” en su conciencia. Esta tiene relación directa con el conocimiento que aportan al ser humano sus padres y que el mismo recibe en sus primeros años de vida.

Por otro lado, la socialización secundaria en cambio, es necesaria en tanto se distribuya el conocimiento; está última trata con un “yo” formado con anterioridad y proveniente de

un mundo ya internalizado, con lo cual no puede, o es muy difícil que logre, definir sobre el individuo una nueva realidad subjetiva a la que el mismo ya posee.

La realidad de la vida cotidiana se reafirma continuamente en la interacción del individuo con los otros. Así como la realidad se internaliza originariamente por un proceso social, así también se mantiene en la conciencia por procesos sociales. (Berger et al, pag.187)

Los autores ejemplifican el modo en que la realidad depende del ámbito social al declarar que si bien la opinión de un mejor amigo tiene más peso que la de un peluquero, no obstante, una misma opinión expresada por diez “conocidos” casuales podrá contrarrestar la opinión contraria de un mejor amigo muy cercano. Dado este ejemplo, se confirma lo que en el título del libro los autores declaran: la realidad es una construcción social, y por ende, siguiendo esta línea conceptual, el resultado final de una foto parecería no poder ser más que el acertado (o fallido) intento de un fotógrafo por representar visualmente el ideal de realidad que tuvo acerca de una situación al momento de presionar el obturador, según su conocimiento y la postura que el mismo toma en la sociedad.

Si bien se ha visto que Berger y Luckmann hablan de un “yo” formado con anterioridad, durante el proceso de dictadura militar, el partido político y su campaña parecieron haber logrado que, prácticamente todo el país, adquiriera la realidad propuesta por los medios de comunicación como la única y absoluta. A su vez, Fontcuberta (2009) se plantea un cuestionamiento respecto a la “teatralización de la realidad” que coincide con la situación recién presentada:

El arte contemporáneo ahonda en esta idea de falsificación como estrategia intelectual. Detrás del juego y la provocación se esconde una sátira sobre el rol que la fotografía debe asumir hoy. ¿Es todavía una tecnología al servicio de la verdad, un soporte de evidencias? Hoy ya nada es evidente; por el contrario, navegamos a través de la nebulosa de la ambigüedad, de espacios virtuales que sustituyen la experiencia. (Fontcuberta et al, pág. 122).

El autor plantea que en un contexto cultural, los conceptos de verdad y falsedad han perdido validez y que, por consiguiente “todo es verdadero y falso a la vez”. Para Fontcuberta la imagen y los sistemas de comunicación se inter relacionan en pos de redefinir el concepto de lo real. En el caso puntual del período de dictadura que se vivió en Argentina, los medios de comunicación tenían un único camino que seguir, y se nutrieron de las fotografías resultantes durante la época como estrategia para sugerir un concepto de verdad que pudiera ser incorporado por la realidad cotidiana de todos los individuos, sin cuestionamiento alguno.

A lo largo de todo el proyecto se van analizando fotografías y portadas de diarios, en su mayoría extraídos del libro “*Decíamos Ayer*” de Blaustein E. y Zubieta M. (1998). Tal es así, que en este capítulo en particular, se partirá acudirá al libro en cuestión para citar una fotografía publicada en la tapa de la revista Gente el 11 de Mayo de 1982, y que hacía referencia a la guerra de Malvinas. La noticia, acompañada del titular “Gente adelanta su edición con las fotos de la guerra que usted no vio” se utilizará de ejemplo al citar los contenidos que Michael Certeau propone en “*La invención de lo cotidiano*” (1990).

El autor hace una distinción entre estrategias y tácticas, remarcando que la estrategia es el cálculo de las relaciones de fuerzas y que la misma se postula un lugar como algo propio; este mismo lugar es susceptible de ser la base donde administrar las relaciones para exteriorizar las metas, se encuentra organizada por un poder. La táctica, en cambio, Certeau la describe como la acción calculada que determina la ausencia de un lugar propio y que, por no delimitar la exterioridad, adquiere autonomía. La táctica toma el lugar del otro, aprovechando las ocasiones y dependiendo de ellas.

Por su parte, el autor también debate sobre el concepto de credibilidad política y de creencia, definiendo este último concepto no como el “objeto del creer” en sí, sino como la participación de sujetos en una proposición y el acto de enunciarla al darla por cierta, y

afirma que la capacidad del creer, que parece en recesión dentro del campo político, hoy en día se ve “contaminada”.

El autor describe que, frente a los relatos de imágenes, el espectador u observador, reconoce que aquello que está viendo son solo apariencias, y que construyen el resultado de manipulaciones, pero que “aun así supone que esas simulaciones tienen la condición de lo real”.

Teniendo en cuenta los aportes de Certeau, en el caso de la revista anteriormente citada, el fotógrafo, autor de la imagen, ha presenciado una escena: uno de los aviones de Inglaterra ha sido derribado por las tropas Argentinas (es importante aclarar que el Ensayo ha dado con la tapa del diario pero no con el interior del mismo, motivo por el cual no es posible identificar al fotógrafo en cuestión). El ensayo apunta con esto a que el autor tiene en su mente un ideal de aquello que representa desde el momento en que toma la decisión de fotografiar. Sumado a este ideal de realidad que tiene respecto de lo que vio, el fotógrafo arrastra también consigo un punto de vista y probablemente defienda una ideología que lo incitará a componer y a fotografiar de determinada forma y no de otra.

La imagen que presenta la revista, ubicada a la izquierda de la tapa, se ve acompañada del epígrafe: “Argentina Combate. Sábado 1° de Mayo. La primera victoria. Restos de uno de los aviones Sea Hurrier derribados por nuestra artillería”. (Revista Gente, 11 de Mayo de 1982). Ha quedado claro que la foto no es más que un aparente de aquello que sucedió, manipulado por estrategias políticas; en este caso en particular, la imagen ha sido comercializada por quienes componían la revista para significar la victoria del país respecto a la guerra. Ya desde el punto de vista de una sociedad actual y un país que habita en democracia, el espectador entenderá que aquello no era más que una construcción de la realidad para significar algo que, si bien no era falso (pues no se trataba de un montaje), no podía ser considerado como verdadero.

Resulta necesario considerar, con este criterio, que toda imagen fotográfica es la hipótesis de la imagen mental que cada fotógrafo tiene de un hecho antes de captar la escena y que, por consiguiente, toda fotografía esta siempre lejos de implicar una “realidad absoluta”.

3.2 Los medios gráficos como posibles constructores del pasado.

“*El beso de Judas*” de Joan Fontcuberta (2011) es uno de los libros en el que este Ensayo hace hincapié para desarrollar y abarcar cuestiones referidas a la imagen fotográfica como representante o no de una realidad. El autor confiesa, ya desde el breve resumen de su libro en la contratapa, que su objetivo es criticar la creencia de que la fotografía es capaz de representar la realidad.

A continuación se cita un fragmento de la introducción del libro en cuestión de Fontcuberta:

Todavía hoy, tanto en los dominios de la cotidianeidad como en el contexto estricto de la creación artística, la fotografía aparece como una tecnología al servicio de la verdad. La cámara testimonia aquello que ha sucedido; la película fotosensible está destinada a ser un soporte de evidencias. Pero esto es solo apariencia (...) La fotografía actúa como en el beso de Judas: el falso afecto vendido por treinta monedas. Un acto hipócrita y desleal que esconde una terrible traición: la delación de quien dice precisamente personificar la Verdad y la Vida. (Fontcuberta, J., 2011. Pág. 17).

El autor propone, a lo largo de todo su libro, ejemplificar con situaciones de su vida cotidiana y de la sociedad en general, lo que para él es la falsa verdad de toda fotografía. Así, Fontcuberta comienza su libro citando a George Braque, quien dice que “La verdad existe. Solo se inventa la mentira”, y de tal modo comienza por criticar la función que parece haberse impuesto sobre la disciplina de la fotografía y que está relacionada con el hecho de creer que una foto (en especial la periodística) es capaz, y hasta parece tener la obligación social de comunicar y representar la realidad de algo que ocurrió en un momento en particular y que no podrá repetirse sustancialmente en otro momento. Según Fontcuberta, luego el autor volcará esa imagen resultante de lo ocurrido al papel para por

fin hacérsela llegar a un público que está a la espera de actualizarse y conocer respecto a los hechos sociales (actuales y pasados) que lo rodean y le interesan.

Fontcuberta procede a defender su postura indicando que todo fotógrafo es capaz de inventar, encuadrar y componer una escena a su gusto (a veces con mayor libertad que en otros casos), a modo de luego ser capaz de presentar visualmente esa escena, que si bien siempre partirá de un hecho físicamente real, la misma podrá (según las intenciones del autor) significar un concepto totalmente distinto a lo que el hecho “ocurrido” como tal implicó en verdad para quienes lo vivieron.

En primera instancia, será necesario marcar una diferencia entre el término de “lo real” y el término de “lo ocurrido”. El proyecto considerará real, tal como se ha visto en el capítulo 3.1, al ideal que se tiene de algo en la mente, a la idea conceptual que un ser humano adquiere ante determinado objeto o situación que se le presenta. De este modo queda todo aquello que el fotógrafo captura con su cámara definido como “lo ocurrido” en una situación, para así por último definir también a lo que quedará plasmado en la imagen final a modo de fotografía como “lo aparente” de aquella escena que aparentemente fue real sustancialmente y ha sido fijada a través de la cámara.

En segundo lugar es importante también reconocer que el rol de la fotografía criticado por Fontcuberta (quien dice que la misma aun parece estar “al servicio de la verdad”) ya no es tan estricto como en algún momento lo fue: si bien ya se ha indicado que en los inicios de la fotografía la misma era considerada la copia fiel de la realidad (y es que incluso Barthes en *“La cámara Lúcida”* (2008) plantea que “la fotografía repite mecánicamente lo que nunca más podrá repetirse existencialmente”); pese a estos primeros acercamientos a la fotografía que la clasificaban como un mero índice de lo representado, y por su parte, ya habiendo desarrollado e investigado respecto a la situación social que se vivió durante el proceso de dictadura militar en capítulos anteriores, entonces será factible contraponer

estos dos momentos históricos citados contra el clima democrático actual desde el cual este Ensayo plantea su hipótesis, siempre pensando en cada “momento histórico” desde los aspectos sociales, pero haciendo principal hincapié en lo fotográfico.

Los tres tiempos contrapuestos presentados darán cuenta del cambio de rol que presentan las sociedades respecto de su postura para con el periodismo, e indicarán también que la fotografía ya no “miente” del modo en que Fontcuberta lo indica. En un contexto de represión social y censuras como el que se vivió en Argentina de 1976 a 1983 efectivamente la ciudad creía (o elegía creer) lo que los diarios mostraban y contaban con sus fotos y titulares. Joan Fontcuberta compara a la fotografía con el “Beso de Judas” indicando que la misma ya no podrá evitar ser la construcción de una mentira y que, del mismo modo en que Judas vende su “falso afecto” por dinero a los romanos, queda en evidencia que, en cuanto a la disciplina de la fotografía, “Como un lobo con piel de cordero, la autoridad del realismo fotográfico pretende traicionar igualmente a nuestra inteligencia” (Fontcuberta et al, pág. 17). En los años de dictadura, probablemente el Beso de Judas no hubiese sido comparado con esta disciplina en cuestión, pues la misma no representaba para la sociedad otra idea más que ser la fiel reconstrucción de la realidad de un momento. No obstante, si podría compararse a la traición de Judas con la edición de fotos y textos que se publicaban en los periódicos durante el período de dictadura militar, del mismo modo en que el beso también es comparable con la manipulación de la prensa y el gobierno sobre los medios de comunicación en aquel entonces.

Fontcuberta recuerda, en la introducción de su libro, que en la historia del catolicismo Judas acaba por ahorcarse, agobiado por los remordimientos, para luego con esto cuestionar si es que la fotografía sigue el camino de la traición de la verdad: “¿Reaccionará la fotografía a tiempo para escapar a su suicidio anunciado?”. Habiéndose convertido la imagen en una ficción, en una construcción visual que se presenta como

verdadera ante el público espectador, si la misma se comparara del modo en que Fontcuberta lo hace con el beso de la traición, entonces acabaría por “suicidarse”. Si bien es cierto que, tras las falsas construcciones de realidad que existieron durante el período de dictadura militar, años después, ya en democracia, el pueblo argentino se anticipa y desconfía mucho más de la veracidad de lo que se muestra, no obstante, el carácter de comunicacional que gira entorno a la disciplina persiste.

Por otro lado y siguiendo con el autor en cuestión, Fontcuberta (2011) también se plantea si “en un documento, ¿importa el propósito que lo originó o el efecto ejercido? ¿Importa su estatus estético en tanto que evidencia o la función social que se le asigna?”.

Tomando el ejemplo de Gustavo Germano y su muestra ausencias, veremos que la fuerza de aquellas fotografías recae principalmente en el propósito que la origina, el cual por consecuencia acaba por generar efecto sobre el observador. En cuanto a la fotografía de Marcelo Ranea, “*Marcha por la vida*” (1983) (ver imagen 3, pág. 94, anexo imágenes seleccionadas), en cambio, el propósito que la origina queda a un lado cuando, ante una sociedad delimitada culturalmente por las autoridades del gobierno, el contenido visual se ve delimitado por la construcción de la palabra. En ambos casos, las fotografías conviven con un pasado dictatorial y un presente democrático que les indica dos construcciones distintas. Las fotografías sobre las que se basó Gustavo Germano no eran más que simples imágenes familiares en aquel entonces, que al pasar el tiempo se vieron re significadas y tomaron una carga connotativa por verse acompañadas de una nueva versión de esas mismas imágenes, que les darían ahora un sentido y un valor social que, como fotografías de aficionados, no tenían. En búsqueda de responder al planteo de Fontcuberta, tanto las imágenes de Gustavo Germano recién descritas, como la fotografía Marcelo Ranea, dan cuenta, de que el valor estético de las mismas quedan a un lado ante el valor social que se le otorga a cada imagen. Se trata de fotografías completamente distintas que solo encuentran comparación el motivo y acontecimiento

histórico que las origina, directa o indirectamente. No obstante, esta ejemplificación deja en claro que en muchos casos no son las fotografías ni la postura de su autor los que se encargan de mentir con la imagen ni de desviar la realidad, sino que de hecho, contraponiendo ambos ejemplos fotográficos ya citados, puede apreciarse que el concepto transmitido por la fotografía de Ranea, como tantas otras, y en período de dictadura, se ha visto manipulado por un contexto que por el autor, quedando así en evidencia cómo a través de “lo aparente” el gobierno plasmaba visualmente una moldeada versión de lo que en verdad ocurría en el país.

Teniendo esto en cuenta e investigando nuevamente sobre publicaciones de la época se verá, al tomar la fotografía publicada en la tapa de La Nación el 24 de Marzo de 1976 (bajo el titular “En La Plata la acción terrorista fue dominada” (ver página 4, cuerpo C), que no es que la imagen haya sido modificada u alterada, ni mucho menos que los elementos que la componen hayan sido montados en esa escena particularmente para tomar la foto; no se pretende en lo absoluto suponer eso, ni así tampoco premiar o criticar el punto de vista del fotógrafo. La nota quiere dar cuenta de un allanamiento que habrían hecho los militares y policías en el bosque de La Plata en busca de extremistas, dejando como huella del hecho a 14 “extremistas” fallecidos. La nota publicada acompaña su texto con una fotografía de un tanque de la armada en medio de la calle, y ciertos vehículos de fondo que permiten percibir el caos de la situación. Tomando esta nota puntual tan solo como ejemplo, el presente Ensayo apunta a que, en este caso, quien controla el concepto que se va a transmitir al público con la foto no es el autor de la misma, sino más bien el mismo diario, el cual para lograr su objetivo de comunicar optará por referirse a los fallecidos nombrándolos como “extremistas” (fallecidos que según quien redacta la noticia, habrían muerto justificadamente). Dejando a un lado el cuestionamiento de si aquellos eran verdaderamente extremistas o si es o no justificable la muerte de los mismos, lo que efectivamente no puede quedar a un lado es el hecho de que, en la mayoría de los casos, quien “mentía” durante el proceso de dictadura, no era el autor en

sí, sino más bien los medios que tomaban las imágenes para fundamentar y publicitar su ideología.

A modo de conclusión, y ajeno a encontrar (si lo hubiera) un “culpable” de mentir a través de la imagen, Fontcuberta hace un aporte interesante al tema cuando indica que “la humanidad se divide en escépticos y fanáticos. Los fanáticos son los creyentes (...) Los escépticos, en cambio, son los que desconfían críticamente” (Fontcuberta et al, 2011). El autor pretende, con su libro, capturar la mayor cantidad posible de fanáticos y convertirlos con sus vivencias en escépticos. Esto mismo que Fontcuberta plantea puede verse, de cierto modo (y habiendo ya pasado varios años desde el fin de la dictadura militar), reflejado en la historia de la sociedad argentina como espectadora: suele ser el contexto quien domina al público espectador y lo incita a creer o a desconfiar de los hechos, y en el caso particular del proceso, la sociedad, al vivir bajo una represión no declarada, no parecía estar preparada para interpretar en cada imagen que se publicaba algo que exceda lo que los titulares indicaban. Años después, con la vuelta de la democracia, el inconsciente colectivo se modifica, y el rol de la sociedad como observadora también cambia: hoy día, si bien la manipulación de los medios sobre el pensamiento social sigue en pie, también puede percibirse que la fotografía ya no tendrá la misma habilidad para mentir, pues la desconfianza del público va en ascenso.

Capítulo 4: Imagen y sentido

4.1 Significado, denotación y connotación.

Así como los militares lograron con la prensa y la fotografía generar una campaña que construya de ellos una imagen que los presentaba como los únicos capaces de ordenar el país, hubo también fotógrafos durante la dictadura que, si bien no apoyaban al proceso, debieron ver sus fotos ser utilizadas por el entonces gobierno de facto, en función de lo que el mismo pretendía comunicar a favor del movimiento, desviando el contenido y manipulando el sentido de la imagen.

Considerando que acontecimientos importantes que referidos al período, como lo fue la situación de las madres de plaza de mayo, estaban totalmente censurados durante el período, la principal fotografía que hace a este capítulo es una imagen de Marcelo Ranea, de la agencia DyN, la cual Clarín publicó en una de sus tapas (véase pág. 19, cuerpo C).

La imagen fue tomada en 1983 durante una manifestación de las madres de plaza de mayo, en la cual una de las mujeres manifestantes, protagonista de la foto, pareciera estar abrazada a un militar. La noticia hacía referencia a un abrazo de consuelo y reconciliación entre las madres de plaza de mayo y el partido militar, comunicado que resultaba ideal para fomentar la constante campaña que el gobierno de facto componía para sí.

El conflicto con esta fotografía surge cuando hoy, tras haber pasado varios años desde la toma inicial y su publicación, se reconoce que lo que en verdad estaba ocurriendo y lo que Ranea estaba fotografiando no conciben en su totalidad: la madre de plaza de mayo estaba en verdad gritando al militar en cuestión por haberlo reconocido como tal, y el mismo la retuvo contra su pecho para contener a la mujer y evitar que la situación se convirtiera en un escándalo. Tomando esta situación descrita por Silvia Perez en el libro

revista “*Ojos crueles*” (2006), cuando Marcelo Ranea tomó esta fotografía de un militar reprimiendo a una madre de plaza de mayo, pese a sus ideales y decisiones estéticas, luego Clarín utilizaría esa misma imagen para comunicar una idea totalmente opuesta a la retratada por el autor.

Sabiendo que históricamente durante la dictadura se usaron fotografías para comunicar al pueblo mensajes que en ciertos casos el fotógrafo no pretendía representar, entonces es factible asumir la carga connotativa que el fotógrafo debería reflejar en su producción como un interrogante más a desarrollar, pues resulta evidente que la imagen no depende únicamente del fotógrafo ni de las decisiones que él mismo toma, así como tampoco se puede encontrar el sentido de una foto analizando únicamente los medios y su manipulación o al espectador con sus “modos de ver”, como los plantea John Berger en su libro del mismo nombre, “*Modos de ver*” (2012).

Para tratar este conflicto de dualidad entre lo que una foto es y lo que representa o genera en el espectador; el proyecto tomará la postura de Roland Barthes en “*La cámara Lúcida*” (2008) para conocer de qué se habla cuando se hace alusión al aspecto connotativo y al aspecto denotativo de una imagen.

A lo largo de toda su obra, Barthes busca definir a la fotografía como una disciplina capaz de comunicar conceptos y emocionar al espectador:

Nada de extraño, entonces, en que a veces, a pesar de su nitidez, sólo aparezca después, cuando, estando la foto lejos de mi vista, pienso en ella de nuevo. Sucede a veces que puedo conocer mejor una foto que recuerdo que otra que estoy viendo. (2008, p.90).

Barthes plantea la cuestión del *punctum* y el *studium* en una fotografía, describe lo que una foto muestra en tanto a composición, y se encarga de desarrollar los motivos por los que algunas imágenes generan en el espectador más emoción que otras. El autor describe cuál es el recuerdo que motiva a quien observa una foto y qué es eso que choca

y hace sentir en una imagen, que va incluso más allá de las posibilidades del fotógrafo; ¿Cuántas serán esas características que hacen a la esencia de la fotografía y que van más allá de las posibilidades del fotógrafo?.

El *Studium* es eso que se tiene frente a los ojos, es lo que, en el caso particular de las fotografías de la dictadura militar, componen cada foto: es el fondo difuso, son los rostros, el militar de fondo, el gorro, la ausencia de color o el pañuelo de la abuela; cuando Barthes habla de *Studium* se refiere a los elementos materiales que componen la imagen. En cuanto al *punctum*, el mismo va un poco más allá de eso: se presenta en las fotos para significar, para hacer resaltar a una imagen por sobre otras. Es algo que “salta” de la fotografía para atrapar al espectador, para hacerle sentir por determinadas imágenes algo que quizás el autor nunca tuvo intenciones de significar al presionar el obturador y captar la escena. Con el término “*punctum*” y lo que este implica para Barthes se complica la postura del fotógrafo como tal autor: ¿Cómo podrá el mismo transmitir sus ideas si el *punctum* acaba siempre por atrapar al sujeto que ve la foto y lo define, en función a su experiencia personal, como prefiere? ¿Cómo puede estar hablándose de autor, edición, contexto y observador si luego vendrá el *punctum* de una fotografía a arrojarlo todo?

Para determinar si es en verdad posible definir un punto intermedio donde las partes que intervienen en el proceso de componer e interpretar una foto condigan, es decir, si existe un modo de unir las ideologías de quien dispara, quien observa y quien publica la foto, en ocasiones las tres partes pueden corresponder al mismo sujeto, es necesario definir cuál es el *punctum* en las fotografías que hacen a este proyecto, *punctum* que quizás desvió su contenido o hizo que ciertas fotos no comuniquen lo que el autor se propuso en un primer momento; se tomará la imagen ya citada de Ranea como ejemplo y punto de partida.

Ya se ha dejado en claro la particular importancia de la fotografía de prensa para la historia argentina antes y durante el período de dictadura militar. Al margen de la

fotografía de Marcelo Ranea, desde los comienzos del proceso se fue creando un grupo de reporteros gráficos (“Grupo de Reporteros gráficos”), el cual generó un vínculo particular con las madres de plaza de mayo. La primera muestra que estos reporteros organizan fue realizada en el Centro de Residentes Azuleños en Buenos Aires, en el barrio de San Telmo, y participaron de ella 77 fotógrafos auto organizados. Este mismo grupo terminó luego por aportar a la historia argentina un material visual sobre lo ocurrido entre 1976 y 1983, material del cual han salido la mayoría de las fotografías más importantes y relevantes que representan al período.

Los caminos para combatir las normas que el gobierno establecía sobre lo que se podía o no fotografiar no eran muchos ni tan simples: los fotógrafos debían amoldarse a los comunicados impuestos por el gobierno. Muchos autores habían sido censurados y desaparecidos. Al clausurarse muchos medios y censurarse varios diarios, hubo fotógrafos que perdieron su empleo o debieron cambiar de género para continuar trabajando: el género publicitario o de fotografía deportiva se convirtió en un modo de seguir tomando fotografías sin entrar en conflicto con el gobierno. Por su parte, aquellos fotógrafos que aún pese a la censura pretendían luchar a favor de sus ideales en contra del estado, encontraron una posible solución en seguir tomando ese tipo de imágenes “prohibidas”, aunque guardándolas. No publicarían las fotos resultantes en ningún medio, esperando poder en un futuro hacerlas visibles.

Técnicamente, los fotógrafos se vieron limitados incluso hasta en el lente que debían usar: la dictadura impuso el lente teleobjetivo por sobre el gran angular, dejándose este último de lado. El teleobjetivo obliga al fotógrafo a mantener distancia e incluso proporciona fondos mucho más difusos que los de un angular. No obstante, la fotografía de Ranea de DyN (5 de Octubre de 1982, *Marcha por la Vida*) permite distinguir con claridad lo que ocurre detrás de los personajes principales que la componen.

Barthes hace referencia a la fuerza que puede existir en una fotografía y a lo que la misma puede significar para alguien que, sin siquiera ser consciente, tiene una historia cultural consigo que le significa sentir y observar la foto de determinado modo, de manera que otro sujeto no la observaría.

Tomando entonces la fuerza de una foto como la de Ranea (y en el próximo capítulo también se desarrollarán las fotografías de aquellos autores que dejaron ver su material una vez acabada la dictadura), considerando lo que una foto del estilo de "*Marcha por la vida*" puede generar, e incluso teniendo en cuenta lo que la sociedad sabía y lo que no durante el proceso, será claro reconocer que si bien el Studium de la fotografía de Ranea dejaba en claro ciertos gestos, el punctum por su parte, acompañado de la situación social de aquel entonces, quitaría prestigio a toda decisión formal que el autor pueda haber tomado al momento de fotografiar.

Retomando el análisis de la fotografía en cuestión, visualmente, la imagen muestra dos personajes principales (un militar y una "madre"), ambos enfocados en un plano medio, con el rostro de la mujer apoyado sobre el pecho del militar y la mano de este último sosteniendo la cabeza de la anciana. Los personajes se distinguen del fondo por un leve foco difuso que los despega de los demás sujetos que intervienen en la imagen, pero aun así puede distinguirse el gesto reñido de una anciana que observa la situación. Vista dicha fotografía 30 años después y conociendo lo ocurrido, la imagen parece ser clara: el policía estaba reprimiendo a la mujer, y la mujer que se distingue detrás de la escena retratada, pretendía oponerse al hecho.

El Ensayo no pretende cuestionar el hecho retratado en sí, sino por el contrario dejar presente el doble sentido que la fotografía de Marcelo Ranea terminó por adquirir.

Cuando el 5 de Octubre de 1982 Clarín toma partido de la imagen en cuestión para publicar una nota que comunicaría la “reconciliación” entre las madres de plaza de mayo y el gobierno, la pregunta que necesariamente a este Ensayo surge es: ¿Por qué los aspectos connotativos de la fotografía no detuvieron la manipulación de la misma ni encaminaron el mensaje que la fotografía debía transmitir según su autor? ¿Qué ocurrió en el público espectador que parece no haber visto el rostro de la mujer detrás y pareció tomar la noticia de Clarín como “verdadera”?.

Es aquí donde entra en cuestión el *punctum* que propone Barthes: existe algo que excede al resultado visual de toda foto y que impacta contra el público espectador para hacer que el mismo perciba en la imagen algo que quizás la misma no representaba.

Al publicar “*Marcha por la vida*”, Clarín lo hizo acompañando dicha imagen con el epígrafe: “En la foto un oficial de policía consuela a una de las asistentes”. Volviendo entonces al tratamiento de la prensa y reconociendo la censura y la manipulación de la que se tomaba partido al hacer que cada imagen publicada vaya acompañada de un texto premeditado y controlado por las autoridades, entonces la foto de Ranea tendría, según lo que propone Barthes, “algo” que, reforzado con la situación social que vivía el espectador (ya acostumbrado a creerle a la prensa), hacía que la sociedad automáticamente transforme el sentido de la foto: podría haberse tratado de la gorra del militar o incluso de la chapa sobre la hombrera de su saco los que hicieron que la anciana de fondo quede desplazada y acabe siendo ignorada por la población que vivió durante el período de dictadura militar.

Lo cierto es que reconocer el *punctum* en una imagen no es tan simple, pues en verdad el término parte de lo absolutamente subjetivo. Sin embargo, lo que el presente Ensayo insiste en cuestionar es precisamente el hecho de que este ya citado *punctum*, durante el período de dictadura militar, y en relación con algunas fotografías en particular, haya

logrado desplazar la postura del fotógrafo, autor que se atrevió a fotografiar una escena incluso arriesgando su vida al oponerse a los ideales del gobierno, autor que terminó por ver como aquella fotografía que él mismo había tomado pasaba de ser un posible documento de denuncia social contra la represión, a servir de apoyo al partido militar.

4.2 Las fotografías que pretendieron ser y no fueron (el fotógrafo como un personaje enajenado de su producción).

En un anexo de la segunda edición de “*Obra Abierta*” (1979), Umberto Eco propone pensar en el hombre como alienado:

(...) Marx, por su parte, echa en cara a Hegel no haber distinguido objetivación (*entausserung*) de alienación (*entfremdung*): en el primer caso el hombre justamente se hace cosa, se expresa en la naturaleza a través del trabajo y acomete un mundo en el cual debe comprometerse; pero, cuando el mecanismo de este mundo toma la delantera al hombre, que se hace incapaz de reconocerlo como obra propia, es decir, cuando el hombre no consigue ya doblegar las cosas que el mismo ha producido para que sirvan a sus propios fines, sino que en cierto sentido es él quien sirve a los fines de estas cosas (que pueden identificarse con los fines de otros hombres), entonces se encuentra alienado. (Eco. U, 1979, pág. 129).

El Ensayo adopta la postura recién citada por Eco para cuestionar el rol del fotógrafo durante el período pues, como el autor indica, en repetidas ocasiones los seres humanos acaban por crear cosas que, cuando se ubican en contexto y comienzan a funcionar por sí solas, pueden hacer que quien las hizo surgir, como autor de la obra, resulte enajenado de dicha producción. Si bien Eco se refiere al resultado final de una obra artística en sí (el autor no se enfoca puntualmente en la disciplina fotográfica), este fragmento citado y lo que el autor aporta con su teoría darán cuenta de lo que el contexto puede implicar para una fotografía y sus aportes abrirán camino a investigar en qué medida una fotografía pertenece a quien capturó la escena, si es que la misma fácilmente podría ser re significada por el contexto.

Mientras el fotógrafo decide todo lo que quiere plasmar en una imagen y lo que pretende significar con cada objeto que entra en cuadro al presionar el disparador, los resultados deberían prometer ser acordes a sus objetivos y su toma de decisiones debería servir de apoyatura al contenido visual de lo que se está fotografiado. Cuando, por el contrario, quien toma la fotografía se desliga de la misma, entonces el objeto cobra vida propia y el autor se encuentra, según lo que propone Umberto Eco, "Alienado".

Ni Umberto Eco ni el presente Ensayo abordan el concepto de alienación como algo positivo. Opuesto a esto, lo que ocurre cuando el artista sufre tal proceso es que la imagen, sumada a la carga polisémica que de por sí tiene, abre camino a las múltiples interpretaciones, y entre estos caminos, da paso a la ficción y a la construcción de una nueva idea respecto a la realidad que el fotógrafo como autor se propuso plasmar. Si se retoma el caso de la fotografía "*Marcha por la Vida*" de Marcelo Ranea de DyN se podrá ver que el fotógrafo como autor, consciente o inconscientemente, ha decidido pararse en un lugar, recortar determinado encuadre y aplicar cierta perspectiva o foco por sobre otro que acabó por descartar.

Cada decisión previa al momento de la captura tiene relación directa con la esencia del fotógrafo como autor de sus propias imágenes y lo que lo define como sujeto; no obstante, para Umberto Eco el hombre se encontrará "alienado" cuando su fotografía se aleje por completo de esas intenciones que el fotógrafo como autor tuvo al disparar el obturador y sea "incapaz de reconocer a la obra como propia". Cuando el fotógrafo olvida lo que construyó y esto (en este caso, su fotografía) deja de ser una construcción de un ser social con un punto de vista particular, para pasar a convertirse en lo que el observador desea, interpreta o quiere ver, la alienación se hace notable.

En el caso particular del proceso de dictadura militar, el concepto de alienación se produce en consecuencia de variables como lo son el contexto social y cultural, o incluso,

en el caso particular de la dictadura, las autoridades políticas de aquel entonces que determinaban lo que se podía y lo que no estaba permitido mostrar, así como también definían, de un modo más indirecto, lo que el público debería interpretar de todo aquello que se publicaba. El caso es que efectivamente, existen situaciones en las cuales el rol del fotógrafo como tal pareciera verse desplazado y debilitado por un contexto que lo controla.

Ya habiendo desarrollado el aporte de Eco, a modo de conclusión de este capítulo, el Proyecto de Grado considera apropiado traer nuevamente una cita de Fontcuberta:

La difusión de fotografías de contenido social implica siempre un acto de propaganda, lo quiera el fotógrafo o no. Simplemente hay que asumir este proceso, que es inevitable. Sea consciente o no, el fotógrafo impregna su obra con su sensibilidad y con su ideología. (Fontcuberta et al, pág. 108).

Si bien es cierto que el presente Ensayo coincide con muchos de los aportes de Fontcuberta en *“El beso de Judas”*, no obstante, esta cita en la cual el autor describe su postura respecto a lo ideológico en una fotografía puede juzgarse de incompleta: es cierto, como escribe Fontcuberta, que al fotografiar el autor lo hará según sus ideales y que los mismos quedarían plasmados en la fotografía final - y es que efectivamente el fotógrafo, como todo ser humano que vive en sociedad, actúa en función de su postura y condición ante el mundo y da cuenta de sus decisiones desde el momento en que descarta un ángulo por otro al elegir desde donde tomar una fotografía; también es cierto que en función de las decisiones que toma, el fotógrafo estaría defendiendo su criterio personal respecto a los asuntos sociales que retrata. Considerando esto es importante reconocer que el hecho de profundizar en ciertas imágenes, permite apreciar lo que conceptualmente el autor puede aportar al producto final con su toma de decisiones previa generará, concepto el cual a su vez podrá ser percibido e interpretado por el público espectador de la imagen resultante otorgándole a la misma una idea distinta y hasta quizás opuesta a los ideales que el fotógrafo ha intentado plasmar y comunicar en sus imágenes, como individuo y como artista.

El caso radica en comprender que, si en algún momento Fontcuberta planteó al fotógrafo como el artífice de “la mentira de la fotografía”, ahora es el mismo quien a su vez afirma que “No necesitamos fotoperiodismo de actualidad; hay suficiente con los estereotipos gráficos que respondan a un índice de modelos de noticias”. Este concepto tratado por el autor, cae nuevamente en relación con lo ocurrido durante la dictadura.

Joan Fontcuberta, en su libro, cuenta haber confirmado la no necesidad de fotoperiodismo actual, al haber publicado una misma fotografía tres veces en el mismo ejemplar de un diario en particular, un día determinado: la fotografía que hizo al proyecto se vio publicada en tres notas distintas, significando y comunicando al espectador tres contenidos e ideas distintas, sin relación alguna una noticia con la otra.

En el caso del “experimento” probado por Fontcuberta, se obtuvo como resultado a una sociedad que supo darse cuenta del “engaño” y que, tras notarla, arrojó un rechazo y una crítica contra el diario por haber permitido que las imágenes se publicaran de tal modo, “mintiendo” con semejante alevosía. En lo conceptual y técnico, las fotografías no deberían haber mentido ni certificado nada, sino que tan solo cumplían el rol de acompañar textos y noticias distintas. No obstante, aquella intervención del autor que generó decepción y enojo sobre la sociedad espectadora, dio cuenta también de la influencia que la sociedad, como público que percibe la imagen, tiene sobre el resultado final de la misma.

Por otro lado, y alejándose un poco Fontcuberta del modo tan directo que tuvo al imponer su experimento, luego el mismo volvió a publicar imágenes repetidas, pero supo hacerlo de modo que el público no pudo percibirlo. Este es el modo en que el autor comprueba que la sociedad está dispuesta a creer lo que ve y lo que comunican los medios, y es por este motivo que Fontcuberta concluye en afirmar que ya no harían falta fotoperiodistas, pues las fotos de archivo ya existentes deberían ser suficientes para contar todo lo que ocurre y lo que estaría por ocurrir.

Considerando esta vivencia del autor en cuestión, el caso particular de la dictadura militar vuelve a ser comparable con este abuso de la imagen. Se ha descrito en anteriores capítulos el modo en que el gobierno y la prensa utilizaba imágenes para burlar al gobierno de Isabel Perón, o bien para componer notas que refieran a la crisis económica que demostraba estar viviendo el país. De este modo, el Ensayo asume coincidir con el concepto del peligro de “muerte anunciada” al que se refiere Fontcuberta cuando habla de la mentira de una fotografía: si Judas acabó por suicidarse por la culpa de haber engañado a su prójimo con el único objetivo de salvarse a sí mismo, Fontcuberta espera que la fotografía sea capaz de encontrar su salvación antes de que llegue el momento en que tanta mentira la haga desaparecer: ¿La solución estaría en cambiar el modo de representar? ¿Es esta “muerte anunciada” evitable?

Lo cierto es que la respuesta no puede radicar en tomar partido por una ideología u otra, pues se estarían recortando posibilidades. Es el mismo Fontcuberta quien indica:

Lo que ocurre en la práctica es que la verdad se ha vuelto una categoría escasamente operativa; de alguna manera, no podemos sino mentir. El viejo debate entre lo verdadero y lo falso ha sido sustituido por otro entre “mentir bien” y “mentir mal” (J. Fontcuberta, 2011, p. 16).

El autor definirá que el buen fotógrafo es aquel que “miente bien la verdad”. De este modo, el camino para luchar contra los periódicos de aquella época, los cuales tienen la facilidad de darle un doble sentido a las imágenes, o incluso un único sentido, direccionado hacia donde política y culturalmente consideren los redactores apropiado orientar el contenido, según Fontcuberta, parece recaer en mentir visualmente de un modo aún mejor que lo que podrán hacerlo los diarios.

Un ejemplo de esta habilidad que el autor de *“El beso de Judas”* plantea, se desarrollará tomando como referencia de la época a la fotografía tomada por Eduardo Longoni a Videla en un acto de conmemoración por los 5 años que el gobierno llevaba en el poder, acto ocurrido en Buenos Aires, en 1981 (ver imagen 2, pág. 93, anexo imágenes

seleccionadas). Es importante recalcar que el fotógrafo como autor tomó la postura de acatar las disposiciones y limitaciones que el gobierno le imponía en aquel entonces. Como profesional, retrató la situación tal como lo hicieron otros tantos reporteros gráficos que presenciaban la escena. No obstante, su habilidad “por mentir” recae en la conciencia de reconocer que aquella fotografía podría, en un futuro, ser objeto de denuncia y que, ante una sociedad más abierta cultural y socialmente, la fotografía podía generar un impacto, que estaba claro no generaría en el momento en que estaba tomándola. El autor compuso la imagen, asumiendo el poder que la prensa tenía en aquel entonces para comunicar, pero aun así pensando a la fotografía en términos de tiempo.

Tras reconocer los impedimentos que los fotógrafos como autores han tenido durante 1976 a 1983, este Ensayo luego de haber profundizado respecto de lo que ocurrió durante el proceso de dictadura militar argentina y tras investigar y debatir los acontecimientos y condiciones en las que se vivía, se preocupa por definir si es que realmente existe un camino que permita al fotógrafo anticiparse con certeza a lo que ocurrirá con su fotografía una vez publicada, buscando determinar qué es lo que define el contenido final de la disciplina en cuestión y qué aspectos son los que la construyen conceptualmente.

Los realistas, entre los que me cuento y me contaba ya cuando afirmaba que la fotografía era una imagen sin código –incluso si, como es evidente, hay códigos que modifican su lectura-, no toman en absoluto la foto como una copia de lo real, sino como una emanación de lo real en el pasado: una magia, no un arte. (R. Barthes et al, pág. 137).

Insistiendo en asumir en el carácter polisémico que define a toda imagen fotográfica, Roland Barthes indica que lo importante en la fotografía es que posea una “fuerza constativa” y que esta misma no afecte tanto al objeto, sino más bien al tiempo, siendo así que el poder de “autenticación” tomaría prioridad ante el poder de representación visual.

Así entonces, como conclusión es importante reconocer que se debe tomar el concepto de realidad, y lo que el mismo arrastra consigo con suma precaución, y que, habiendo ya reconocido el término de lo “real”, el mismo hará por fin posible el análisis de la fotografía en torno al contexto y al punto de vista del observador, como se desarrollará en el capítulo 5.

Capítulo 5: El espectador.

5.1 La mirada de la sociedad argentina durante la dictadura militar.

Habiendo este proyecto hecho alusión a varias fotografías de importante valor para lo que fue la historia Argentina durante el período de dictadura militar, el presente capítulo hará ahora hincapié en lo referido a la postura que el espectador tomó en aquella época al ver una fotografía, y en el modo en que el mismo observador luego cambiaría su opinión y reacción ante una misma imagen vista algunos años después, al volver la democracia.

Ya se ha profundizado también respecto a la manipulación que los medios de comunicación, el fotógrafo como autor y el estado de aquel entonces ejercían sobre el resultado final de una foto. Del mismo modo se ha intentado contraponer las cambiantes posturas y puntos de vista entre dichas partes sociales para comprender cómo es que, por ejemplo, una imagen a través de la cual se procuraba comunicar visualmente lo que en verdad estaba ocurriendo en la guerra de Malvinas, sin edición de tipo digital ni montajes, acababa por mostrar que era Inglaterra quien estaba ganando, mientras que en verdad ocurría lo contrario. Esta percepción cambiante del espectador ante las fotografías era, en gran parte, producto de la alteración conceptual que el contenido de la imagen publicada padecía a causa de la manipulación de los medios, y a su vez dicha manipulación era la que incentivaba al espectador a interpretar las fotografías de una determinada manera, con una visión social y política en particular. Actualmente se reconoce que no era Argentina quien estaba ganando la guerra, sino que de hecho ocurría lo contrario, pero aun así, en aquel entonces, la sociedad creyó lo que los periódicos mostraban hasta último momento.

El Ensayo pretende dar con el punto en que autor, estado, contexto, medios de comunicación y observador se relacionan unos con otros para luego con esto poder

definir, si es que fuera posible, cuándo es que una fotografía representa o no lo verdaderamente ocurrido, y quien manipula este resultado.

Es así que en este capítulo el proyecto ahondará en la mirada que la sociedad argentina tuvo antes, durante y pasada la dictadura militar, reconociendo que aquello dependerá del contexto y las influencias sociales y políticas que influyen sobre la construcción de ideas de la sociedad.

Es general la tendencia que la sociedad tiene por creer a los medios de comunicación masivos lo que los mismos publican, sin siquiera evaluar el espectador la posibilidad de confirmar la veracidad de los enunciados publicados. Considerando este criterio (aunque también reconociendo que siempre existirá quien desconfíe de lo que ve, como lo ha citado Fontcuberta) puede decirse que la sociedad argentina hasta entonces siempre se había dejado llevar por lo que los diarios publicaban; lo cierto es que la situación económica y social que se vivía previo al golpe de estado bajo el gobierno de Isabel Perón generaba inseguridades, sumando a esto la manipulación periodística sobre la cual se basó el partido militar, así como también sumando la fiel creencia del pueblo argentino en la que se apoyó el gobierno autoritario ante los anuncios que los diarios mostraban, de este modo la junta comenzó a transmitir la idea de que la toma de poder por parte de los militares, además de proponer y prometer corregir el país, implicaría la salvación de la sociedad argentina.

La sociedad creía todo lo que los diarios mostraban, sus fotos y enunciados; el material visual que las principales emisoras de periódico se encargaban de difundir generaba cada vez más desesperación sobre el ciudadano, quien día a día veía a su país más acabado, tanto social como económicamente. Así fue que la sociedad argentina comenzó a evaluar, tal y como los militares pretendían, el hecho de que la situación en el país estaba tan en crisis que se necesitaba con urgencia un cambio político, cambio el cual

daría un exitoso comienzo a la campaña que hizo que el partido militar tome el poder en el gobierno en 1976.

Para analizar la mirada de la sociedad argentina durante la dictadura militar es importante tener en cuenta que, en cuanto a la comunicación, lo primero de lo que se encargó el gobierno de facto una vez en el poder fue de prohibir la existencia de oposición y de tomar como medida la evasión de opiniones distintas a las que fomentaba el nuevo partido político, tomando para ello el control de todos los medios masivos de comunicación: diarios, revistas, estaciones de radio, televisión. Como se bloqueó la entrada de periódicos y canales televisivos del exterior, del mismo modo en que la televisión y todos los canales que podían verse hasta entonces pasaron a estar intervenidos por el gobierno. Este fue el modo en que el país comenzaría a leer y escuchar únicamente las versiones que el nuevo gobierno tenía para contar sobre los hechos.

La sociedad argentina solo recibía noticias que previamente hubieran sido aprobadas por un sector determinado que el partido militar habría creado para controlar todo el material que se publicaba. Es así que, previo a la publicación, tanto las fotografías como los textos eran controlados, y siendo también que la prensa extranjera no llegaba al país, los periódicos argentinos se encargaron mayormente de redactar en sus publicaciones cotidianas una numerosa cantidad de noticias referidas a la situación social en los países del exterior, evitando así nombrar los acontecimientos que ocurrían en Argentina. Este fue el primer modo que encontró el gobierno para evitar informar respecto a lo que verdaderamente ocurría en el país en cuanto a desapariciones, censuras y secuestros. Sumado a esto, y como ya se ha descrito, también se hacían en los diarios una serie de publicaciones cotidianas que se referían a la muerte de los llamados subversivos. Se ha visto que dichos anuncios eran planteados como un hecho positivo (ver pág. 9 y 12, cuerpo C), y que del mismo modo se los percibía ante la sociedad. Al no existir oposición

en cuanto al contenido y a los modos de ver, gran porcentaje de la población creyó que aquello que ocurría entonces era realmente lo correcto. No hubo un solo diario oficial que se atreva a oponer al gobierno directamente.

No obstante, es cierto que existieron, como ya se ha detallado en el capítulo número uno, publicaciones clandestinas y que también hubo un resguardo de fotografías de represores (tal como lo hizo el fotógrafo Victor Basterra, secuestrado en la Esma en 1979); pese a esto, el material que llegaba al pueblo durante el período tenía siempre el mismo nivel comunicacional y ofrecía una versión impuesta por el gobierno de lo que suponía ser la realidad de los hechos, que además resultaba ser invariable e indiscutible. Respecto a las desapariciones, salvo los afectados (familiares de desaparecidos y desaparecidos en sí) la sociedad ignoraba lo que ocurría. Socialmente se sabía que algunos subversivos desaparecían, pero el partido militar se encargaba de presentar esto como un acto de justicia y la gente que veía las fotos de fallecido creía que dichas muertes eran justas y harían bien al orden que se buscaba establecer en el país, como el caso ya tratado de Arrostito (véase pág. 21, Cuerpo C).

La sociedad argentina fue “abriendo sus ojos” con el tiempo, considerando de este modo la posibilidad de que existan otras versiones respecto a la “verdad” que narraban los medios. Lo cierto es que entre 1976 y 1978 la mayoría de la población creyó siempre que todo lo que los militares publicaban era lo cierto y lo correcto, lo irrefutable; si existían quienes no pensaban así (efectivamente había oposición ideológica) no se atrevían a confesarlo, por lo cual se desconocía su existencia.

Este Ensayo insiste en que no es posible determinar que todo el pueblo argentino estuvo “enceguecido” por las estrategias del gobierno que militaba en aquel entonces; de hecho, existieron quienes hacían denuncias de carácter privado al exterior, contando sobre lo que ocurría en el país. Esto explica por qué mientras los argentinos no lograban

comprender el motivo por el cual las madres de plaza de mayo se movilizaban a modo de protesta contra el gobierno, en el exterior (incluso en los países limítrofes) todos tenían amplio conocimiento respecto a las desapariciones y el abuso de los derechos humanos que se estaba cometiendo en Argentina.

En septiembre de 1979 llega al país la Comisión Interamericana de Derechos Humanos (CIDH) organizada por la OEA. La llegada de la misma fue precisamente con motivo de las inmensas cantidades de denuncias que se hacían desde el país hacia el exterior por parte de familiares de desaparecidos, quienes reclamaban por sus hijos o seres queridos. El objetivo del arribo de la comisión fue precisamente el investigar respecto a la falta de derechos humanos que se vivía en el país. Según Alejandra Dandán, redactora de Página 12, quien escribe una nota sobre el CIDG para el mismo diario, fueron seis funcionarios los que viajaron al país en nombre de la comisión. Se efectuaron entrevistas con reconocidos personajes del período como lo fueron Jorge Rafael Videla, Roberto Viola, Albano Harguindeguy o Adolfo Gabrielli. Dandán también informa en su nota que existieron entrevistas con Luciano Benjamín Menéndez y con ex presidentes como Héctor Cámpora o Arturo Frondizi; del mismo modo se entrevistaron con la Iglesia Católica, con integrantes de organismos de derechos humanos, y hasta incluso hubo encuentros con asociaciones de "víctimas del terrorismo".

Con la llegada de la comisión de derechos humanos, los periódicos debieron obligatoriamente informar que la misma haría un análisis en el país. De este modo es que los medios, en aquel entonces manipulados por el gobierno, emprendieron una campaña pre CIDGH a fin de quitarle valor a la comisión. Un claro ejemplo de esta campaña (que Dandán en página 12 nombra como un "Boicot interno") es la publicación del 7 de Septiembre de 1979 en la tapa del diario "Somos" (ver pág. 16, cuerpo C): la misma constaba de una caricatura que imitaba a un funcionario de la CIDH. En el dibujo

puede verse que el funcionario se encuentra apuntando de cerca a un militar, quien lo mira con asombro. La caricatura venía acompañada del título: "Comisión de Derechos Humanos ¿Qué buscan?".

La campaña en contra de la comisión se sostuvo también con una compra inmensa de calcomanías que el gobierno mandó especialmente a hacer para este período. Como se ha visto en el libro "*Decíamos Ayer*" (1998), el lema de las calcomanías a imprimir era que "Los argentinos somos derechos y humanos". Dicho eslogan estaba escrito en 250.000 calcomanías impresas sobre un fondo con la bandera argentina; personal del partido militar se encargó de pegarlas en los autos con el fin de llenar el país con el conocido lema.

El 13 de septiembre el diario "La Prensa" presentó una nota que refería a la entrevista que los delegados de la OEA sostuvieron con el cardenal Primatesta. En dicha entrevista, según el periódico en cuestión, el cardenal decía que la Iglesia "ratificó su posición respecto de la realidad nacional". A su vez Alejandra Dandán en su nota para Página 12, deja en claro que esa realidad a la cual el cardenal se refiere "había sido reseñada el 9 de septiembre, en Clarín: "Monseñor Guillermo Bolati, arzobispo de Rosario, decía: 'Cada país debe regular los derechos humanos. No deben ser los extranjeros los que nos vengan a indicar qué tenemos que hacer'".

Sin que el país reciba muchos detalles sobre la visita de la CIDH por parte de los medios de comunicación, la presencia de la comisión logra, en parte, un cambio en las creencias de la sociedad. Con esto el Ensayo da cuenta de que tras la llegada de una organización como lo fue la recién citada, y con el fin que a la misma la motivaba, la CIDH logró comenzar a generar desconfianza en el ámbito social, además de haber hecho que el público argentino sienta la necesidad de descreer un poco más del gobierno y de haber

despertado en la sociedad las sospechas de que quizás no todo estaba tan bien ni tan claro como parecía estarlo.

El 22 de septiembre la comisión deja el país entregándole al presidente Videla una serie de "recomendaciones preliminares sobre asuntos que a juicio de la CIDH revisten particular importancia y urgencia" (Diario "*Convicción*", 21 de Septiembre de 1979). Dicho documento era confidencial, con lo cual la sociedad no pudo verlo, y además la prensa argentina se encargó de difundir su refutación ante la visita. Dandán en Página 12 cita algunas de las frases que se publicaron en contra de la comisión:

“La Argentina solo se confiesa ante Dios’. El mismo día, La Prensa reprodujo una frase de Harguindeguy: ‘La Argentina no tiene nada que ocultar’. Y luego: ‘Mentiras infames sepultadas por la verdad incontestable y comprobada’”.

Al cabo de unos meses, el 11 de Abril de 1980 los resultados de la comisión estaban listos; no obstante, no se pudo publicar el informe en el país debido a que su ingreso estaba prohibido. Pese a esto, hubo unos 500 ejemplares que lograron ser traídos desde Washington y que se reprodujeron clandestinamente.

El primer movimiento político en contra del gobierno fue organizado por Saul Ubaldini (entonces titular de la CGT) en Abril de 1979 junto con otros miembros de la central sindical. La huelga, llevada a cabo en plaza de mayo, terminó con represión y con gran cantidad de trabajadores presos. Aunque el suceso no alteró los planes de los dictadores, fue evidente que el mismo llamó la atención de varias organizaciones internacionales, y que fue así como las mismas llegaron a entrevistarse con los manifestantes para luego reclamar la libertad de dirigentes sindicales que habrían quedado presos. 3 días más tarde a este acontecimiento el gobierno procuraría revalorizar su poder al enviar 12.000 soldados a la guerra de Malvinas.

Ante el popular cuestionamiento que dice qué ocurre si un árbol se cae en el bosque pero nadie estaba allí entonces ese árbol realmente no cayó, este Ensayo se plantea si se

está o no en lo correcto. Lo cierto es que cuando nadie ve las cosas, pareciera que las mismas no ocurren, pero que no obstante, la realidad y los fenómenos físicos son ineludibles. Algo similar ocurrió en Argentina durante los años de dictadura. Siendo que la prensa se encargaba de llenar sus diarios con noticias sobre los países del exterior, y lo poco que hablaba de Argentina se refería a temas menores, para el pueblo argentino las desapariciones parecían no existir; el mundial de 1978 lo ocupaba todo y la guerra de Malvinas, que se estaba ganando, eran las noticias que corrían por el consciente colectivo. Al no haber noticias ni imágenes que denunciaran lo que ocurría en cuanto al abuso de los derechos humanos, para la sociedad argentina los hechos no existían.

Durante el período en que los diarios y medios de comunicación apoyaron al gobierno, los mismos lograron convencer a la sociedad incluso de que la guerra se estaba ganando. Esto da el indicio de poder que tienen los medios de comunicación y el rol de verídicos que a los mismos se les adjudicaba en general en aquel entonces. No obstante, avanzando en la historia periodística de la dictadura tal como la exponen Blaustein y Zubieta (1998), una vez que la prensa comienza a reconocer que el gobierno estaba perdiendo su poder, puede apreciarse entonces que los diarios más importantes empezaron a actuar como oposición del partido, y es aquí cuando la caída de los militares empieza a ser predecible. Ciertamente, los medios de prensa, como un negocio, tienen propósitos económicos que los impulsan. Al poder preverse que el gobierno militar estaba llegando a su fin, los diarios con mayor peso político tuvieron la capacidad de poder revertir su imagen a tiempo, para perdurar en el tiempo y en el consiente colectivo. La situación recién planteada da cuenta del poder que las fotografías y las noticias periodísticas tienen sobre la sociedad es tan grande que en Argentina mientras los gobiernos pasaron, la prensa permanece, pues el pueblo puede descreer del partido que lo gobierna, pero siempre se basará en lo que le informan los diarios para formar su opinión personal. La presente situación recae en la cuenta de la importancia que los

medios gráficos tienen en cuanto a la comunicación, y del poder que los periódicos y su manipulación en cuanto al contenido visual tanto de la palabra como de la imagen tienen tanto política como socialmente para fomentar una postura.

Con la caída de Malvinas para el partido militar ya no quedaba mucho por hacer más que convocar a elecciones. Hicieron falta seis años de desapariciones y tuvieron que pasar muchas fotos y noticias por la historia Argentina durante los años de la dictadura militar, para que luego las mismas imágenes logren actuar como apoyo a la verdad y como pruebas ante la justicia.

5.2 El pueblo argentino como observador del período de dictadura luego de 1983.

Tras haber ganado las elecciones a través del voto popular, Raúl Alfonsín asume el poder en Argentina el 30 de Octubre de 1983. Es así que el 10 de diciembre de 1983 el pueblo argentino acompañó al recién electo presidente desde el congreso de la nación hasta la casa rosada, donde Bignone le entregaría el mando. Según María Seoane, en una edición especial que redactó para el suplemento Clarín (2005), "Cuando se habla de la transición a la democracia, se habla sobre todo del período que va desde el 10 de diciembre de 1983 a la asunción de Carlos Menem en 1989, fecha en que por primera vez en medio siglo un presidente electo pasó la banda presidencial a otro elegido por el voto popular y no por un golpe cuartelero".

Una de las primeras cosas que Alfonsín ordena como presidente tuvo que ver con el juzgamiento de las cúpulas militares y las guerrilleras. Además, bajo su gobierno se ordena la creación de la Comisión Nacional por la Desaparición de Personas (CONADEP), presidida por Ernesto Sábato, escritor que se encargaría de investigar los crímenes ocurridos durante la dictadura.

Mientras los militares involucrados durante la dictadura militar argentina eran procesados, los medios de comunicación comenzaron a dar detalles de lo que había sido la represión y el abuso de derechos entre 1976 y 1983; de este modo (y paradójicamente) el pueblo logra comprender la magnitud de los hechos a través de la misma prensa que hasta entonces se había encargado de disimular y ocultar lo ocurrido bajo el gobierno militar.

Con la vuelta a la democracia comenzaron a difundirse en los periódicos varias listas con nombres de los desaparecidos, y se dieron a conocer entierros masivos de personas N.N. (del latín *Nomen nescio*, es decir, “sin nombre”) por todo el país. Basado este capítulo en aportes que hacen Claudia Feld y Jessica Stites Mor en su libro *“El pasado que miramos”* (2009), se verá que ya en los primeros meses de 1984 muchas noticias hablaban precisamente de las denuncias y exhumaciones en cementerios.

En general, la vuelta del país a la democracia trajo consigo un “destape” mediático en cuanto a los temas periodísticos, del mismo modo que con el gobierno de Alfonsín se acabó por fin con la censura en todos sus aspectos. El modo en que el periodismo se encargó de difundir lo que había ocurrido fue tan duro y poco cuidado para el contexto de aquel entonces, que algunos llamaron a este primer período de vuelta a la democracia en Argentina como el “show del horror”; precisamente, según Feld y Stites, fueron Landi y Gonzales Bombal quienes indicaron que la información que se publicaba era “redundante, macabra e hiperrealista de los descubrimientos de fosas anónimas”. Las imágenes mostraban oficiales trabajando en cementerios, restos óseos y bolsas que guardaban restos humanos, las huellas de violencia sobre las víctimas.

Pese al carácter de denuncia que estas fotos podrían haber tenido, el uso de las mismas, sin embargo, fue rechazado por la sociedad (principalmente por quienes denunciaban los crímenes y reclamaban se descubra toda la verdad), y ninguna fotografía fue utilizada ni como prueba en la justicia ni como ícono para recordar las desapariciones.

Lo cierto es que a medida que los años pasaban y la democracia se iba asentando cada vez más en el país, la sociedad se iba concientizando e iba aceptando el hecho de que entre 1976 y 1983 habían ocurrido tales excesos como los ya citados y que los mismos no habían sido vistos hasta entonces. De este modo, fueron también resurgiendo fotografías que habían sido tomadas durante el proceso sin que sus autores las dejaran ver hasta luego de 1983. Esto se debía precisamente al esmero del autor por evitar la censura del material y, claro, por su cuidado personal de convertirse en desaparecido.

Como ya se lo ha nombrado, un caso muy conocido en cuanto a la fotografía que resurge en el período posterior a la dictadura militar, es el caso del fotógrafo Víctor Bastera, quien tras estar detenido en 1979 y haber sido obligado a realizar tareas en el laboratorio del mismo lugar donde estuvo preso, el autor fue tomando algunas copias del material con el que trabajaba, para luego acabar presentándolo a la CONADEP en 1983 junto con un trabajo personal de investigación (realizado también por Bastera post dictadura) que lo llevó al mismo fotógrafo a retratar los lugares donde habían funcionado centros clandestinos de detención.

¿Cómo se practica la memoria? ¿En qué momento se tocan lo personal, lo individual y lo colectivo? ¿Es acaso eso posible? Alejarse de los hechos en términos de tiempo implica casi necesariamente alejarse del referente, despegarse, mirarlo desde cierta distancia y desplegar un tipo de análisis que no puede ser idéntico al emitido en el mismo momento de los sucesos. (Santoro, S., *"Blog de cine documental"*, 2011).

A la fotografía, principalmente a la de prensa, se le ha impuesto el compromiso social de comunicar o transmitir la realidad de los hechos a la sociedad. En el caso particular de la dictadura, los gobiernos y la prensa se han nutrido tanto de imágenes como de los textos que las acompañan para generar en el público determinada idea y convencerlos que todo estaba en orden. Así entonces se podrá ver que aquella imagen del oficial "abrazando" a la madre de plaza de mayo que publicó Clarín (véase imagen 3, pág. 94, anexo imágenes seleccionadas); esa misma foto, vista años después, ya no transmitirá la idea de

“reconciliación” que los militares se propusieron, sino que, por el contrario, probablemente la misma imagen hoy será percibida por la mayor parte de la sociedad argentina como la captura del momento justo de represión entre un oficial a una madre. Del mismo modo, se verá que respecto a cada fotografía en la que los periódicos mostraban aviones de Inglaterra derrotados por Argentina, años después la sociedad verá las mismas fotos y podría incluso pensar en cuántos aviones argentinos habrían quedado sin mostrar por el autor detrás de cámara para engañar al espectador de tal manera.

Otra clara ejemplificación en la que la fotografía cobra importancia con el tiempo para volverse denuncia lo es la ya citada fotografía de Eduardo Longoni, la cual en un contexto de apertura democrática, y junto a las crecientes demandas de justicia y aparición con vida de los treinta mil desaparecidos que exigían los organismos de derechos humanos, se volvía sobre su “significado” original hasta convertirse en un ícono de la denuncia de la doble moral con la que cargaba el gobierno de entonces, así como de la convivencia del clero con el régimen militar en tiempos de la dictadura.

Este ensayo no dejará de lado el hecho de que una foto no es prueba suficiente para dar por certero un hecho. No obstante, se busca insertar la lectura de la foto en un contexto más amplio, para luego poner a la misma imagen “en diálogo” con los documentos que corroboran que efectivamente existió la colaboración de la Iglesia Católica para con el partido militar. De esa forma y a partir de esta constatación de los hechos, que luego fue publicada por todo el marco político de las organizaciones de derechos humanos, es que la fotografía acaba por cobrar relevancia y se vuelve denuncia social. Si no tomará el papel de actuar como evidencia, por lo menos una foto como lo fue la fotografía tomada por Longoni, ha de ser un válido punto de partida para reflexionar respecto de qué es lo que comunican y qué representan esas “apariencias atrapadas” en una imagen, que a su

vez re construyen una escena fotográfica sobre el pasado de la sociedad, el cual afecta directamente a su realidad cotidiana.

Según la nota publicada por Federico Iglesias el 25 de Marzo de 2013 en la versión digital del diario Argenpress, el mismo informa, tras haber entrevistado al autor en cuestión, que la fotografía fue tomada por Eduardo Longoni a dos años de haber comenzado a trabajar como reportero gráfico en la agencia Noticias Argentinas. El fotógrafo en cuestión hasta entonces estudiaba historia y, tras comenzar como fotógrafo aficionado se avocó a plasmar la historia en imágenes; fotografías que luego se volverían documentos de muchísimo valor como denuncia social.

Lo primero que puede apreciarse en la nota que analiza la imagen tomada por Longoni es que el autor era consciente de que, si bien debía amoldarse a los parámetros y restricciones que el gobierno de entonces imponía, no obstante estaba a su alcance generar fotos cuya composición realmente pudieran esconder un segundo sentido. Longoni confiesa al entrevistador que en su toma de decisiones al fotografiar aquella escena, escondía una intencionalidad política no confesada, que solo se reconocería una vez finalizada la dictadura. El mismo Longoni afirma:

“En el caso de la foto de Videla rezando mucha gente me ha preguntado cuan peligroso fue poder realizar esa toma, como me animé, que pasó luego de las publicaciones [...] La dictadura militar, que hacía desaparecer personas, torturaba, violaba y hasta robaba muebles de las casas de los desaparecidos, se reivindicaba cristiana. Por lo cual hacer la foto de Videla rezando no era una tarea difícil”.

Se trataba de una conmemoración de los cinco años del golpe de estado. Según lo afirma el autor, tomar la fotografía fue lo suficientemente simple porque en verdad la situación se mostraba en la prensa de aquel entonces mostrando como algo favorable para la campaña política que sostenía el partido militar el hecho de que el gobierno contara con el apoyo de la iglesia. De hecho, en la famosa fotografía puede verse que al fondo de la

imagen, en un segundo plano más fuera de foco, otros reporteros gráficos participaron del acto, dando indicio de que el acontecimiento había tenido una importante cobertura de prensa.

La fotografía en cuestión, tomada en 1981, fue publicada en diferentes medios periodísticos, acompañando noticias que defendían las ideas políticas del partido militar y que hablaban de los crímenes cometidos por la llamada “delincuencia subversiva” en aquella época. Si bien efectivamente tomar la fotografía no sólo no era una tarea difícil sino que en buena medida cuadraba con la imagen que Videla construía de sí mismo, de la misma imagen, años más tarde, en 1983, se expuso en la muestra “El periodismo gráfico Argentino” (muestra la de la cual Longoni fue uno de los fundadores), con tal foto incluida bajo el título “30.000”, el cual hacía alusión a la cantidad de desaparecidos estimados por la CONADEP.

Dejando a un lado la intención por parte del autor que hizo que el fotógrafo dispere el obturador, y apartándose del aspecto estético y compositivo con el que el mismo compuso la imagen, aún más allá de sus intencionalidades, cuando el período de dictadura se ve debilitado y la democracia vuelve a tomar protagonismo, queda en evidencia que tanto ésta imagen como la mayoría de las fotografías que componen a la historia de la dictadura militar argentina, cargan con una doble connotación, dependiendo su significado del contexto y del medio en el que aparezca. Según Maloseti Costa (2003), “Esto se debe a que ciertas fotografías tienen el poder de persistir en la memoria, de reactivarse después de largos períodos y convocar nuevas vivencias e ideas”. Capturar ese significado cambiante con el tiempo en el que reside la fuerza visual de la fotografía, se vuelve un desafío para el fotógrafo desde el momento en que toda descripción o acotación verbal acerca de la imagen implicará una traducción secundaria.

Ya se ha citado que Eduardo Longoni trabajaba para la agencia Noticias Argentinas, la cual cubría las noticias de distintos diarios. Así fue que la foto en cuestión fue publicada en el interior del país por muchos periódicos para los que dicha agencia enviaba radiofotos. Lo que la sociedad del interior percibía en aquellos diarios se trataba tan solo de una imagen del presidente de rodillas, luego de haber comulgado.

Es también Cora Gamarnik (2011) quien afirma que la fotografía de prensa ocupó un lugar destacado en la construcción del discurso periodístico, el cual apoyó, justificó y ayudó a expandir la imagen que la dictadura quería dar de sí misma. Si bien esta utilización de la imagen con finalidades políticas en la prensa ya ha sido tema de debate, en este período en particular al que el Ensayo hace referencia, la imagen da un vuelco en torno a su publicación en los distintos medios gráficos, al tener relación directa con la omisión de los crímenes de lesa humanidad y el terrorismo de estado los cuales, a través de esas imágenes, se buscaba (e incluso se lograba) ocultar y tergiversar, en afán de legitimar, apoyar y promover en la sociedad argentina los principales mandatos del régimen militar.

El régimen buscaba la construcción de un consenso social que promoviera su mandato y lo mantuviera en el poder. Para obtener su cometido, utilizaba a la fotografía de prensa como medio (entre otros medios de comunicación de los que supo valerse para llevar a cabo su campaña política). Según Federico Iglesias (2013), en la estrategia de humanización de la que el gobierno tomaba partido, el rezo de Videla plasmado en una fotografía permitía afirmar simbólicamente la inserción de Argentina en el mundo Occidental y cristiano. Esto implicaba, por consiguiente, la derrota de la “subversión”, del mismo modo que también resaltaba la imagen de Videla, el personaje más representativo de aquel período, dando cuenta de su lado de hombre sencillo, humilde. Bajo esta misma estrategia los militares también se encargaron de fotos en las que a simple vista se lo

podía ver a Videla con su familia, como un buen padre y esposo, e incluso como un militar preocupado por el destino de su patria, la cual por cierto desde un comienzo se construyó en torno entonces al presidente de facto, Jorge Rafael Videla. Para el momento en el que fue tomada la fotografía, la sociedad ya tenía un leve conocimiento acerca de las desapariciones y torturas cometidas por la dictadura, aunque no todos los grupos sociales tenían acceso a la misma “verdad” ni a conocer realmente todo lo que ocurría. La idea que cada ciudadano tenía de la situación variaba según su clase social. Fuere por la campaña que se había generado en contra del gobierno de facto desde el exterior del país o bien por la creciente denuncia de las madres y otros organismos de derechos humanos, el concepto de los “desaparecidos” se volvió un tema instalado en la agenda política de buena parte de la sociedad.

Es así que en un contexto tan caracterizado por la crisis del régimen militar como el que se vivía en Argentina, y teniendo en cuenta el constante ascenso de las luchas anti dictatoriales, el rol de la fotografía como disciplina periodística, pasa a convertir a la misma como apología y denuncia a la vez: apología de los valores del régimen militar, y denuncia de la convivencia del gobierno con la Iglesia Católica. De esta manera, la imagen tomada por Longoni, condensa los rasgos de violencia de todo un período simbólicamente en el gesto del genocida Videla, arrodillado en pose de rezo en una Iglesia del régimen católico.

En aquella primera muestra en la que se expusieron las fotografías que la censura no permitía publicar en los diarios hasta entonces, la fotografía tomada por Longoni se veía, por primera vez, re significada. La imagen de Videla rezando se desanclaba del concepto que en un principio comunicó a gran parte de la sociedad para, en un contexto distinto y ante una sociedad que se preparaba para comprender todo lo ocurrido, por fin escapar a

la censura de sentido con la que había sido publicada en diversos diarios del país, y actuar como medio de denuncia política.

En este sentido, resulta importante recalcar la importancia a nivel social que tuvieron las muestras de “El Periodismo Gráfico Argentino” iniciadas en el contexto de la dictadura como ejercicio de libertad de expresión y a modo de apertura a espacios de resistencia cultural y política contra la dictadura. Como afirma Cora Gamarnik:

“Hacia el interior del campo que conforman los propios reporteros se produjeron también múltiples consecuencias. La muestra fue producto y consecuencia de las circunstancias particulares que vivían los fotógrafos de prensa durante la dictadura en sus múltiples sentidos: el lugar que ocupaban en los medios, la posibilidad de desarrollo profesional y la coyuntura política que se vivía. El desafío al poder al que contribuyó la misma aunque más tímidamente en la primera y más explícitamente en la segunda (1982) y la tercera (1983), marcó un quiebre respecto a cómo se vivía la intimidación de la dictadura en la vida cotidiana de los fotógrafos. Esto influyó decididamente en sus futuras acciones y en lo que iba a ser una marca característica de su quehacer profesional: enfrentar el peligro de la represión en forma directa, tratar de sacar fotos prohibidas o con doble sentido y estar allí donde se desarrollaban los conflictos” (Gamarnik, 2011, pág. 35).

Los reporteros gráficos efectivamente eran casi los únicos que podían documentar (a pesar de que no saliese publicado en el país) lo que se ocultaba en forma sistemática, ya que la televisión estaba aún más controlada por las autoridades. Como producto de la censura, la autocensura, el silencio y la exclusión, los fotógrafos más comprometidos con la situación política y social del país buscaron la forma de seguir tomando fotografías, sin irrumpir los límites establecidos por las normas impuestas, aunque dotando también sus fotos de un fuerte valor conceptual.

En conclusión, es factible afirmar que pese a la “ceguera” que vivió la sociedad Argentina entre 1976 y 1983, tras analizar los modos en que puede cambiar la postura y el modo de ver del observador de una fotografía con el pasar de los años, queda en evidencia que el peso del espectador ante la construcción del contenido conceptual que hace a una fotografía es de gran importancia, y que, su influencia como constructor de ideas, se impone ante la foto con tanta fuerza como ya incluso se ha impuesto el fotógrafo al

decidir cómo tomar la imagen (y con qué fin), y como también se ha visto que los medios se imponen al manipular la misma foto a través de la prensa, de sus enunciados, epígrafes y edición.

4.3 El observador como capaz de re significar una foto en función del tiempo

En este capítulo desarrollo el modo en que el mismo sujeto que durante la dictadura vio fotos creyendo lo que los diarios procuraban comunicar como la verdad absoluta, al pasar el tiempo y conocer más sobre los hechos que en verdad ocurrieron, y observando las mismas publicaciones, el ser humano, como espectador cambiante, pasará a interpretarlas con una idea totalmente distinta a la primera que aquella imagen le pudo haber generado.

Los cambios en la postura de quien percibe la foto no se deben solo al recuerdo, sino también al saber cultural que se va modificando en función al avance social a través del tiempo. El Ensayo ya se ha cuestionado cómo puede ocurrir que el observador sea capaz de darle sentido a una fotografía en función al tiempo y contexto social en el que la está viendo más que por su contenido visual y composición gráfica. Ciertamente es que ante una imagen publicada, existen cuatro factores principales que la afectan y modifican el sentido que tomarán en cuanto a objeto comunicacional; al disparar el obturador para captar la imagen, el fotógrafo pasa a ser automáticamente el primer factor que se involucra tanto social como emocionalmente con la fotografía que acaba de tomar. No obstante, un segundo factor capaz de alterar el sentido de la imagen resultante tiene relación directa con la influencia del período en que se sitúa la fotografía (este factor ha sido desarrollado en el capítulo número 1).

La tercera influencia que impondrá una orientación al sentido de la fotografía tiene que ver con la prensa, los medios de comunicación, los enunciados publicados al acompañar una fotografía, y su manipulación visual y de contenido, contraponiéndose en este caso la imagen (y el sentido que su autor pretendió darle) ante la fuerza de la palabra y los

distintos medios gráficos capaces de desviar el contenido conceptual que dio origen a la foto, con tan solo una nota al pie que cambie su concepto ante el espectador, entre otros modos que encuentran para alterarla.

El cuarto factor que este Ensayo determina como influencia ante el resultado conceptual de una fotografía, es el del espectador como sujeto cambiante en tanto contexto social y saber cultural.

John Berger, en su libro *“Modos de Ver”* (2010) , prioriza la vista del ser humano antes que la palabra y afirma que lo que el ser humano sabe y lo que decide creer necesariamente afectará al modo en que el mismo verá las cosas. Del mismo modo, el autor afirma que el ser humano no mira solo “una cosa” sino que por el contrario, mira la relación entre las cosas y el mismo. La visión avanza continuamente y constituye un presente en el hombre que indican su realidad y en parte lo constituyen como sujeto.

Según Berger, una vez que el ser humano aprende a mirar y relacionar, recién ahí logra comprender que él también es un ser observado, y esto lo lleva a comprender entonces que cada sujeto contiene un modo de “ver las cosas”, tan conformado como los seres que lo rodean tendrán también su propio modo de ver las cosas y lo que los rodea a ellos y a sus pares.

Berger plantea la imagen como la “visión reproducida” de algo. El mismo desliga a la fotografía de su carácter de reproducción mecánica de la realidad, para indicar que la misma se trata de una apariencia separada del lugar donde fue tomada, para entonces ser archivada y perpetuada en el tiempo. Del mismo modo en que toda fotografía encarna un modo ver (según el autor, es incluso en las fotografías aficionadas que se esconde el punto de vista de quien ha capturado la imagen), así también el ser humano, como ser social, encara su propio “modo de ver” y aquel punto de vista plasmado visualmente en una fotografía.

“Las imágenes se hicieron al principio para evocar la apariencia de algo ausente. Gradualmente se fue comprendiendo que una imagen podía sobrevivir al objeto representado; por tanto, podría mostrar el aspecto que había tenido algo o alguien, y por implicación como lo habían visto otras personas. Posteriormente se reconoció que la visión específica del hacedor de imágenes formaba parte también de lo registrado. Y así, una imagen se convirtió en un registro del modo en que X había visto a Y. Esto fue el resultado de una creciente conciencia de la individualidad, acompañada de una creciente conciencia de la historia”.

Para John Berger, la significación de una imagen se ve modificada en función a lo que quien la está viendo encuentra a su lado, o inmediatamente después. Esto mismo ocurre en los ámbitos generales de un ser que vive en sociedad, a quien el contexto y sus pares, junto con su modo de percibir el mundo, lo construyen como sujeto y lo dotan también de opinión y personalidad. Esto convierte automáticamente al receptor de una fotografía en espectador con participación, teniendo el mismo plena influencia en cuanto al sentido que adquiere la imagen tras haber sido vista.

Teniendo en cuenta a los seres humanos como seres sociales que forman su idea del mundo y de la realidad a través de las construcciones sociales y de los acontecimientos que le suceden, este Ensayo considera pertinente ahondar en los aportes de la ya citada Susan Sontag (2011), quien en este caso planteará que la fotografía siempre busca “ser estética”. Con esto se refiere a que incluso en los retratos que reflejan los momentos de pobreza más graves en la historia del mundo, hay una búsqueda en cuanto a lo que se espera de la fotografía que está por tomarse, y para esto el autor toma decisiones respecto a la escena, la luz o los encuadres elegidos. Frente a cada fotografía que alguien toma, el hecho de descartar un encuadre por sobre otro, un instante respecto de otro dota a la fotografía de carácter.

Se han analizado a lo largo de los capítulos anteriores una serie de fotografías que aportan a la comprensión contextual y social de la época. Cada imagen analizada se relaciona a su vez con un pasado que, para la sociedad argentina, implica determinada

sensación de tristeza. En función a aquellas imágenes, y en pleno análisis respecto del observador de una fotografía como influencia sobre el sentido de la misma, es factible plantear a la fotografía como una disciplina generadora de emociones en cuyo resultado visual, a nivel de interpretación, demostraría tener un final abierto. Para esto es que debería volver a citarse a Susan Sontag, esta vez en su ensayo “*Ante el dolor de los demás*” (2006):

Las intenciones del fotógrafo no determinan la significación de la fotografía, que seguirá su propia carrera, impulsada por los caprichos y las lealtades de las diversas comunidades que le encuentren alguna utilidad. (2003, pág. 20).

Sontag analiza los distintos momentos de la fotografía en la guerra. Presenta las facilidades con las que cuenta una imagen para actuar del modo que debería usarse una fotografía citando para esto a Ernst Fiedrich (1924) en *Krieg dem Kriege!* (Guerra contra la guerra!) y afirmando entonces que lo ideal al fotografiar es usar cada foto a modo de “choque” y logrando así mostrar a la sociedad lo que el título mismo de su libro resume: el dolor de los demás, para evitar más dolor (sería como castigar al torturador con tortura, como robarle al ladrón).

Si bien Sontag asume que las fotografías no pueden hablar por sí mismas, las reconoce también como objetos capaces de generar un cambio en la sociedad, de ser uno de los medios más simples para mostrar al mundo lo que es o fue y plantea, en función a esto, a la fotografía como un lenguaje visual destinado a todos y abierto a la manipulación.

A la fotografía comenzó a considerársela una disciplina capaz de representar la realidad en 1945. Considerando esto y comparando el lenguaje visual con el verbal, Sontag da cuenta del rol social que los fotógrafos fueron asumiendo con el tiempo. En épocas bélicas el público espectador solía esperar ver en cada fotografía lo que realmente sucedía en la guerra. Para lograr esto, el fotógrafo asumió que el mejor resultado visual

sería el que más se asimile al de un aficionado, pues las imágenes así parecerían más espontáneas y esto haría sentir a la sociedad más segura respecto de lo que estaba viendo; la composición “desprolija” podía servir al fotógrafo para hacerle creer al mundo una escena como verídica (incluso si la misma no fuese cierta), pero si el resultado visual era el esperado por el inconsciente social, la foto era mucho más factible de ser aceptada por sobre cualquier otra que en cuanto a la iluminación y encuadres sean compositivamente correctas.

Considerando los parámetros técnicos que Sontag plantea respecto a la fotografía durante la guerra y durante períodos de dictadura en distintos países, es correcto acabar el capítulo cuestionándose porqué el fotógrafo (incluso proponiéndose componer “desprolijamente”) creó imágenes durante el proceso de dictadura militar que luego fueron quitadas de contexto en los medios gráficos para terminar comunicando entonces con cada una de esas fotos lo que en verdad convenía al gobierno y no lo que el fotógrafo planeaba representar. La clave radica precisamente en lo que Sontag indica al finalizar el segundo capítulo de *“Ante el dolor de los demás”*: no es solo el fotógrafo quien decide sobre la fotografía, ni sus intenciones implicarán el resultado final de la toma ni lo que el espectador interpretará de su producción, y para “dominar” lo que una imagen generará en ojos ajenos al autor, el fotógrafo debería reconocer los saberes y culturas de cada uno de los ciudadanos, pues si bien se reconocerán siempre pautas mínimas aplicables a toda una sociedad, harían falta más que algunas normas de estilo para poder direccionar el contenido visual de una foto y comunicar a toda una sociedad lo que el fotógrafo pretende comunicar sin desvíos de interpretación y nada más. Es entonces factible concluir este capítulo afirmando que el inconsciente colectivo conlleva un poder de definición y re significación ante la fotografía, y que si el mismo se construye según un contexto social, también se vuelve factible que varíe y que como tal, la fotografía pueda ser re significada en distintos momentos de la historia.

Conclusiones

A lo largo de todo el Ensayo han analizado los distintos factores y variables que influyen sobre el resultado final de una fotografía en tanto documento social y como representante de la realidad.

Habiendo enmarcado la investigación en el período de dictadura militar argentina de 1976 a 1983, y tras analizar imágenes que hicieron a la historia de aquel período, se pudieron desarrollar los distintos motivos por los que en distintas ocasiones lo que una fotografía denota para alguien, se contrapone con el sentido que el fotógrafo autor de aquella imagen procuró dar a la misma.

Los factores que interfieren en la construcción del contenido conceptual de una fotografía poseen una relación simbiótica, en cual si una de las partes falta, el sentido de la imagen se alteraría. Al mismo tiempo, son estos cuatro factores tratados a lo largo del Ensayo los que contribuyen a designar la multiplicidad de la imagen (véase el fotógrafo como autor, el contexto, el tiempo y el observador).

Entre las primeras conclusiones que pueden terminarse, el Ensayo cae en la cuenta de que no es posible evitar la fotografía abandone deje de ser polisémica en cuanto a la esencia que la compone, pues desde ya, partiendo de que el tiempo es una variable continua que avanza y se altera, al cambiar el mismo, por consecuencia, los factores y las influencias que construyen a la también tendrán tenderán al cambio y afectarán su composición conceptual. No obstante, este Ensayo coincide con Joan Fontcuberta (2011) en que lo importante no es “dar forma a la verdad”, sino más bien a la persuasión.

El Ensayo no cuestiona los acontecimientos políticos ocurridos durante la época en la que se enmarca la investigación ni juzga el accionar de los fotógrafos como artistas en cuanto a sus decisiones estéticas. Tampoco así pretende criticar el rol de la prensa o del gobierno ante su accionar con medios de comunicación masivos. Por el contrario, al haber ahondado y hecho hincapié en lo compositivo de las fotografías y en el contexto histórico que las originó, el objetivo en todo momento procuró cuestionar al rol del

fotógrafo como periodista, y a su capacidad de superar los conflictos de dualidad que toda fotografía carga consigo, a fines de obtener sus propios resultados.

De entre tantos géneros que abarca la fotografía, es el periodístico y documental el que más relación tiene con el concepto la realidad. Fotógrafos de moda y publicitarios; directores de cine y fotógrafos comerciales no se cuestionan la veracidad de las imágenes en las producciones que cada uno confecciona en sus distintos géneros.

El fotógrafo periodístico, en cambio, históricamente ha cargado con el peso de tener que acercar al mundo la verdad que aquellos no habrían podido vivir existencialmente.

Según estándares sociales, la fotografía periodística debería reconstruir en cada imagen aquellos momentos que existieron en la realidad y que no podrán volver a repetirse sustancialmente, para hacerlos llegar a la sociedad espectadora. Las imágenes del género en cuestión poseen un rol informativo que se les ha impuesto socialmente, del cual incluso en la modernidad (que reconoce la tendencia a la manipulación y la edición del contenido) es difícil desanclarla.

Luego de hacer un recorrido respecto del concepto de realidad, y tras comprender que la misma no es más que una construcción social, el Ensayo cae en la cuenta de que el hecho que se le cuestiona al fotógrafo de no ser capaz de comunicar la verdad mediante su fotografías a través de la toma de decisiones, en verdad es tan subjetivo como la permeabilidad del sentido que contiene fotografía con el pasar del tiempo.

Las decisiones que un fotógrafo como autor toma, convierten a la imagen en una construcción enmarcada por una determinada composición de los elementos, tratamiento del color, encuadre, e incluso puso de vista desde el cual el autor ha decidido disparar el obturador por sobre otras opciones. Cada una de las decisiones que el mismo toma darán a su producción un estilo particular y marcarán determinado un camino visual.

Este ensayo coincide con los aportes de Fonctuberta, J. y propone dejar de anclar a la fotografía a su rol social de comunicar la verdad, para valorar al fotógrafo como autor tanto como para poder juzgarlo en caso de que sus imágenes no resulten lo que

esperaba. El Ensayo critica la enajenación del autor con su obra, el proceso de alienación que lo desprestigia al fotógrafo como autor.

En un contexto moderno en el que la manipulación visual es común entre los medios de comunicación, el Ensayo ha caído en la cuenta de que tanto el fotógrafo como su entorno aportan a la construcción de una realidad que quiere verse.

El caso en particular de lo ocurrido con las fotografías durante la dictadura militar, corresponde recordar que el período se basó en una positiva campaña política basada en la manipulación y organización del contenido visual a través de los medios de comunicación. Esta situación demuestra el poder que la prensa y medios tienen por sobre la intención del autor, aunque así también asumen que la alteración del sentido de las fotografías en gran parte se corresponde a las delimitaciones que tenían los fotógrafos para representar libremente lo que se les presentaba y del modo que quisieran.

He aquí la diferencia de percepción que generan las fotografías tomadas por Gustavo Germano en el 2011, en comparación con la fotografía de Eduardo Longoni a Videla en 1981. Un cierre social y cultural definiría al fotógrafo como creador. No obstante, ciertos fotoperiodistas han sabido valerse de su profesión y tomar fotografías en vista a que, aunque los medios pudieron virar su concepto por un tiempo, de las mismas acabaría por “saltar a la luz” lo que en verdad ocurría, sirviendo de este modo aquellas imágenes que entre 1976 y 1983 habían sido utilizadas a favor del gobierno y ahora serían utilizadas como objeto de denuncia.

Por último, en cuanto al rol del observador como cuarto factor determinante al definir el sentido conceptual una imagen, resulta pertinente comprender que su posición ante el mundo es variable y que por ello mismo su forma de interpretar la realidad no podrá determinarse como una constante. Efectivamente la influencia social de una fotografía publicada toma un papel importante al definir el sentido de la misma, y es por ello que el fotógrafo como autor, al producir fotografías, deberá tener en cuenta no solo su punto de

vista y lo que con el pretende comunicar, sino también el modo en que aquello que quiere significar debería ser representado para llegar al público y que su mensaje no se vea alterado (según Fontcuberta, “el contenido social implica siempre un acto de propaganda, lo quiera el fotógrafo o no” (ob. Cit., p. 108)).

A lo largo de la investigación se ha visto que el período de dictadura militar vivido en Argentina ha marcado un antes y un después en la historia del país, tanto política como social y culturalmente. El recuerdo de aquello vivido, genera en la sociedad argentina un clima de nostalgia. A partir de este último sentimiento, el Ensayo ha dado cuenta de que la reacción que el público ante una fotografía que le genera dolor generará una motivación distinta al de otras fotografías, de tipo comercial o publicitario, que probablemente pasen al olvido con mayor facilidad. Es así que, tras los aportes de Susan Sontag, es factible afirmar muchas de las fotografías que generan dolor, a su vez motivan al recuerdo y que, al generar las mismas sentimientos incómodos, el espectador se verá perturbado o afectado de un modo especial, hasta probablemente llegar al punto de que aquellas imágenes tristes lo hagan profundizar sobre el contenido de la misma con un interés mayor. El ser humano tiende a recordar mejor los momentos de máxima tristeza que los simples felices; uno sujeto siempre recordará la fecha en que falleció un ser querido, cuando probablemente pueda olvidar el día en que se ha graduado o a comenzado su primer trabajo.

Finalmente se concluye en que, ante una sociedad que parecía engeguada por las delimitaciones del entonces gobierno de facto, las fotografías que representan aquel período se re significan años más tarde, no por deficiencias del fotógrafo como autor, sino porque los factores que influyen sobre las mismas desviaron su contenido. Existiendo tantas fotografías que, según Sontag, “motivan al olvido”, el hecho de que años después aquellas imágenes hayan vuelto a ser interpretadas por la sociedad, da cuenta de que

compositivamente, el fotógrafo ha sabido dejar una huella en el inconsciente colectivo con la imagen resultante y que con ello el autor ha logrado que tal fotografía se recuerde con mayor intensidad que muchas otras que se cruzarán ante sus ojos.

Anexo Imágenes seleccionadas



Imagen 1. "La señora Presidente", Revista 7 días. Julio 1974



Imagen 2. Longoni Eduardo, "General Videla". Buenos Aires, 1981.



Imagen 3. Ranea Marcelo, "Marcha por la vida", Buenos Aires, 1982

Referencias bibliográficas

- Aguirre, J., Atwood, M., et. Al. (2006). *Ojos Crueles. Temas de fotografía y sociedad*.
- Barthes, R. (2008). *La cámara Lúcida*, Paidós, Buenos Aires.
- Berger, J. (2012), *Modos de ver*. Ed. Gustavo Gili, Barcelona.
- Berger, P. y Luckmann, T. (1995). *La construcción social de la realidad*. Amorrortu Ed., Argentina.
- Blaustein, E. y Zubieta, M. (1998). *Decíamos ayer. La prensa argentina durante el proceso*. Ed Colihue, Argentina.
- Boniface, P. (2005). *Política, medios y opinión pública* publicado en Vanguardia Dossier, N°14, p. 108-111, citado en Fontcuberta, M. y Borrat, H. (2006). *Periódicos: sistemas complejos, narradores en interacción*. La crujía, Buenos Aires.
- Borreli M. y Saborido, J. (2008). *La prensa del proceso. El diario Convicción durante la dictadura militar argentina*. Universidad de Buenos Aires y Universidad Nacional de La Pampa.
- Certeau, M. (1990). *La invención de lo cotidiano*. Luce Giard.
- Costa, M. (2003). *Sutil diario íntimo. Un año de crisis argentina traducido en imágenes*. Clarín, Buenos Aires, citado por Iglesias, F. (2013). *La última dictadura militar a través de una fotografía*. Argenpress, publicación digital 25 de marzo.
- Culler, J. (1998). *Sobre la deconstrucción*. Ed. Cátedra, España.
- De Fontcuberta, M. y Borrat, H. (2006). *El periódico en una sociedad compleja*. La Crujía Ediciones, Buenos Aires.
- Derrida, J. (1971). *Firma, acontecimiento, contexto*. Ed. Electronica de Escuela de Filosofía Universidad ARCIS, Montreal.
- Eco, U. (1979). *Obra abierta*. 2da edición, Barcelona.
- Feld, C. y Stites Mor, J. (2009). *El pasado que miramos*. Ed. Paidós, Buenos Aires.
- Fontcuberta, J. (2011). *El beso de Judas – verdades, ficciones y dudas razonables*, Gustavo Gili, Barcelona.

- Fontcuberta, M. y Borrat, H. (2006). *Periódicos: sistemas complejos, narradores en interacción*. La crujía, Buenos Aires.
- Freund, G. (1996). *La fotografía como documento social*. Gustavo Gili, Barcelona, citado en: Pérez Fernández, S. y Gamarnik, C. (2011). *Artículos de investigación sobre fotografía*. Ed. CMDF
- Gamarnik, C. (2011). *Artículos de investigación sobre fotografía*, Ediciones CMDF, Montevideo, Uruguay.
- Garreton, M. (1995) *Hacia una nueva era política. Estudio sobre las democratizaciones* Fondo de cultura económica, Santiago de Chile, citado en: Fontcuberta, M. y Borrat, H. (2006). *Periódicos: sistemas complejos, narradores en interacción*. La crujía, Buenos Aires.
- Iglesias, F. (2013). *La última dictadura militar a través de una fotografía*. Publicación digital de Argenpress, Argentina.
- Los comunicados de la junta militar preservan la tranquilidad y el orden*. (1976). Comunicado N°19, diario La Opinión.
- Magariños, J. (1983). *El signo. Las fuentes teóricas de la semiología: Saussure, Peirce, Morris*. Edicial, Buenos Aires.
- Marino, S. y Postolski, G. (2006). *Relaciones peligrosas. Los medios y la dictadura entre el control, la censura y los negocios*. Revista de Economía Política de las Tecnologías de la Información y Comunicación.
- Novaro, M. y Palermo, V. (2003). *La dictadura Militar (1976-1983). Del golpe de Estado a la restauración democrática*. Paidós, Buenos Aires.
- Pérez Fernández, S. y Gamarnik, C. (2011). *Artículos de investigación sobre fotografía*. Ed. CMDF
- Sontag, S. (2003). *Ante el dolor de los demás*. Santillana Ediciones Generales (Traducción Aurelio Major). Madrid, España.

Sontag, S. (2006). *Sobre la fotografía*. Alfaguara (traducción de Carlos Gardini), 1ª Edición, Buenos Aires.

Bibliografía

- Aguirre, J., Atwood, M., et. Al. (2006). *Ojos Crueles. Temas de fotografía y sociedad*.
- Barthes, R. (2008). *La cámara Lúcida*, Paidós, Buenos Aires.
- Berger, J. (2012), *Modos de ver*. Ed. Gustavo Gili, Barcelona.
- Berger, P. y Luckmann, T. (1995). *La construcción social de la realidad*. Amorrortu Ed., Argentina.
- Blaustein, E. y Zubieta, M. (1998). *Decíamos ayer. La prensa argentina durante el proceso*. Ed Colihue, Argentina.
- Boniface, P. (2005). *Política, medios y opinión pública* publicado en Vanguardia Dossier, N°14, p. 108-111, citado en Fontcuberta, M. y Borrat, H. (2006). *Periódicos: sistemas complejos, narradores en interacción*. La crujía, Buenos Aires.
- Borreli M. y Saborido, J. (2008). *La prensa del proceso. El diario Convicción durante la dictadura militar argentina*. Universidad de Buenos Aires y Universidad Nacional de La Pampa.
- Certeau, M. (1990). *La invención de lo cotidiano*. Luce Giard.
- CONADEP (1996), "Nunca más. Informe de la Comisión Nacional sobre la desaparición de Personas". Eudeba, Buenos Aires.
- Costa, M. (2003). *Sutil diario íntimo. Un año de crisis argentina traducido en imágenes*. Clarín, Buenos Aires, citado por Iglesias, F. (2013). *La última dictadura militar a través de una fotografía*. Argenpress, publicación digital 25 de marzo.
- Culler, J. (1998). *Sobre la deconstrucción*. Ed. Cátedra, España.
- De Fontcuberta, M. y Borrat, H. (2006). *El periódico en una sociedad compleja*. La Crujía Ediciones, Buenos Aires.
- Derrida, J. (1971). *Firma, acontecimiento, contexto*. Ed. Electronica de Escuela de Filosofía Universidad ARCIS, Montreal.
- Dubois, P. (1986). *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*. Paidós, Buenos Aires.

- Eco, U. (1979). *Obra abierta*. 2da edición, Barcelona.
- Feld, C. y Stites Mor, J. (2009). *El pasado que miramos*. Ed. Paidós, Buenos Aires.
- Fontcuberta, J. (2011). *El beso de Judas – verdades, ficciones y dudas razonables*, Gustavo Gili, Barcelona.
- Fontcuberta, M. y Borrat, H. (2006). *Periódicos: sistemas complejos, narradores en interacción*. La crujía, Buenos Aires.
- Freund, G. (1996). *La fotografía como documento social*. Gustavo Gili, Barcelona, citado en: Pérez Fernández, S. y Gamarnik, C. (2011). *Artículos de investigación sobre fotografía*. Ed. CMDF
- Gamarnik, C. (2011). *Artículos de investigación sobre fotografía*, Ediciones CMDF, Montevideo, Uruguay.
- Garreton, M. (1995) *Hacia una nueva era política. Estudio sobre las democratizaciones* Fondo de cultura económica, Santiago de Chile, citado en: Fontcuberta, M. y Borrat, H. (2006). *Periódicos: sistemas complejos, narradores en interacción*. La crujía, Buenos Aires.
- Iglesias, F. (2013). *La última dictadura militar a través de una fotografía*. Publicación digital de Argenpress, Argentina.
- Los comunicados de la junta militar preservan la tranquilidad y el orden*. (1976). Comunicado N°19, diario La Opinión.
- Magariños, J. (1983). *El signo. Las fuentes teóricas de la semiología: Saussure, Peirce, Morris*. Edicial, Buenos Aires.
- Marino, S. y Postolski, G. (2006). *Relaciones peligrosas. Los medios y la dictadura entre el control, la censura y los negocios*. Revista de Economía Política de las Tecnologías de la Información y Comunicación.
- Novaro, M. y Palermo, V. (2003). *La dictadura Militar (1976-1983). Del golpe de Estado a la restauración democrática*. Paidós, Buenos Aires.

Pérez Fernández, S. y Gamarnik, C. (2011). *Artículos de investigación sobre fotografía*.

Ed. CMDF

Sontag, S. (2003). *Ante el dolor de los demás*. Santillana Ediciones Generales

(Traducción Aurelio Major). Madrid, España.

Sontag, S. (2006). *Sobre la fotografía*. Alfaguara (traducción de Carlos Gardini), 1°

Edición, Buenos Aires.

Ulanovsky, C. (2005). *Para las Rotativas. Diarios, revistas y periodistas argentinos*.

Emece.

Valdes de León, G. A. (2008). *Dialéctica del signo: hacia una teoría unificada del signo*

Lingüístico. En reflexión académica en Diseño y Comunicación. Facultad de diseño

y comunicación, Universidad de Palermo, Buenos Aires.