Publicaciones académicas y científicas

UNIVERSIDAD PROVINCIAL DE CÓRDOBA

Autoras: Enrico, Juliana, Garbero, Vanesa y Liponetzky, Tamara (Comps.)

Libro

Fotografía y memoria: huellas del pasado, lecturas desde el presente

Año: 2020

Enrico, J., Garbero, V. y Liponetzky, T. (Comps.) (2020). *Fotografía y memoria: huellas del pasado, lecturas desde el presente*. Editorial del Centro de Estudios Avanzados. Repositorio Digital Institucional Universidad Provincial de Córdoba. https://repositorio.upc.edu.ar/handle/123456789/204

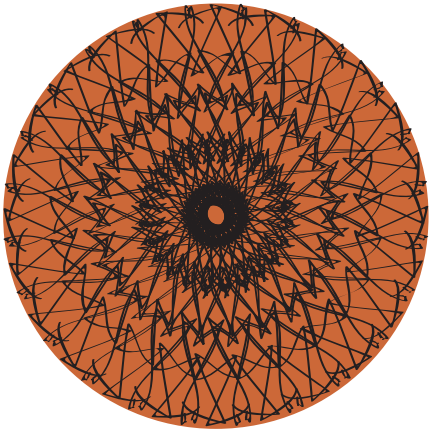
UNIVERSIDAD PROVINCIAL DE CÓRDOBA

REPOSITORIO.UPC
Repositorio Digital Institucional

Documento disponible para su consulta y descarga en el Repositorio Digital Institucional Universidad Provincial de Córdoba

Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional.

Fotografía y memoria: huellas del pasado, lecturas desde el presente



Juliana Enrico, Vanesa Garbero
y Tamara Liponetzky
(Compiladoras)

Editorial CEA / Colección Cuadernos de Investigación

edicea

cea-sociales
centro de estudios
avanzados

UNC
Universidad
Nacional
de Córdoba

Fotografía y memoria: huellas del pasado, lecturas desde el presente

edicea

cea-sociales
centro de estudios
avanzados

UNC
Universidad
Nacional
de Córdoba

Colección Cuadernos de Investigación

Fotografía y memoria: huellas del pasado, lecturas desde el presente

Juliana Enrico, Vanesa Garbero y Tamara Liponetzky
(Compiladoras)

Programa de Investigación *Estudios sobre la Memoria*

Universidad Nacional de Córdoba
Rector: Dr. Hugo Oscar Juri
Decana de Facultad de Ciencias Sociales: Mgter. María Inés Peralta

Editorial del Centro de Estudios Avanzados
Centro de Estudios Avanzados, Facultad de Ciencias Sociales,
Av. Vélez Sarsfield 153, 5000, Córdoba, Argentina

Directora: Adriana Boria
Coordinación Ejecutiva: Alicia Servetto
Coordinación Editorial: Mariú Biain

Comité Académico de la Editorial
M. Mónica Ghirardi
Daniela Monje
Alicia Servetto
Alicia Vaggione
Juan José Vagni
Coordinadora Académica del CEA-FCS: Alejandra Martín
Coordinador de Investigación del CEA-FCS: Marcelo Casarin
Asesora externa: Pampa Arán

Corrección del texto: Simón Juan Michelotti
Cuidado de edición: Mariú Biain
Diseño de Colección: Silvia Pérez
Diagramación de este libro: Silvia Pérez
Responsable de contenido web: Diego Solís

© Centro de Estudios Avanzados, 2020

Fotografía y memoria: huellas del pasado, lecturas desde el presente / David Schafer... [et al.]; compilado por Vanesa Garbero; Juliana Enrico; Tamara Liponetzky; prólogo de Leonor Arfuch.- 1a ed.- Córdoba: Centro de Estudios Avanzados. Centro de Estudios Avanzados, 2020.
Libro digital, PDF - (Cuaderno de investigación)
Archivo Digital: descarga
ISBN 978-987-1751-94-5
1. Memoria. 2. Fotografía. I. Schafer, David. II. Garbero, Vanesa, comp. III. Enrico, Juliana, comp. IV. Liponetzky, Tamara, comp. V. Arfuch, Leonor, prolog.
CDD 306.47

Índice

Prólogo
Leonor Arfuch 9

Introducción. Memoria, frente a este mundo herido
Juliana Enrico, Vanesa Garbero y Tamara Liponetzky 15

Parte 1. Dispositivos de la memoria, entre el documento histórico y el archivo cultural 23

Hacia un desmontaje del dispositivo represivo: de los retratos policiales a la reconstrucción de la fisonomía de un centro clandestino de detención
David Schäfer 25

Fotos de campaña en NECAH 1879: recuerdo y memoria de una mirada en dos tiempos
Verónica López 39

El secreto que guardan las fotos de un archivo: interpretación novelada
Pampa Arán 51

La imagen que perturba. Memorias de una escuela en ruinas
Alejandra M. Castro 59

Parte 2. La fotografía en contexto mediático 73

Las memorias suscitadas por las fotografías en el cine
Sylvia Nasif 75

Deconstrucción y construcción de la historia a través del documental *Vida y Militancia*
Luis Imhoff y Mónica Medina 87

Construcciones de memoria: fotografía y televisión
Jimena Inés Castillo 95

Malvinas y la batalla de los relatos a 30 años del conflicto: el caso de la prensa argentina
Claudia G. Grzincich 107

Parte 3. Imágenes, espacialidad, afectos y procesos subjetivos 119

Espacios y memorias punzantes: anamnesias e imágenes fantasmadas en Roland Barthes. Un acercamiento a "lo viviente" en la fotografía de Gabriel Orge
Juliana Enrico 121

Miradas en la ciudad, espejos de la sensibilidad. Intervenciones de colectivos fotográficos en la Marcha de la Gorra
María Belén Angelelli y Katrina A. Salguero Myers 133

Velita: de la memoria familiar a la memoria colectiva
Ximena Triquell 149

Parte 4. Intervenciones 159

Apareciendo
Gabriel Orge 161

Ante ellos, cámara en mano
Agustina Triquell 167

Nosotras y nosotros
Colectivo Manifiesto 173

Noticias de lxs autores 175

Prólogo

Leonor Arfuch

Lo feliz de la imagen reside en que es un límite para lo indefinido.
Cerco endeble, que no nos mantiene tanto a distancia de las cosas,
como nos preserva de la presión ciega de esa distancia.
Por ella, disponemos de esa distancia.
Maurice Blanchot

Fotografía y memoria, dos significantes que parecen enlazarse ya en el momento mismo del encuadre que la cámara registra y que la imagen nos trae al presente como una confirmación del pasado: esto sucedió. Una temporalidad en suspenso, que espera su despertar en la mirada que la traerá al mundo nuevamente, inquisidora, curiosa, amorosa o compasiva. Pero esa realidad capturada que puede estar allí, a la vista de todos, tiene el poder de hablarle a cada uno en singular. Y ese es quizá su don, el de poner en diálogo, en el destello de una imagen, lo íntimo y lo común.

Un diálogo que es también entre quien apresó ese instante en el correr inclemente de los días y en ese lugar del mundo –la fotografía es tanto temporal como espacial y, por ende, *un lugar de memoria*– y quien se asoma a ella, por azar o por necesidad, en una búsqueda o un encuentro. Y aquí confluyen la distancia que la imagen atempera y su *fondo*, inasible, como nos lo advirtiera Jean-Luc Nancy, una profundidad que escapa a la percepción y hace a su misterio. Presencia y ausencia, podríamos decir, esa tensión inevitable entre lo que revela y lo que oculta.

Y es quizá en la fotografía, cuyo efecto de verdad no logró borrar el avance de la técnica, donde la imagen que se ofrece a la mirada se torna con mayor intensidad hacia el interior,

hacia la intimidad, un "fondo" en el cual queda fijado el contorno impreciso de lo visto en su doble inadecuación: respecto de lo real dejado a distancia por la imagen y respecto de la imagen misma, despegada ya de su materialidad para quedar en la memoria como "una huella en la cera" −una afección en el alma− con esa potencialidad que señala la aporía aristotélica, de "hacer presente lo que está ausente".

De esa interioridad −y de esas afecciones− habla este libro, a partir de fotografías que de diversas maneras interpelan lo común. Y es allí donde se despliega el lazo indiscernible entre lo individual y lo colectivo, aquello compartido que con toda temperancia podemos llamar "memoria" para inmediatamente abrirlo a su plural, memorias. Una apertura, un diálogo, una "conversación grupal", como diría Michael Holroyd, el reconocido biógrafo inglés, a la que también convocan las voces de este libro.

Si la fotografía libra un combate contra el olvido, dejando testimonio de un momento y un lugar, también su fondo de ausencia, esa tenue veladura de la imagen, remite tanto a la muerte como a la inmortalidad. Y al mismo tiempo −una vez más la duplicidad de lo que puede ser una cosa y su contraria− descorre un telón en el presente, *hace ver* más allá de lo que muestra. Hace ver el ojo que disparó la cámara, que buscó el enfoque o lo arrebató en la oscuridad, el del artista, el de quien busca una prueba o da prueba de amor. Mirar, como leer, es re-crear. ¿Pero con qué ojos miramos? ¿Qué nos piden las fotografías? Y aquí podemos recordar a W.J.T. Mitchell y su clásico artículo "¿Qué es lo que *realmente* quieren las imágenes?". El autor nos propone ir más allá del análisis de lo que significan para considerar el modo en que ellas *hablan*, invirtiendo su signo, colocando el poder no en la atracción de lo que ofrecen sino en lo que *piden,* en lo que les *falta*. Situando su poder en la falta, lo que nos piden las imágenes −y que deberíamos indagar, en cada caso, para comprenderlas mejor−sería entonces "una idea de visualidad acorde con su ontología", ser vistas no como "cosas" sino como "individuos complejos que ocupan múltiples posiciones de sujeto e identidades" [1].

La propuesta es sugerente y de alguna manera *responden* los artículos de este libro −una

[1] Según el autor, y retomando una clásica metáfora de Gombrich, la imagen desearía "ser saludada como un viejo conocido en la calle" (Cf. W.J.T. Mitchell, "What do pictures really want?", October, Nº 77, Massachusetts, MIT Press, Verano 1996, p. 82).

responsabilidad de la mirada– al ir más allá del análisis de los códigos retóricos o estéticos para indagar sobre la perseverancia de esas imágenes y su impacto en el plano de lo social, lo histórico, lo político, el reclamo no acallado de los que no están, la activación de preguntas dormidas y el accionar de la memoria con fuerza pragmática desde una absoluta actualidad. Así como lo entendía Héctor Schmucler, voz señera en este territorio, que nos deja también, como un legado, esa relación intrínseca entre reflexión, distancia crítica y afecto.

Así, David Schäffer propone el desmontaje del dispositivo represivo "canónico" del retrato policial para analizar, a partir de las fotos del Archivo Provincial de la Memoria, el modo en que cada retrato, más allá del ojo represor, va configurando en cada toma el *lugar,* el espacio físico del centro clandestino de detención que aparece como fondo de la imagen, lo que le permite realizar una reconstrucción en plano de ese espacio, con todas sus connotaciones en cuanto a formas de vigilancia y prácticas represivas, después de su desaparición como tal.

Verónica López, por su parte, se propone analizar la fotografía artística como discurso crítico sobre la realidad, a partir de la serie NECAH 1879 (iniciales que refieren a la consigna mapuche "No entregar Carhué al Huinca") del fotógrafo argentino Raúl Stolkiner (Res) producida en el año 1996. La serie reconstruye el recorrido del fotógrafo Antonio Pozzo durante la etapa más conocida de la "Campaña del desierto" y contrapone con exactitud imágenes actuales en color con las antiguas. Se delinea así una cartografía de incidencia política, histórica y ética –según el análisis–, que resulta en una denuncia desesperanzada sobre el exterminio, no solo físico sino cultural y simbólico, de esa etnia.

Pampa Arán hace una "interpretación novelada" de la novela de Patricio Pron, *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia,* poniendo de relieve lo disruptivo –y lo enigmático– de narrar una foto en ausencia, como es el caso. Las fotos narradas evocan escenas familiares, sobre todo del autor con su padre, y ponen en juego una búsqueda llena de preguntas existenciales, que Arán ve como una puesta en abismo. ¿Quién era su padre, quién era ese niño, quién busca a quién, de quién se esconden? Sobre ese borde, que es también el de las ausencias y los silencios de la dictadura, trabaja Arán, en la formulación poética de sus propias preguntas y finaliza con la inspiración de Derrida, a quien acude "para vencer la pulsión del *mal de archivo* y buscar en el secreto archivado, algo de lo por-venir".

En su capítulo, Alejandra Castro aborda una reflexión sobre la ruina, su poética y el afecto y las memorias que un *lugar* despierta en relación con el espacio biográfico, a partir de una "imagen que perturba", la de una escuela en ruinas, localizada en Colonia Müller, en el noreste de la provincia de Córdoba. La ruina, en su soledad en el medio del campo, con su estructura conservada, pero con una naturaleza que avanza sobre el territorio del saber y la cultura, la lleva a una investigación sobre sus orígenes y sobre su *vida activa,* podríamos decir, de la que quedan huellas que traen consigo una cierta melancolía. El trabajo con las fotografías aporta a ese sentimiento, pero plantea también serios interrogantes que tocan a la historia de la escuela, su anclaje en el territorio y su desafección –lo que en verdad significa la *ausencia* de la escuela– en el contexto de las políticas educativas nacionales.

El lugar de la fotografía en el cine en relación con los trabajos de la memoria es analizado por Sylvia Nasif a partir de algunos filmes de Nanni Moretti para confrontar cómo opera el juego del tiempo, podríamos decir, entre la fijeza de la fotografía y la movilidad y temporalidad del filme, sus idas y vueltas, su relación tanto con la memoria como con el archivo y fundamentalmente con el espacio biográfico. Colectivo y personal, este juego parece poner en evidencia esa relación cambiante entre singular y plural, que es también el de la/s memoria/s.

Desde el cine documental, Luis Imhoff y Mónica Medina abordan la "deconstrucción y construcción de la historia" en un filme, *Vida y militancia*, que parte de la historia de Hugo Baretta, asesinado en 1975, cuya fotografía, tendido al pie de un Falcon Verde, aparece como un rasgo emblemático de inspiración, para dar cuenta de la temprana militancia de los años 60 y 70 en Córdoba, que dejará una marca indudable en las que vinieron después. El documental recurre a la historia de vida para aproximarse luego a las lógicas de la agrupación y con ello a la comprensión de las convicciones e ideales que la sustentaban, en una perspectiva tanto subjetiva como histórico-política.

En el siguiente capítulo, Jimena Inés Castillo analiza la construcción de la memoria en la televisión a partir de la inclusión de fotografías, tomando como caso dos programas televisivos difundidos en el lapso que va entre la conmemoración del golpe de Estado y la celebración del Bicentenario de la Revolución de Mayo. En relación con la memoria mediática, el programa seleccionado fue *Un tiempo después* y en cuanto a la relación entre memoria y

derechos humanos, *Televisión por la identidad.* Se trabaja entonces en la sutil articulación entre fotografías que integran el álbum familiar, devenidas en imágenes simbólicas que interrogan memoria y vida colectivas, y su dimensión histórica y testimonial. En este sentido, comparte con *Velita*, de Ximena Triquell, en la próxima sección del libro, una afinidad temática, por cuanto surgen, en ese capítulo, comunes interrogantes. La autora analiza *Velita*, una composición del blog de Celina Bordino, donde 40 fotografías ordenadas en cinco filas de ocho imágenes muestran a diferentes personas en un mismo gesto: soplando las velas de una torta de cumpleaños. La imagen, en su inesperada acumulación −que ahora, extrañamente, la pandemia ha hecho casi habitual− habla a un tiempo de lo más personal y de los hábitos y afectos compartidos en comunidad.

Claudia G. Grzincich, por su parte, aborda un estudio sociosemiótico de prensa gráfica para dar cuenta de cómo se rememora, en los relatos, la guerra de Malvinas a los 30 años del conflicto. Para ello analiza las tematizaciones que *Página 12, Clarín* y *La Nación* ofrecieron en sus portadas y páginas centrales entre enero y mayo de 2012, período coincidente con una mayor demanda institucional sobre las islas. Registra así "una especie de zona lagunosa" en la prensa gráfica nacional, carencia de imágenes de archivo, sin registro de los sufrimientos de los soldados en las islas, el hambre, el malestar, el maltrato, lo cual pone de manifiesto la deuda pendiente en cuanto a los crímenes de lesa humanidad que se cometieron y a la inclusión de los mismos en una agenda de derechos humanos para el futuro.

Juliana Enrico, en su capítulo "Espacios y memorias punzantes…" pone en sintonía el concepto de *anamnesias* de Roland Barthes con la fotografía de Gabriel Orge, con el fin de indagar la relación entre imágenes y memoria a nivel del cuerpo y la experiencia. Luego de un riguroso recorrido teórico, que también involucra la relación entre memoria y vida en Bergson, la autora se interroga sobre el sentido a partir del cuerpo significante de la imagen fotográfica que trae a la memoria "lo vivido" y, a partir de aquí, "lo viviente", tal como lo lee en "Apareciendo a Jorge Julio López", una creación fotográfica de Orge. La imagen, perturbadora, tomada de una fotografía de Helen Zout, se ve entre el follaje, reflejada en el agua del río, mezclada con el paisaje pero sin pérdida de su identidad, imagen espectral que es a la vez llamado vivencial, historia y memoria.

El capítulo de María Belén Angelelli y Katrina Salguero Myers se propone analizar dos experiencias performáticas del Colectivo Manifiesto, "El miedo que te venden lo pagamos nosotrxs", del año 2015, y una producción audiovisual fruto de una cobertura colectiva en el año 2016, ambas en ediciones de la Marcha de la Gorra. Presentan una síntesis histórica de los colectivos fotográficos de la ciudad de Córdoba, reflexionando sobre la emergencia de grupos activistas que orientan su producción estética y periodística hacia la visibilización del conflicto social contemporáneo, en sus diversas expresiones. El análisis destaca que dichas experiencias proponen una disrupción en el régimen de visibilidad hegemónico, haciendo ver *con otros ojos* los cuerpos, los gestos, la piel, de aquellos a quienes no se suele mirar o mostrar como imagen en el espacio público.

En esta intensa conversación grupal el libro se cierra, como podría esperarse, con fotografías que hablan por sí mismas. Perturbadoras intervenciones de Gabriel Orge, de su serie "Apareciendo…", en las cuales el paisaje es el lugar donde proyectar ausencias y evocar presencias en un gesto frágil y al mismo tiempo imperecedero; un primer plano increíble de Benjamín Menéndez y otros represores, en una especie de "coreografía colectiva" lograda por la fotógrafa Agustina Triquell en el Juicio de La Perla –que inquieta por "lo viviente" que parece– y finalmente "Nosotras y Nosotros", una presentación del Colectivo Manifiesto que, a la manera de una autobiografía, señala su compromiso social y político.

Buenos Aires, agosto de 2020

Introducción. Memoria, frente a este mundo herido

Juliana Enrico, Vanesa Garbero y Tamara Liponetzky

La acción humana de mirar y registrar la historia, como gesto de memoria que sitúa los acontecimientos en el curso de un marco de permanencia y discursividad, resulta crucial para la intervención que testimonia, enfatiza, visibiliza, da a ver, reinscribe y sedimenta el archivo cultural, mediante narraciones e imágenes que toman vida una vez que el tiempo de las cosas que han sido muere.

Así, la relación entre muerte y memoria y entre memoria y vida, tal como la piensan Barthes (1997, 2006) y Bergson (1977), es asumida en la práctica de la fotografía como intertexto viviente en el cual se cruzan diferentes temporalidades que se sobreimprimen como registro sensible y memorial, ya no solo desde el punto de vista fenomenológico de la fotografía, sino desde el punto de vista "simbólico". Es decir: en una perspectiva significante, histórica y cultural.

Desde este mismo tipo de reflexiones, la noción de imagen superviviente (*Nachleben*) de Didi-Huberman (2009) retoma una cierta inscripción del "alma" o los "fantasmas" en tanto "huella" en la imagen. A lo largo de los textos que configuran esta publicación, diferentes marcos teóricos y analíticos confluyen en una reflexión estética, cultural y memorial, que toma elementos de diferentes campos de conocimiento (historia, historia del arte, estudios visuales, estética, semiología, semiótica, crítica literaria, antropología, estudios culturales) tal como inciden en una renovada reflexión epistemológica a partir del giro visual.

En cuanto a la relación entre fotografía y memoria, Barthes sostiene que "la fotografía no rememora el pasado" (no hay nada de proustiano en una foto) sino que capta testimonialmente algo que "ha sido". El efecto que produce no es la restitución de lo abolido –por el tiempo, por la distancia– sino el testimonio de algo realmente existente que ha acontecido

en el tiempo. En tal sentido, la fotografía tiene un valor testimonial y documental (histórico) inapelable; es decir que, desde el punto de vista fenomenológico, en la fotografía el poder de autentificación prima sobre el poder de representación. Su mayor poder, o "noema", no reside por tanto en su valor analógico (rasgo que comparte con diversos sistemas de representación de las artes y los lenguajes figurativos, tales como la pintura). Lo importante y central es que la fotografía posee una fuerza constatativa, que atañe no al objeto sino al tiempo (cfr. Barthes, 2006: 137), afirmado en tanto pasado vivido.

Traer a la actualidad las imágenes como dispositivos de memoria en los que supervive un pasado reconfigurado por los análisis del presente, supone entonces enfatizar el valor de las huellas de lo viviente, que permanecen insertas en relatos y narrativas culturales más amplios. Si pensamos en los lenguajes audiovisuales en tanto "artificios del pensamiento" (Da Silva Catela, 2018), y a la fotografía en particular a través de sus grandes transformaciones desde su surgimiento como artefacto técnico analógico en el siglo XIX, pasando por la fotografía digital, hasta la era actual de la post-fotografía en el siglo XXI (Fontcuberta, 2010), hoy la edición (o post-producción, recorte, mixtura y montaje) de las imágenes digitales y la confluencia trans-media propia de los masivos tráficos de información e imágenes en las redes e internet, habilita la posibilidad de hiper-reproducción, alteración y reapropiación; además de la proyección y reproducción de las imágenes sobre una multiplicidad de escenarios, superficies y texturas (ampliando su universo punzante y diluyendo las fronteras entre la documentación de la historia visual, y las proliferaciones interpretativas del gran archivo cultural y memorial de los pueblos y comunidades).

Atravesado especialmente por la perspectiva de los estudios sobre la memoria y la historia reciente, el horizonte analítico de los estudios visuales piensa transdisciplinariamente la intervención humana sobre el mundo a través de diversos lenguajes y poéticas de la memoria, y sus marcos críticos instan a pensar las formas de reconfiguración urgente de nuestros marcos históricos de vida a través del testimonio de lo inmemorial (velado, fantasmal, ausente o insoportable). De este modo, las voces, narrativas e imágenes que toman lugar en el espacio público manifestando la experiencia y dando testimonio de las violencias sobre cuerpos y territorios (sean violencias de Estado, institucionales, raciales, de género, neoliberales, patriar-

cales) intentan "hacer presente una ausencia como dato esencial de la identidad" (Arfuch, 2018: 89), más que afirmar la presencia del pasado en cuanto tal. En este sentido Arfuch afirma la importancia de reconocer, desde las narrativas del espacio biográfico donde el estado de excepción aparece interrumpiendo un cauce de memorias cotidianas (por ejemplo, la intimidad perdida de la infancia y del hogar en el contexto político de las dictaduras), las poéticas de una memoria común (cfr. Arfuch, 2018: 89). Y analiza, como aparece en varias de las reflexiones que componen este libro, las narrativas de la generación de H.I.J.O.S. de desaparecidos, en lo que denomina un "giro hacia la infancia" que busca resituar la dolorosa pervivencia del pasado en cada pequeña historia de vida, haciendo foco en sus interminables consecuencias. "Este giro hacia la infancia viene a mostrar justamente que nunca habrá un fin de los relatos en la experiencia traumática de un colectivo" (2018: 90). Pero, desde el sostenimiento del marco común de la memoria que hace cauce y causa en nuestra historia política, los cruentos efectos de la violencia pueden tramitarse interpelando al pasado a través del trabajo del duelo, ganándole terreno a la melancolía (cfr. Arfuch, 2018: 89). De este modo, la experiencia vivida vuelve a recuperar su dignidad de acontecimiento histórico y cultural.

En tal sentido la fotografía reenlaza el presente con las huellas del pasado que toman actualidad en nuevas tramas significantes. Por ende, aporta como lenguaje a constituir marcos de visibilidad y legibilidad cultural que, a través de las gramáticas del presente, imponen una mirada otra sobre aquello que se quiere traer al recuerdo común, para nunca olvidar.

En esta senda retomamos los aportes de Schmucler (2019) al campo de estudios de memoria y sus exigencias éticas (en la difícil relación entre vivencia, acción y responsabilidad en sus dimensiones política, histórica y humana), y la noción de generación de la pos-memoria planteada por Hirsch (2015) en torno de la formación de la cultura visual posterior al Holocausto en medio de los dilemas de la transmisión, en el horizonte de la relación entre experiencia y memoria. A esto incorporamos las revisiones de Jelin sobre los "trabajos de la memoria" (2012) en términos de una categoría política, social e histórica, a través de diversos análisis de intervenciones del llamado arte pos-memorial del Cono Sur Latinoamericano, marco que se entrecruza con el estudio de la imagen y los lenguajes y narrativas audiovisuales analizados a lo largo de cada capítulo.

La práctica de resituar los acontecimientos y sus narrativas en tramas continuas de actualidad nos reubica a nosotrxs mismxs como sociedades y como sujetxs que elegimos qué recordar y qué sostener –en tanto saber y en tanto verdad– a través de la mirada, las elaboraciones y los recuerdos de lo que fuimos y de lo que somos, abriendo el futuro hacia nuestra "comunidad de destino", en la bella expresión de Pasolini. De este modo, el conflicto entre realidad, imágenes y narrativas pone a prueba nuestra intervención en el mundo dado, en el mundo representado y en el mundo que soñamos.

A partir de este vínculo conceptual, sensorial, imaginario y vital con lo que acontece y toma cuerpo en la forma de narrativas de la historia y de la vida de los pueblos, comunidades y sujetos, interrogamos diversos modos de construcción de la memoria de la experiencia humana, desde el convencimiento de que elegir qué recordar, y recortarlo del dominio íntimo y subjetivo para someterlo a visibilidad y discusión en el dominio público y colectivo, constituye una de las principales exigencias de la memoria para nuestras comunidades políticas e históricas, tal como lo sostiene nuestro maestro Héctor Schmucler.

El pasaje del dominio de lo íntimo y singular de la experiencia al dominio de lo común (en tanto instancias y tramas de registros inescindibles para que la realidad sea legible y comunicable) sustrae del olvido lo que no debemos dejar atrás como comunidad, y lo enfrenta a los ojos de la historia. Así, lo que es en un punto intransferible en su singularidad se vuelve transmisible en tanto materia, sentido, acto y gesto de memoria colectiva. Y las imágenes, en este caso, arman narrativas que resultan imprescindibles para el registro denso de nuestras culturas en clave memorial.

Retomando la concepción benjaminiana de la filosofía de la historia (Benjamin, 1989), hoy se nos aparece como un relámpago la historia alumbrada a través de la intervención de la fotografía en la era moderna, en tanto haz de luz y mirada que observa y registra el mundo; sin poder retener, comprender, ni explicar completamente cómo son posibles ciertos acontecimientos en el mundo humano, pero aportando a su testimonio visual y a la producción y circulación de narrativas y significaciones que contextualizan el devenir y la destrucción o decadencia del ser de todas las cosas. Justamente, por eso mismo, nos detenemos por un instante en las imágenes que advienen como lenguaje, como pasado y como futuro, dando tes-

timonio de nuestras acciones y comprometiendo nuestra responsabilidad en el curso de la vida con otros, en tanto marco de sentido histórico y cultural; sobre todo ante las redefiniciones de la "verdad" que introduce en el presente la post-fotografía, que ponen en crisis el valor de los referentes históricos en la construcción y representación de la "realidad".

En marzo de 2017, desde el Programa de Estudios sobre la Memoria del Centro de Estudios Avanzados (Facultad de Ciencias Sociales, Universidad Nacional de Córdoba), organizamos un seminario denominado "Fotografía y memoria: huellas del pasado, lecturas desde el presente". La convocatoria estaba atravesada por una reflexión de Georges Didi-Huberman (2011) que abría el juego de nuestros interrogantes: "La imagen a menudo tiene más de memoria y más de porvenir que el ser que la mira… ¿cómo dar cuenta del presente de esta experiencia, de la memoria que convoca, del porvenir que compromete?" (p. 32). Y en tal sentido retomamos algunos postulados centrales de nuestro Programa de Investigación, que aparecen a lo largo de la escritura de los capítulos de este libro.

El Programa de Estudios sobre la Memoria constituye un espacio académico para la reflexión y la investigación sobre la memoria (en plural), sin limitarse a un momento histórico o grupo social en particular. El eje articulador de las investigaciones que en él se desarrollan es la memoria como construcción colectiva, esto es: como representación del pasado conformada socialmente, a menudo en tensión con otras representaciones, y que, como producto de esa coexistencia, establece un campo de disputa simbólica en el que se dirime la legitimidad de un determinado orden discursivo.

El uso de la fotografía como documento ha sido y es una práctica muy recurrente en la investigación social. La relación entre fotografía y memoria supone la capacidad de la imagen de registrar sucesos y lecturas del pasado; y de ser un método para la historia, un soporte material que permite almacenar recuerdos de lugares, personas o acontecimientos muchas veces condenados al olvido.

Esto conlleva a pensar en la potencia de la fotografía como materia de la vida social, de los recuerdos y evocaciones; y como posibilidad de conservar o reconstruir un momento subjetivo. Pero, también, implica verla como fragmento de realidad, huella o vestigio de otros tiempos, documento testimonial, herramienta de denuncia atravesada por la mirada que re-

vela, que subexpone o sobreexpone. A la vez, es lenguaje y relación entre quien obtura y quien observa la imagen: herramienta política de disputa en la construcción de sentidos sociales.

Hablamos entonces de la fotografía como materia visual que genera memorias subjetivas, sociales, culturales e históricas desde un doble posicionamiento: el de la reconstrucción de las narrativas del pasado, y el de representación de la realidad, en el cruce de caminos entre lo vivido, lo acontecido, la producción del archivo histórico y cultural, y la mirada de quien observa.

Por eso, hoy más que nunca, qué, cómo y desde dónde mirar nos unen como comunidad histórica y política que piensa el presente, dando testimonio y aportando a la construcción de políticas de memoria que es necesario exponer y sostener, configurando el horizonte imaginario del futuro que necesitamos y soñamos mientras creamos marcos de convivencia, de igualdad y de libertad, no hostiles y no violentos, crecientemente inclusivos, democráticos y justos para todxs, desde la gran diversidad de intertextos, comunidades y voces de nuestro mundo humano y no humano que forman nuestros grandes paisajes y lenguajes de referencia.

***

En este libro reunimos algunos de los trabajos presentados en aquel seminario, en una compilación que se vio demorada por la enfermedad y por la partida de Héctor Schmucler[1], nuestro amado maestro y amigo; y cuya demora implica una producción aún silenciosa de nuestro duelo y de la memoria punzante y llena de afección que retomamos, justamente, en su memoria que es hoy la nuestra.

El texto se divide en tres apartados, donde ponemos en discusión y en tensión conceptos

[1] Héctor "Toto" Schmucler (Hasenkamp, Entre Ríos, 1931-Córdoba, 2018) murió a los 87 años, un 19 de diciembre de 2018 en la ciudad de Córdoba. Fue profesor emérito de la Universidad Nacional de Córdoba y doctor Honoris Causa de la Universidad de Buenos Aires. Formó parte del grupo de intelectuales que fundaron el Centro de Estudios Avanzados de la UNC. Schmucler fue un actor fundamental en el armado de las carreras de posgrado en Comunicación y Cultura en nuestra institución, al tiempo que conformó y dirigió el Programa de Estudios sobre la Memoria. Su trayectoria lo ubica como uno de los principales teóricos de los estudios sobre memoria colectiva y comunicación en América Latina, además de como un intelectual comprometido con su tiempo histórico, y un gran ser humano.

y marcos teóricos y analíticos claves para pensar la relación entre imágenes, narrativas, historia y memoria, en torno de políticas y poéticas memoriales. Los mismos se denominan "Dispositivos de la memoria: entre el documento histórico y el archivo cultural", "La fotografía en contexto mediático" e "Imágenes, espacialidad, afectos y procesos subjetivos".

En el apartado final, denominado "Intervenciones", incorporamos fotografías y análisis de artistas y colectivos de artistas visuales contemporáneos que participaron del seminario y expusieron sus trabajos en diálogo con las demás producciones.

Volviendo sobre nuestras preguntas iniciales a la luz del tiempo transcurrido, les invitamos a dialogar, reestableciendo en cada lectura nuestra relación crítica con la realidad, e interrogando desde palabras dolidas nuestro lugar en este presente herido a través de cada daño inconmensurable sobre la humanidad y sobre el mundo. Algo que solo la acción colectiva y la memoria pueden transformar, para no volver atrás jamás. Nunca más.

Bibliografía

Arfuch, Leonor (2018). *La vida narrada. Memoria, subjetividad y política*. Villa María: Eduvim.

Barthes, Roland (2006). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía.* Buenos Aires: Ed. Paidós.

Benjamin, Walter (1989). *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus.

Didi-Huberman, Georges (2011). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.

Da Silva Catela, Ludmila (2018). "Mirar las memorias, vivir el cine". En Tamara Liponetzky y Ximena Triquell (Comps.), *Cine y memoria. Narrativas audiovisuales sobre el pasado*. Córdoba: Ed. Cepia, Facultad de Artes UNC - Programa de Estudios sobre la Memoria CEA-FCS-UNC.

Fontcuberta, Joan (2016). *La furia de las imágenes. Notas sobre la post-fotografía*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

Hirsch, Marianne (2015). *La generación de la posmemoria. Escritura y cultura visual después del Holocausto*. España: PanCrítica.

Jelin, Elizabeth (2002). *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Ed. Siglo XXI.

Schmucler, Héctor (2019). *La memoria, entre la política y la ética. Textos reunidos (1979-2015)*. Buenos Aires: Clacso, Legados.

Parte 1. Dispositivos de la memoria, entre el documento histórico y el archivo cultural

Hacia un desmontaje del dispositivo represivo: de los retratos policiales a la reconstrucción de la fisonomía de un centro clandestino de detención

David Schäfer

El archivo fotográfico

En el año 2010, se entrega en custodia a la Comisión y Archivo Provincial de la Memoria de Córdoba, un acervo de negativos compuesto por más de 130.000 fotogramas que habían sido localizados en un viejo depósito de la Policía, cuatro años antes. Las imágenes fueron realizadas entre 1964 y 1992, en película blanco y negro de distintos formatos, por los fotógrafos de la Policía de Córdoba[1]. En estas imágenes observamos a distintos hombres y mujeres retratados, generalmente, de frente y de perfil –en pocas ocasiones de cuerpo entero–, sobre un fondo claro con una placa por encima de la cabeza, en la que hay un número seguido de la fecha en que se habría hecho el registro. La mayoría de estas fotos fueron realizadas en un espacio especialmente acondicionado para tal fin, el Estudio ubicado en la Jefatura de Policía. Otras, en cambio, fueron tomadas en centros clandestinos de detención, como el Departamento Informaciones Policiales (D2).

Durante cinco años[2], Alejandro Frola y yo analizamos estas fotos con el objetivo de identificar los sitios donde fueron fotografiados los detenidos y de reconstruir la fisonomía de los inmuebles donde se tomaron las fotos.

---

[1] El acceso a este fondo es restringido por tratarse de "documentación sensible" sobre las víctimas del Terrorismo de Estado. La autorización se solicita en el mismo archivo y las fotos se visualizan bajo un protocolo riguroso.

[2] Construimos un corpus de más de 33.000 imágenes con fotos realizadas entre el 20 de septiembre de 1974 y el 13 de junio de 1977, en correspondencia con las primeras y las últimas fotos tomadas en los patios del inmueble del D2, en el ex Pasaje Cuzco.

La puesta en marcha del dispositivo represivo

A principios de 1974, el jefe de la Policía, Antonio Navarro, derrocó al gobernador Ricardo Obregón Cano en un golpe conocido como el *Navarrazo*. Más adelante, luego de la muerte de Juan Domingo Perón y con María Estela Martínez de Perón en el poder, se nombró a Raúl Lacabanne interventor Federal de Córdoba y a Héctor García Rey como jefe de Policía, uno asumió el 7 y el otro el 9 de septiembre. Dos semanas después, se promulgó la ley N° 20840, más conocida como "Ley Antisubversiva". De allí en más, las brigadas del D2 y también otros grupos parapoliciales amparados por el Estado –como, más adelante lo hará el Comando Libertadores de América– comenzaron a operar en las calles de Córdoba.

El 20 de septiembre de 1974 fueron realizadas las primeras fotos en los patios del D2 a tres hombres y una mujer. Los detenidos fueron retratados en el patio del fondo, frente a las celdas, delante de un rectángulo oscuro del tamaño aproximado al de una puerta, que se encontraba apoyado sobre la pared, entre la escalera que va a la planta alta y la puerta de ingreso a una cocina, donde había otros sujetos haciendo tareas cotidianas. Todos los detenidos tenían el cabello revuelto, tres de ellos entrecerraron los ojos, como encandilados, uno parece tener el izquierdo hinchado. La fecha de la imagen es aproximada porque no está la varilla con la indicación del número de foto ni del día[3]. Estos registros, junto a otro de un detenido tomado dentro de una oficina, fueron publicados reencuadrados una semana más tarde en el diario *Córdoba* con el título: "Participaron en sensacionales copamientos los cinco extremistas detenidos en Córdoba". La distribución a la prensa de las fotos de detenidos por razones políticas fue recurrente durante la gestión de Lacabanne y cesó unos meses antes de su reemplazo, el 15 de septiembre de 1975. Para entonces, ya estaba a cargo del D2 Raúl Pedro Telleldín, el jefe "histórico" de esta dependencia.

El D2 fue creado luego del Cordobazo, el 16 de octubre de 1970, con la sanción de una nueva ley orgánica para la Policía de la Provincia de Córdoba: la N° 5192. Tenía como ante-

[3] En estos casos, el número se escribía con fibra sobre el negativo y la fecha se la asentaba en un libro de registro de prisioneros.

PAG. 4 Teléfonos 40222 - 40250 - 22071 CORDOBA — Un Diario Liberal e Independiente Pa

ESTOS EXTREMISTAS FUERON DETENIDOS, cuando fue allanada la finca de Calle Seis esquina Nueve, de Barrio Farina. Se trata de Javier Barrios Fernández, Juan Carlos Ramírez, Francisco Robotti, Alberto Assadouria y Norma Estela Vázquez cuya participación en el copamiento de la Comisaría 17ª; del Regimiento 141 y de la Fábrica Militar de Pólvora y Explosivos de Villa María se encuenta establecida con el secuestro de armas y efectos que consiguieran sustraer en ocasión de las respectivas acciones llevadas a cabo hace un tiempo y que lograran impactar por su procedimiento audaz.

Participaron de Sensacionales Copamientos los Cinco Extremistas Detenidos en Córdoba

Hace una semana, personal policial bajo las órdenes del jefe de la repartición, señor Héctor García Rey, llevó a cabo el allanamiento del inmueble situado en calle Seis esquina Nueve de Barrio Farina. Se trataba de una acción contra actividades guerrilleras. La gestión policial resultó positiva puesto que se logró la detención de cinco personas y el secuestro de armas, explosivos, esposas, munición de guerra y material literario que los pesquisas consideran de importancia. De esto informamos oportunamente, pero sólo trascendió entonces la identidad de los detenidos sin conocerse —como ahora— la calidad operativa de los detenidos, y en especial, de uno de ellos que es extranjero y que habría sido quien planeó y dirigió golpes extremistas que han causado sensación en la opinión pública.

Material Secuestrado

Cuando el 18 del corriente en horas de la tarde la policía irrumpió en el domicilio antes indicado, pudo sorprender a tres de las cinco personas que se hallaban en la casa, en forma inmediata. Otras dos se dieron a la fuga escalando paredes preparadas para el escape. Pero fue posible ver cuando arrojaban a un pozo de agua dos valijas. Estas fueron rescatadas y en su interior se hallaron armas, granadas, cargadores de armas automáticas y proyectiles de guerra.

Investigado todo lo referente a lo informado, se supo que dos pistolas 11,25 habían sido despojadas a personal policial en el Hospital de Clínicas y en la calle. Una carabina "Mausser" acciones guerrilleras. Washington Javier Barros Fernández, merece unas líneas más. Conforme a lo averiguado por la policía este es colombiano pero nacionalizado como uruguayo. Perteneció a la agrupación "Tu-

Imagen 1. Las últimas cuatro fotos fueron tomadas en Patio N° 1 del D2 alrededor del 20 de septiembre de 1974. Son las primeras fotos de detenidos acusados de extremistas distribuidas a la prensa.

cesora inmediata a la División Informaciones que hasta entonces se había encargado de llevar adelante las tareas de inteligencia policial. Esta dependencia redactó su propio reglamento interno donde fijaba instrucciones sobre su organización y sus funciones en la más absoluta reserva, puesto que, en la práctica, tenía la misión de perseguir y reprimir aquellas actividades consideradas "político-subversivas".

En este departamento, se procesaba la información obtenida a través de las tareas de espionaje en sedes de partidos políticos, sindicatos, centros de estudiantes, fábricas, organizaciones barriales, etc., y se administraba la producida en otras dependencias, como las comisarías. Además, contaba con brigadas propias en las calles para practicar redadas y perpetrar secuestros e incluso saqueos en las casas de los detenidos. Los prisioneros eran llevados hasta el D2 donde permanecían incomunicados y privados de todos sus derechos. Allí se los mantenía "tabicados"[4] y maniatados[5], y eran sometidos a interrogatorios bajo torturas psicológicas y físicas diversas, entre ellas, vejaciones, asfixias y golpes. Luego, podían ser reubicados en otros centros de detención, "trasladados" –es decir, asesinados en enfrentamiento fraguados, desaparecidos, "legalizados", en otras palabras–, puestos a disposición del Poder Ejecutivo Nacional (PEN) o en libertad. El inmueble donde funcionó esta dependencia poco a poco se transformó en un centro clandestino de detención y de distribución de prisioneros.

El D2 formó parte, junto con otros organismos de inteligencia de las Fuerzas Armadas y de Seguridad, de la denominada Comunidad Informativa, presidida por Luciano Benjamín Menéndez, en la que se trataban los temas relacionados con la lucha antisubversiva y se coordinaba la represión ilegal en Córdoba.

Desde su creación y hasta mediados de 1977, funcionó en dos de las tres casas del ex pasaje Cuzco –ahora pasaje Santa Catalina– que colinda con el Cabildo Histórico, a escasos metros de la Catedral. En el centro histórico de la ciudad estaba concentrada gran parte de la fuerza policial, puesto que en las dos primeras casas estaba el D2, en la tercera la Unidad Regional N° 1 –UR1– y en el Cabildo, la Jefatura de Policía.

El retrato policial y la gestión de los archivos

El retrato policial fue creado por Alphonse Bertillon a fines del siglo XIX, sobre la base de un estricto sistema de trabajo que tenía por objetivo hacer de un retrato una evidencia. Los as-

[4] El "tabique" podía ser una venda sobre los ojos del detenido o una capucha que le impedía ver. En muchas imágenes, se observa por detrás del retratado, a otros detenidos tabicados.

[5] Los detenidos aparecen en algunas fotos atados con las manos por detrás, de pie y mirando hacia la pared.

pectos relacionados con el carácter o la personalidad de los retratados quedaban afuera. Lo importante era dejar al descubierto las particularidades de cada rostro para posibilitar su identificación. Por eso se fotografiaba y medía a cada sujeto para poder compararlo con otros en el transcurso del tiempo. La identidad quedaba fijada sobre el cuerpo. A través de la fotografía y de un sistema elaborado de archivo y de gestión de la información, se ponía a los sujetos fotografiados en observación, siempre expuestos a la mirada panóptica del Estado.

En la década de 1970, las fotos de los detenidos tomadas por la Policía de Córdoba tenían estas características y podían ser consultadas desde distintas fuentes e instrumentos. Por ejemplo, la serie libros donde se registraba a los "delincuentes comunes" y a los "delincuentes políticos".

Estos libros tenían una organización similar: eran libros índice donde la información está dispuesta de modo cronológico, alfabético, numerológico −por el número de la foto− y correlativo. En la portada, se indicaba el período que abarcaba; después se dividía en columnas cada página, en la que se especificaba la fecha, el apellido y el nombre, el número de negativo, el folio y las observaciones. Esta última columna podía permanecer vacía o contener información muy resumida; por ejemplo, en el Registro de delincuentes comunes, observamos: "descuidista", "punguista", "ladrón", "encubrimiento", "gitana", "defraudación", "cheque s/ fondo", "ley 13944", "art. 42 c. f. u.", "desacato y resistencia", "mechero", "extorsionador", "cohecho", "hurto", "abuso deshonesto", "disposición justicia militar", "prostitución", "tenencia de armas", "lesiones leves", "homicidio", etc. Esta clasificación era amplia y demuestra un trabajo sistemático pero poco metódico, algo parecido a lo que ocurría con los registros fotográficos, como veremos más adelante.

La diferencia entre el Registro de delincuentes comunes y el Registro de extremistas[6] estaba en la columna observaciones. En este último libro, se detallaba la organización a la que pertenecería el detenido: ERP −Ejército Revolucionario del Pueblo−, por ejemplo. O, de un modo más general, se consignaba "comunista". En algunos casos, se hacía una pequeña descripción de los motivos de la detención: "art. 8 c. f. a. a.", que podría interpretarse como "Ar-

[6] Resulta interesante destacar que el ejemplar encontrado del Registro de extremistas es un respaldo del libro original, es decir, está escrito por unas pocas personas encargadas de transcribir toda la información de un original a modo de copia de seguridad.

tículo 8 del Código de Faltas, Averiguación de Antecedentes". En otros, para puntualizar cuál había sido su destino final: "falleció el 24/11/75, Monte Chingolo, Bs. As.", o, simplemente, una cruz de color rojo. La información de esta columna refleja la labor de inteligencia, el seguimiento constante y la dinámica de trabajo.

Otros instrumentos de control y seguimiento fueron las carpetas políticas que, además de las fotos, debieron contener las huellas dactilares de los detenidos, los datos patronímicos, la filiación a una organización y toda otra información que pudiera servir para conocer sus movimientos. La organización interna de las carpetas sería similar a las que confeccionaba la Policía Federal con los mismos fines y que sobrevivieron en el tiempo. Las carpetas políticas del D2 no corrieron la misma suerte: fueron destruidas; posiblemente, luego del secuestro y asesinato del subcomisario Ricardo Fermín Albareda a fines de septiembre de 1979, como relata Carlos "Charlie" Moore (Robles, 2010: 247-248).

Las fotos formaban parte de estos informes, ya sea porque estaba el número de negativo –en los Registros por ejemplo– o porque físicamente estaban adjuntadas a las carpetas o pegadas en las fichas que se les hacían a los detenidos cuando ingresaban a la Policía.

En general, cuando se seguían los procedimientos legales, los sujetos eran fotografiados en la Jefatura de Policía donde los fotógrafos desarrollaron una labor más sistemática, a diferencia del D2, donde el protocolo de trabajo variaba de acuerdo con la situación de los prisioneros.

Pautas para el abordaje

Para analizar estas fotos, partimos del estudio de la metodología que Georges Didi-Huberman puso en práctica en *Imágenes pese a todo* (2004) para interrogar a las cuatro fotos tomadas por miembros del Sonderkommando en Auschwitz.

Este análisis parte del paradigma indicial de Carlo Ginzburg y se complementa con el método warbugiano (sintomático, anacrónico, asentado en la técnica del montaje y la sobredeterminación), que promueve el desarrollo de una antropología de las imágenes basada en las singularidades formales, mediante la articulación de dos órdenes de interpretación: el análisis formal, intrínseco o microscópico, y el estudio antropológico, extrínseco e iconológico.

Este último exige que el uso focalizador e identificador del índice, índice-descripción, sea abierto y problematizado por un pensamiento centrífugo, complejo, el de la supervivencia –índice-síntoma– que surge de la puesta en relación de las singularidades presentes en la imagen abriendo paso a la construcción de nuevas problemáticas (Didi-Huberman, 1996: 145-163).

Desde esta perspectiva, las imágenes de los retratados por la Policía de Córdoba no pueden ser abordadas como "puntos fijos" en el devenir histórico ni la memoria entendida como la adquisición de recuerdos objetivos (Didi-Huberman, 2008: 137-237). El acento debe estar puesto en el movimiento que recuerda los hechos del pasado y los construye en el saber presente de quienes las observamos.

Estos retratos policiales fueron tomados en planos tan amplios que, además de exponer la fisionomía del retratado, dejaron al descubierto parte del entorno donde estaban cautivos. Esto cobra una singular importancia cuando se trata del D2, ya que a través del estudio de una serie de datos marginales podemos ir más allá del espacio de representación y "observar" a este centro clandestino de detención por dentro.

En un retrato, tradicionalmente, el espacio del retratado es donde se narra la historia. Es un lugar diferente del que ocupa el espectador, quien se encuentra afuera y observa la situación a través de un sistema convencional, la perspectiva, que determina lo que va a ser mostrado –cómo será mostrado– y lo que no. Sin embargo, en muchas de estas imágenes, la información marginal hace que la escena se desborde por los límites del cuadro, colocando al espectador en una posición distinta a la tradicional, en un "entremedias" (De Diego, 2014: 23), que fractura el espacio de representación y devela un adentro y un afuera. Las historias que narran las imágenes tomadas en el D2 solo pueden abordarse observando el interior del cuadro en relación con lo que pudo estar ocurriendo afuera.

Por esta razón, trabajamos sobre secuencias de fotos y no sobre una única imagen, examinando el negativo en el orden en que el policía fotógrafo imprimió, sucesivamente, cada fotograma para estudiar tanto sus "movimientos" como los de los sujetos que están en escena y buscar huellas, accidentes, descuidos que puedan constituir un síntoma de lo que pasaba durante el registro.

En ocasiones, una vez identificados los índices en una sesión, superpusimos las imágenes

para ampliar el campo de observación. En otras, hicimos reconstrucciones de las sesiones con equipos de época, junto a antiguos planos de los inmuebles, para conocer la posición exacta del policía fotógrafo en relación con los detenidos y de allí en más suponer los movimientos de cada uno de los sujetos que participaron en la escena.

Cada foto es el producto de una acción vinculada con otras acciones que tuvieron lugar antes, durante y después del registro. Un testimonio de los hechos y también una evidencia de que el policía fotógrafo –que captó la imagen– estuvo allí frente al detenido. El que accionó la cámara fue un personaje más de la escena en estrecha relación con los demás; su llegada alteraba, modificaba, pervertía el curso "natural" que hubieran tenido los hechos sin su presencia.

También, pusimos en juego las inevitables manipulaciones que el dispositivo fotográfico y el policía fotógrafo efectuaron para registrar los hechos. Muchas son el producto de las limitaciones de la fotografía para representar la realidad, pero otras dependen de las intenciones del policía fotógrafo y se plasman con la elección del encuadre, el plano y el punto de vista, la medición de la luz, la configuración de la cámara, etc. Todas tienen incidencia en la construcción de la imagen del detenido y del sitio donde fue obligado a posar.

Teniendo en cuenta todo esto, comenzamos con la identificación de los lugares donde fueron fotografiados los detenidos. Observamos que, desde cada una de las escenas fotografiadas, podíamos reconocer otros sectores del inmueble que también fueron utilizados para hacer los registros. Esto nos permitió reconstruir parte del interior del inmueble y hacer un seguimiento de los cambios edilicios durante un período de tiempo. Por ejemplo, desde la Pared A del Patio N° 3, uno de los fondos recurrentes, pudimos reconocer la Pared Sur N° 1 y la N° 2. Con la misma estrategia, descubrimos que esta última hacía esquina con la Pared Este, lo que nos posibilitó seguir las transformaciones que experimentaron una y otra desde dos ubicaciones diferentes. A los cambios sobre la Pared Este los apreciamos también desde el Patio N° 2, donde también se tomaron fotografías. A la vez, desde el Rincón Noroeste observamos las modificaciones de dicho Patio. Finalmente, las fotos tomadas con la Pared Oeste del Patio N° 3 como fondo nos permitieron conocer las variaciones que se produjeron sobre la Pared Norte y el Rincón Noroeste.

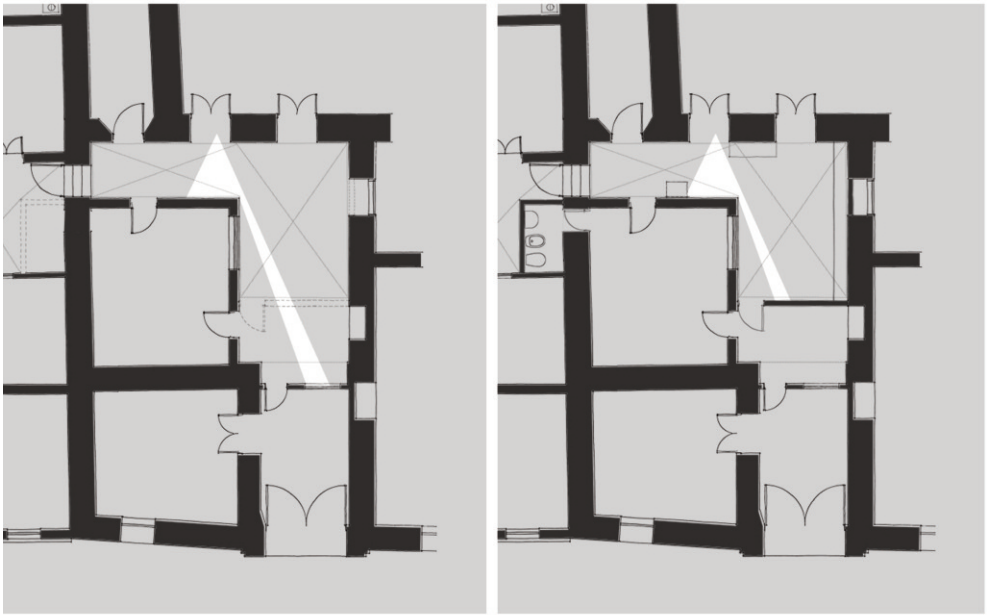


Imagen 2. En blanco, señalamos lo que podía ver el objetivo de la cámara del policía fotógrafo cuando este utilizaba a la Pared A como fondo. Desde esta posición, se pueden ver los cambios sobre el Patio N° 3, por ejemplo, la aparición en escena de la Pared Sur N° 2.

Estas observaciones nos permitieron construir dos planos con los sectores donde se tomaron las fotos. El primero da cuenta de los sitios donde se fotografió a los detenidos entre 1974 y 1975 y, el segundo, entre 1976 y 1977. Al compararlos, podemos observar también los cambios que experimentaron ciertos sectores de este inmueble con el correr del tiempo. Por ejemplo, la construcción de bancos de mampostería, la instalación de un baño privado en la oficina del jefe, la edificación de Pared Sur N° 2, entre otros.

Imagen 3. A la izquierda, el plano del D2 a comienzos de 1975 y, a la derecha, a partir de 1976. Referencias: A) Patio N° 1. B) Pasillo Entrepatios. C) Patio N° 2. D) Patio N° 3. E) Sector Anterior. F) Pasillo del Fondo. 1) Puertas de ingreso. 2) Sección Registro, Fichero y Archivo. 3) Oficina del jefe. 4) Tranvía. 5) Cocina. 6) Celda de Daniel López. 7) Celda de Carlos Moore. 8) Puerta de ingreso a la UR1. 9) Bancos de mampostería. 10) Aire acondicionado.

La identificación de la Pared Sur N° 2 del Patio N° 3

Esta Pared aparece por primera vez en una foto tomada alrededor del 31 de octubre de 1975 con la Pared A como fondo. No obstante, es posible que se haya construido antes, entre el 19 de agosto y el 30 de octubre, ya que las fotos de este período todavía no se han encontrado.

El 1º de diciembre de 1975 –en la foto N° 52645 que tiene la Pared Este de fondo–, la Pared Sur N° 2 está revocada, pero aún sin pintar. Entre el 2 y el 3 de diciembre, se la pinta de un tono claro, blanco o cercano al blanco, como apreciamos en la foto N° 52701.

Esta Pared sufrió varios cambios a mediados de 1976; no solo se la utilizó como fondo para las fotos, sino que se la aprovechó para colocar información dirigida al personal del D2. En las fotos tomadas el 15 de julio de 1976, aparecen dos avisos, uno debajo del otro, con fecha del día 14. El primero informa sobre la muerte del aspirante a bombero Domingo Páez y el envío de una corona de flores; el segundo, dice textualmente: "*En el día de la fecha falleció el hijo del Sr. Comandante del Tercer Cuerpo de Ejército. Se envía corona de flores*". Más tarde, entre el 22 y el 29 de diciembre de 1976, se fijó un aviso con chinches para saludar al personal por las fiestas de fin de año. El 26 de abril de 1977, en las fotos N° 60599 a 60601, se colocó un listado con los sueldos básicos que percibía desde el jefe de Policía hasta los agentes. También, se fijaron avisos sobre la puerta, como el cartel que aparece en la foto N° 60125, que dice: "*Al pasar cierre la puerta O Jefe gracias*".

En la foto N° 59629, del 7 de febrero de 1977, vemos instalado sobre la Pared Sur N° 2 un rectángulo de poliestireno expandido (telgopor) de unos 0,50 m de alto por 1 m de ancho, que posiblemente fue un marco de referencia para hacer los registros. Más tarde, se colocó un cartel en la parte superior, al centro, con la palabra "*FOTOGRAFÍAS*". Por último, en mayo de 1977, se dibujó con un rotulador de tono oscuro una escala antropométrica sobre el telgopor.

En el 2006, cuando el inmueble fue entregado a la Comisión y Archivo Provincial de la Memoria, la Pared Sur N° 2 tenía, además de la puerta, una ventana. Luego, fue demolida. Solo quedó una huella de cemento, sobre la cual se rinde un homenaje a Horacio Américo Siriani Iglesias, quien murió en el D2 el 11 de abril de 1974 a causa de las torturas y los golpes recibidos.

Imagen 4. El Archivo Provincial de la Memoria de Córdoba fue creado con la aprobación de la Ley Provincial N° 9286, conocida como "Ley de la Memoria" en marzo del 2006. Funciona en el mismo inmueble donde estuvo el D2 hasta junio de 1977. En la foto vemos, por detrás del muro derribado, la Pared Sur N° 2.

Palabras finales

Luego del Cordobazo, y con la reestructuración de la Policía, comenzó en Córdoba un operativo de persecución y represión de los sectores de la población más revolucionarios y combativos.

Este fondo fotográfico fue construido en el marco de la puesta en marcha del dispositivo represivo y era utilizado junto con otros archivos. Un riguroso sistema de gestión de la información permitía asociar las imágenes con otros documentos, como el libro donde se inscribía a los "subversivos", asignándoles un sentido preciso.

Hoy, el mismo protocolo que sirvió para señalar, perseguir y reprimir a quienes se consideraba opositores políticos, arroja luz sobre uno de los puntos más oscuros de nuestra historia al permitirnos conocer algunos sectores del inmueble donde funcionó el D2, uno de los centros clandestinos de detención más terroríficos de la época.

Sobre la base de esta investigación, desarrollamos un proyecto de creación artística que tuvo dos presentaciones: *Relaciones causales*, en 2015, en Galería Cero, en Madrid, en el marco del festival de fotografía PhotoEspaña, y *Cámara oscura* en la Sala Farina de la Ciudad de las Artes en Córdoba en 2017. En la primera exposición, se le proponía al espectador asumir el rol de un "investigador" que va reuniendo pistas en torno a la información que se presentaba en las distintas salas; en la segunda, se le planteaba la experiencia de situarse en el interior del aparato represivo, donde la fotografía era un engranaje más del sistema, a tal punto que una cámara podía funcionar como un arma y el sonido de la carga de un flash (de época) convertirse en una sirena policial[7]. En ambas muestras, el hilo conductor entre las diferentes obras fue la fotografía entendida como parte constituyente de un dispositivo represivo, en él cada pieza debe funcionar en perfecto sincronismo con las demás, de lo contrario, con una adecuada gestión del "error", el dispositivo podría ser desmontado.

Bibliografía

Agambem, Giorgio (2014). *Qu'est-ce qu'un dispositif?* Paris: Rivages poche.

De Diego, Estrella (2011). *No soy yo: autobiografía, performance y los nuevos espectadores*. Madrid: Editorial Siruela.

Didi-Huberman, Georges (1996). "Pour une anthropologie des singularités formelles. Remarque sur l'invention warburgienne". *Gènese,* N° 24: 145-163. Francia.

Didi-Huberman, Georges (2004). *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto.* Barcelona: Editorial Paidós.

[7] Para más información sobre las exposiciones visitar http://david-schafer.blogspot.com.ar

Didi-Huberman, Georges (2008). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Ginzburg, Carlo (2013). *Mitos, emblemas e indicios. Morfología e historia*. Buenos Aires: Editorial Prometeo.

Piazza, Pierre (Dir.) (2011). *Aux origines de la police scientifique. Alphonse Bertillon, précurseur de la science du crime.* Clamecy: Éditions Karthala.

Robles, Miguel (2010). *La búsqueda: una entrevista con Charlie Moore*. Córdoba: Ediciones del pasaje.

Schäfer, David (2017). *El registro bruto: prácticas fotográficas en un centro clandestino de detención*. Córdoba: Autoedición.

Tagg, John (2004). *El peso de la representación, ensayos sobre fotografía e historias*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

Fotos de campaña en NECAH 1879: recuerdo y memoria de una mirada en dos tiempos

Verónica López

Imagen 1. Serie NECAH 1879, Res (1996).

En este trabajo expongo un fragmento modificado de mi trabajo de tesis doctoral en Semiótica titulado "La fotografía artística como discurso crítico sobre la realidad. Representaciones sociales de la Argentina de los 90 en la Nueva Fotografía". La serie que analizo es NECAH 1879 (iniciales que refieren a la consigna mapuche "No entregar Carhué al Huinca") del fotógrafo argentino Raúl Stolkiner (Res), producida en el año 1996.

La serie reconstruye el recorrido del fotógrafo Antonio Pozzo durante la etapa más conocida de la llamada "Campaña del desierto". Se compone de un mapa con la ruta del último tramo de la campaña (1878-1879), un díptico de un Remington (rifle utilizado por primera vez durante la expedición), 24 imágenes en blanco y negro que reproducen las imágenes de Pozzo con letras suspendidas con el nombre a la serie y 11 dípticos que intercalan un registro de Pozzo y uno de Res realizados desde el mismo sitio y desde el mismo punto de vista. La serie ha sido leída como un cuestionamiento sobre el rol de la fotografía en la concreción de los objetivos de la elite gobernante para quienes la conquista implicó el afianzamiento de la burguesía, la consolidación del poder militar y la repartición de tierras entre terratenientes vinculados a los gobiernos que se sucedieron entre 1876 y 1903. En el marco de la temática que aborda el simposio, NECAH 1879 moviliza una serie de interrogantes sobre la manera en que representamos, conceptualizamos y experimentamos el pasado en nuestro presente. La reflexión, además de incorporar las lecturas previas, propone pensar cuestiones éticas y morales involucradas en la representación de acontecimientos traumáticos que aún hoy no tienen reparación jurídica. A nuestro entender la serie habilita la reflexión de pensar, y diferenciar, la historia como recuerdo y como memoria. Pensar la historia como recuerdo supone reproducir la historia como monumento que perpetúa las imágenes de la dominación. Pensar la historia como memoria conlleva sostener el deber testimonial de resarcimiento sobre hechos subjetivados. La diferencia conceptual entre la historia como recuerdo y la historia como memoria reconoce sustento teórico en el ensayo *Tiempo pasado* (2005) de Beatriz Sarlo y en las reflexiones de Francisco Castilla Urbano (1991) sobre las "Tesis de filosofía de la historia" de Walter Benjamin. En tanto, las consideraciones sobre ética y moral se basan en algunos artículos reunidos en *Sobre la fotografía* de Susan Sontag (2012). El ensayo de Res, asume la primera persona para volver sobre un acontecimiento histórico, cuyo recuerdo responde a una

convención fundante para la República que evoca el genocidio de los pueblos originarios. Las formas de esta representación reclaman reflexiones acerca del abordaje de hechos históricos que se actualizan. Es claro que el genocidio continúa impune al día de hoy, pero lo que aquí queremos resaltar es que esa impunidad no es solo jurídica sino también histórica.

Descripción de la serie: irreversibilidad y vigencia

NECAH 1879 No entregar Carhué reconstruye la tercera etapa de la llamada "Campaña del Desierto". La campaña tuvo al frente a protagonistas de la historia bien antagonistas. Comenzó con el gobierno de Bernardino Rivadavia en 1826 para pagar el empréstito tomado con la casa bancaria Baring Brothers de Londres con tierras públicas de la provincia de Buenos Aires y estuvo bajo el mando del mercenario devenido en comandante Federico Rauch; se continuó durante el gobierno de Juan Manuel de Rosas entre 1833 y 1834, cuando estuvo financiada por los estancieros bonaerenses preocupados por lo que se consideró la amenaza indígena a sus tierras y fue dirigida por Facundo Quiroga y Rosas; y finalizó en 1879 con la expedición, iniciada por el ministro de guerra Adolfo Alsina y continuada por Julio Argentino Roca para delimitar las fronteras patagónicas, espacio reclamado por Chile, como parte de la consolidación del Estado Nacional.

Res asume, como en el documental performativo (Molfeta, 2011: 541), el cuerpo y la voz de la experiencia de un otro en el pasado. Ese otro es Antonio Pozzo, fotógrafo que documentó la campaña. Podríamos concluir entonces que el lugar que se ocupa en la reconstrucción es la del victimario. El ensayo incluye un mapa que describe el recorrido de la expedición, un grupo de fotografías con un encuadre correctivo de las fotografías de Pozzo, que exhiben en primer plano una letra en mayúscula que forman la frase "No entregar Carhué al Huinca" atribuida al cacique Calfucurá, el díptico de un Remington y, por último, un conjunto de dípticos compuestos por fotografías de Pozzo, en blanco y negro, y de Res, en color.

Imagen 2. Serie NECAH 1879, Res (1996).

En la forma de la organización de los dípticos se observa una relación de complementariedad entre la imagen del archivo y la imagen actual producida por el fotógrafo. En todos los casos, la fotografía de la derecha completa la violencia ejercida en la de la izquierda. Las imágenes de Pozzo se ubican a la izquierda. En las primeras cuatro fotografías aparece tematizado el paisaje y en las últimas cuatro el retrato grupal. En los paisajes predominan los terrenos extensos y áridos y precarias construcciones, de hecho en "Vista general de Carmen de Patagones" se observa una importante población a la vera del lago, y en las tiendas de la campaña. El fotógrafo ha hecho uso de planos generales para registrar paisajes y personas, sus tomas son frontales, no hay perspectivas, la distancia focal es corta. El uso de estos recursos está vinculado con la escasa tecnología de la época y/o con una intencionalidad meramente descriptiva. Recordemos que durante el siglo XIX, muchos le asignaban a la fotografía una utilidad predominantemente documental, el registro de la campaña es un ejemplo del alcance de ese paradigma. A la derecha se ubican las fotos de Res, los registros son en color. El fotógrafo ha buscado con éxito la coincidencia con las líneas del horizonte de cada una de las tomas de Pozzo. Las alteraciones más significativas se observan en los últimos cuatro registros. En la primera de este conjunto, donde antes había terreno, ahora solo hay agua; en la segunda,

se ha dado forma a una plaza, tal como hoy las conocemos. En ella, Julio Argentino Roca es la figura central junto a un grupo de adolescentes que posan frente a su estatua. La tercera, que corresponde al retrato titulado "Choele Choel, en el que aparece el general Roca y los jefes principales de la primera división expedicionaria al Río Grande", es contrapuesta al cementerio de niños de Choele Choel a metros de donde se estableció el campamento de Roca. En la cuarta, se registra el frente de una vivienda humilde y, lo que se sugiere son sus habitantes o vecinos de la zona, descendientes de los anteriores.

En relación al tiempo, la característica más explícita es la oposición pasado y presente que se localiza en marcas a nivel del enunciado en la organización de los dípticos y en el blanco y negro y el color. A nivel de la enunciación, el pasado se asocia con la expedición, los pueblos originarios y la guerra. En las imágenes que se corresponden con el presente se ponen de manifiesto las consecuencias de la agresión: sobre todo en las dos últimas imágenes, en una, en asociación con la muerte, en la otra, en asociación con la pobreza. Los personajes en las fotografías de Pozzo son sujetos investidos por su rol social vinculado con la expedición, son soldados, generales y prisioneros. En "Plaza" aparecen uniformados y en fila posando para la cámara, además se asoma al pie de la imagen una sombra que se corresponde con la del propio Pozzo. En la quinta fotografía vemos soldados e indios prisioneros. En "Choele Choel, el general Roca y los jefes", posa el personaje histórico. En las fotografías de Res, el rol social genérico "pobladores" se encuentra dado en la figura de niños, adolescentes y adultos. También se registra el monumento a Roca. Res replica en sus personajes la pose de los personajes de Pozzo. Si tomamos en cuenta las condiciones de producción de la serie, realizada durante el año 1996, podemos hipotetizar una correspondencia simbólica entre la Campaña del Desierto y la década de los 90. Durante esa década, desde las ciencias sociales, prosperó un discurso que comparó la generación del 80 (siglo XIX) con la práctica política de los años 90 (siglo XX). Entre los puntos en común se mencionan el endeudamiento y déficit fiscal, la corrupción de las clases gobernantes y del empresariado amigo y la impunidad. En ese contexto, los pueblos originarios fueron considerados un factor de inseguridad para los emprendimientos agropecuarios que hacían necesaria la expansión de la frontera al sur.

El historiador Dardo Castro expone los paralelismos entre Pozzo y Res:

La "Conquista del Desierto" implicó la apropiación de 400 000 kilómetros cuadrados de las tierras más fértiles de América. Para Roca, fue el espaldarazo que lo llevó a la Presidencia de la Nación en 1880. Más de un siglo después de que Antonio Pozzo, acompañando las tropas comandadas por Julio A. Roca, fotografiara la culminación de esa campaña de exterminio, Res hizo el mismo itinerario con su cámara. Si con Pozzo cabalgaba el Terror de Estado, Res encontró allí la soledad, la dilatada soledad de una pampa sin indios ni lanzas en alto. Sin soldados ni carretas. Apenas las frías imágenes de silos, edificios, monumentos. La tierra sin relieves, los ríos oscuros y calmos. Casi la única excepción es el retrato de los descendientes del Cacique Linares, el jefe indígena que pactó con Roca. Pozzo llegó cuando la resistencia aborigen había sido doblegada. No hay escenas de los desiguales enfrentamientos. Para su cámara posaron los batallones de Roca con sus fusiles y corazas de cuero, los prisioneros −mujeres y niños de una inmóvil y conmovedora indefensión− y sus guardianes, los jefes al frente de una tienda de campaña. Una quietud, a la vez ingenua y atroz, flota sobre la tropa que vivaquea en la ribera del Colorado. Pero si Pozzo ha quedado en la historia como el fotógrafo de la "Campaña del Desierto", el ojo de Res invierte el sentido de esa guerra: sus fotografías parecen narrar una campaña de desertización, obligándonos a leer de otra manera el relato de las viejas imágenes. Hasta las letras que componen la consigna de Calfucurá, "NO ENTREGAR CARHUE AL HUINCA" flotan enormes, fantasmagóricas, como si hubieran permanecido en el desierto a modo de mandato histórico contra el terror y la discriminación[1].

Al respecto de la serie Res comenta:

En el mecanismo del fusil Remington está implícita la lógica de la conquista y de la ocupación de las regiones más fértiles del territorio americano por el hombre blanco. Antes de su desarrollo, tanto en los Estados Unidos, donde fue fabricado, como en la Argentina, que lo importó inmediatamente, la invasión territorial se llevaba a cabo mediante lo que se denomina "guerra de posiciones". Pero ya con las primeras unidades el desigual enfrentamiento se transformó en "cacería". En pocos años la resistencia indígena había sido diezmada. En la pampa las condiciones estaban dadas para esa gran expedición militar que se dio en llamar Campaña del Desierto[2].

---

[1] Extraído de http://www.resh.com.ar/necah/texto1.htm [Consulta: 4 de julio de 2015].

[2] Extraído de http://www.resh.com.ar/esp/texto_necah18792_esp.php [Consulta: 4 de julio de 2015].

Ambos textos, en algún punto de su desarrollo, denuncian las injusticias cometidas contra los pueblos originarios. Las narraciones tienden a sujetarse de los hechos acontecidos en el pasado. Esta distancia histórica parece neutralizar la denuncia ya que sus consecuencias resultan irreversibles en el presente. Sin embargo, la organización de las fotografías en dípticos sugiere una serie de oposiciones vigentes.

Acerca de la consigna: No entregar Carhué al Huinca

A nivel semántico, un dato relevante lo constituye el título de la serie. NECAH, abreviatura de "No entregar Carhué al Huinca" que refiere a los dichos premonitorios del cacique Juan Calfucurá a su hijo Manuel Namuncurá al momento de su muerte acontecida seis años antes de la etapa de mayor sistematización de la campaña. El título recupera un relato de resistencia indígena que, sin embargo, en las fotos es ausente. Si tomamos en cuenta la consigna mapuche, la oposición fundamental es pueblos originarios vs. blancos o resistencia indígena vs. conquista. La oposición define los actores involucrados en el conflicto, define el antagonismo y la relación agónica amigo-enemigo. El título evoca la resistencia. La reconstrucción es entonces, y en apariencia, doble, aunque se lo rememore desde el lugar de la ocupación y la conquista.

El historiador Dardo Castro y la curadora Valeria González coinciden en que la serie es un cuestionamiento sobre el uso de la fotografía en la conformación del Estado nacional. La oposición entre las fotografías de Pozzo y las de Res es una reflexión sobre el alcance histórico del modo de representación fotográfica. Si bien el mecanismo fotográfico en ambos casos constituye una imposición sobre lo fotografiado, lo que diferencia las fotografías de Pozzo de las de Res son: la finalidad y las modalidades de enunciación. En el caso de Pozzo, el fin era la justificación de la dominación y la construcción de un relato de conquista y fundación, por ello (y por la época) la modalidad de enunciación pretende ser transparente y ocultar las intencionalidades tras la extendida objetividad. Por entonces, la fotografía se encuentra bajo una concepción positivista de la historia que define toda una manera de entender la labor historiográfica: la historia es conocer el pasado ·tal y como verdaderamente ha sido (Benjamin

citado por Castilla Urbano, 1991: 456). Esta es la concepción tradicional de la historia, propia del siglo XIX, que influenció la historiografía posterior.

En cuanto a la construcción de los componentes de la enunciación en NECAH se observan una serie de operaciones tendientes a movilizar en el enunciatario un "hacer". Para Danuta Teresa Mosejko de Costa (1994) la forma más frecuente de conseguir ese hacer es produciendo en el enunciatario reacciones pasionales que lo muevan a la acción. NECAH parte de un "hacer saber" que denuncia para movilizar un "hacer interpretar" sobre las consecuencias de aquella violencia; por ello, la modalidad de enunciación es evidenciada en la apropiación de las imágenes de Pozzo, en la utilización de mapas, en textos sobre las fotografías, en el trabajo con dípticos. Hay una comparación histórica que más que señalar las diferencias, propone problematizar los efectos del pasado y algunas similitudes con el presente. El estado pasional que predomina es la compasión, esto es, un estado de empatía con el dolor, el sufrimiento y la injusticia que, sin embargo, no moviliza la acción ya que el objeto (pueblos originarios de *NECAH 1879*) al que hace referencia desde el título carece de futuro y está destinado a desaparecer. Esta imposibilidad de cualquier acción transformadora infunde cualidades nostálgicas y melancólicas pasivas sobre el pasado y el presente.

La historia como recuerdo y como memoria

No podemos dejar de analizar la serie como una práctica que se inscribe en contextos sucesivos, un producto de un largo proceso, es decir, como un ejercicio para pensar los modos de construcción de la historia y la historiografía. Como veremos, el ensayo evidencia una serie de tensiones y contradicciones con respecto a la representación del pasado.

En términos de conceptualización histórica, en algunos momentos, la serie parece adscribir al concepto de "memoria pública" desarrollado por Beatriz Sarlo (2005) esto es, se reproduce una forma de historia "transformada en relato o en monumento" (p. 126). Esto sobre todo se expresa en la temática que aborda el período más difundido de la expansión (1878-1879). Se podría decir que la elección refiere a la sencilla razón de que es durante esta etapa cuando la fotografía hace su aparición, recordemos que el mecanismo llega temprana-

mente a nuestro país, en 1840, y gradualmente se populariza pasando de los usos privados a los públicos. Sin embargo, el ensayo de Res no solo incorpora las fotografías de Pozzo sino que enfatiza en otras imágenes (no fotográficas) como lo son el mapa y el rifle Remington incorporados por primera vez durante la expedición. La cuestión es si el recorte responde a considerarla una época histórica, que se eleva por sobre otras, como monumento (algo sujeto al pasado) o como crítica (cuyas consecuencias nos siguen afectando como sociedad). En este momento es cuando debemos decir algo evidente, pero ciertamente es un contrasentido mirar el pasado siguiendo los mismos procedimientos que se pretende combatir. Pero creemos que el enunciador asume el rol de un historiador, aquel que "no reconstruye los hechos del pasado sino que los recuerda, dándoles así su carácter de pasado presente, respecto del cual siempre hay una deuda impaga" (Sarlo, 2005: 34). Esto se expresa porque, si bien hay un cuestionamiento a las consecuencias del último tramo de la Campaña del Desierto (que incluye la fomentada crítica al eufemismo "desierto"), las fotografías actuales continúan reproduciendo la desertización, una descendencia atravesada por la pobreza y la ausencia de los pueblos originarios. Detrás de la proclama NECAH no queda nada. Este modo de intervención, corre el peligro de perpetuar un conocimiento del pasado que proporciona imágenes de dominación y que nos lleva a reproducir en nuestro presente ese mismo dominio. Por otro lado, y dada su postura crítica de cuestionar la experiencia de un otro, el ensayo pretende mimetizarse con los discursos de la memoria, aquellos que sostienen el deber testimonial y subjetivo de resarcimiento sobre un hecho de memoria. En este caso, la experiencia subjetivada sobre el recorrido de la campaña. Sin embargo, acá hay un problema porque el genocidio de los pueblos originarios no ha finalizado. Diana Lenton, Integrante de la Red de Investigaciones en Genocidio y doctora en Antropología, sostiene que el Estado Argentino se conformó sobre un genocidio que aún hoy continúa:

> Los pueblos originarios son víctimas de un genocidio que aún no terminó. Por eso como Red hablamos de que en la Argentina existe un proceso genocida de los pueblos indígenas porque no le podemos encontrar la fecha de finalización. No sólo el Estado se construye sobre un genocidio sino que también nuestro marco de pensamiento se construye sobre el genocidio, de tal manera que no hemos salido aún de él. El genocidio realizado por el nazismo tiene fecha

> de finalización. El fin de la guerra, el suicidio de Hitler, los tribunales de Nuremberg. El genocidio de la dictadura tuvo una CONADEP, juicios. El genocidio indígena no tiene fecha de finalización y no hay juicios (Aranda, *Página 12*, 2011, 10 de octubre).

Lenton va más allá diciendo que al no haber juicios contra estos crímenes no hay instancia de reparación. ¿Es entonces la Campaña del Desierto un hecho de memoria?, ¿puede entonces considerarse un hecho de memoria a un hecho presente, sin reparación jurídica? Proponemos distinguir dos carriles por donde situar la reparación, una es la vía representacional en la cual se encaminan las reflexiones sobre la historia y la memoria y, la otra es la vía jurídica que aún no se resuelve. Si nos situamos desde la primera vía, la representación histórica de NECAH 1879, oscila entre dos posiciones: una que sustenta la historia como recuerdo y otra que postula la historia como memoria. El enunciador asume el lugar de Pozzo con fines de denuncia, sus objetivos se acercan a lo que Francisco Castilla Urbano expresa en relación a la perspectiva benjaminiana de la historia "la redención de las generaciones actuales, que no deja de reconocerse por más que esté basada en una flaca fuerza mesiánica, pasa por el encuentro con las generaciones pasadas" (Castilla Urbano, 1991: 455), es decir, hay un principio *redentivo* pero la dimensión argumentativa del ensayo cede a la dimensión autobiográfica al prolongar el relato del desierto. Creemos que

> de lo que se trata no es tanto de luchar por la consecución del país venidero como de recuperar la memoria del auténtico pasado, no del que se nos ha transmitido, sino del que hubiera debido llegar si la historia no ocultara aquellos valores perdidos en cada derrota (Castilla Urbano, 1991: 456).

En el ensayo de Res ya no hay Carhué, el Huinca no solo ha procedido al exterminio material sino también al histórico.

Una cuestión ética y moral

En este punto me haré eco, muy sintéticamente, de lo que Susan Sontag en *Sobre la fotografía*

ha sostenido al respecto. Por un lado, Sontag entiende que "las fotografías no pueden crear una posición moral pero sí consolidarla; y también contribuir a la construcción de una en ciernes" (Sontag, 2012: 27). Por otro lado, el peso moral y emocional depende del contexto en el cual se insertan, es decir, el poder de denuncia de una fotografía depende de un contexto apropiado de disposición y actitud. Fotografías como la guerra de Corea, por ejemplo, fueron invisibles porque no había un espacio ideológico propicio para ellas cuando se presentaron. También el grado de la emoción (el agravio moral) depende del grado de frecuentación de imágenes. Teniendo en cuenta estas aproximaciones podemos decir que las fotografías (las de Pozzo, las de Res) fueron vistas en contextos históricos diferentes. La mirada de Res lo hace desde la denuncia que, sin la reparación jurídica actual, más que una visión dialéctica de la historia como progreso expresa una visión benjaminiana de la historia como catástrofe.

Bibliografía

Aranda Darío (2011, 10 de octubre). "El Estado se construyó sobre un genocidio". Entrevista a Diana Lenton. *Página 12*. [En línea] https://www.pagina12.com.ar/diario/dialogos/21-178560-2011-10-10.html [Consulta: 15 de diciembre de 2015].

Castilla Urbano, Francisco (1991). "Walter Benjamin: Una filosofía de la historia entre la política y la religión". *Anuario de Filosofía del Derecho*, N° VIII: 453-471. Madrid.

González, Valeria (2011). *Fotografía en la Argentina 1840-2010*. Buenos Aires: Ediciones Artexarte de la Fundación Alfonso y Luz Castillo.

Molfeta, Andrea (2011). "El documental como técnica de sí: el cine político como práctica de una ética de la finitud". En A. L. Lusnich y P. Piedras (Eds.), *Una historia del cine político y social en Argentina (1969-2009)* (pp. 541-558). Buenos Aires: Editorial Nueva librería.

Mosejko de Costa, Danuta Teresa (1994). *La manipulación en el relato indigenista*. Buenos Aires: Edicial.

Sarlo, Beatriz (2005). *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo, una discusión*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.

Fuentes

Página web de Raúl Stolkiner http://www.resh.com.ar/ [Consulta: 4 de julio de 2015].

El secreto que guardan las fotos de un archivo: interpretación novelada

Pampa Arán

Preliminar

En el trabajo que sigue[1], en continuidad con la investigación que desarrollo en un proyecto, mi interés se orienta hacia la función de los archivos en el arte en general y hacia la literatura en particular, de allí que en este caso la reflexión destaque el lugar preponderante que ocupan las fotografías, en la (re)construcción de la memoria, a partir del uso de archivos personales que modelan formas singulares del discurso narrativo. Considero necesaria esta información preliminar para la lectura del texto, teniendo en cuenta también que nuestra presentación revistió algo de amena espectacularidad, con el reparto de fotografías de otras épocas en contraste con nuestras actuales presencias y posibles transformaciones, pues de eso trataba nuestra presentación conjunta: preguntarnos por la ficción de la memoria que guardan las imágenes.

Desarrollo

¿Qué verdad guarda una foto archivada?, ¿qué imagen de realidad trasmite?, ¿por qué se dirá que una foto *captura* una imagen? En esa palabra hay algo del secuestro de lo no permitido,

[1] Como dato suplementario menciono que fue presentado como intervención en las Jornadas en un panel que llamamos "Memoria y ficción de la imagen: sobre archivos revelados y revelación de archivos", integrado por otros tres compañeros con los que compartimos una investigación sobre la problemática de los archivos en la contemporaneidad.

de aquello imprevisto que resulta forzado, de una apropiación momentánea y es testimonio de algo más que quizás no está en la foto sino en la interpretación del que la mira. "La foto solo dice lo que da a ver", afirma Barthes (1989), y sin embargo esa captura es significativa para alguien, aunque lo que diga no esté en la foto sino en quien la mira y a veces, *se mira* en ella, buscando un secreto y buscándose. El espacio, la imagen y el tiempo se reúnen para formar un relato si hay alguien que pueda recordar o imaginar la situación que rodea el instante.

Y esto sucede en la novela que revisaremos rápidamente buscando solo los momentos en que algunas fotos y otras capturas de imágenes ayudan al protagonista a hacer una dolorosa y profunda reflexión sobre su pasado y el de su padre desde el presente, reflexión que ha evitado siempre por temor a hurgar en un pasado traumático.

La novela de Patricio Pron[2], *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia* (Barcelona, 2011), forma parte de un conjunto de novelas de hijos de ex militantes revolucionarios que comparten varios aspectos en común, entre ellos el uso de archivos y colecciones familiares de documentos, fotos, libros y objetos que son formas heterogéneas de memoria, muy interesantes desde el punto de vista de una semiótica cultural y epocal[3]. Las fotografías cumplen un rol importante y en el caso de la novela de Pron, que hoy traigo a consideración, son utilizadas como disparadores de una serie de situaciones decisivas para el relato y para la memoria del sujeto que narra una experiencia existencial. Diría que esta novela es un montaje artístico, experimental, armado sobre archivos heterogéneos en los que destaca la función que cumplen diferentes tipos de fotografías: personales, periodísticas, fotocopias, fotos usadas en video documental y en álbumes familiares, a las que llamaremos "fotos" en sentido amplio, ya que son imágenes capturadas por medios técnicos y con diferentes motivaciones. Parecería que

---

[2] Pron, Patricio (1975), doctorado en Filología en Alemania, reside actualmente en Madrid, muy premiado, trabaja como traductor y crítico.

[3] Me refiero a la novela de Pron, que es objeto de este trabajo, conjuntamente con la de Laura Alcoba, *Los pasajeros del Anna C* (2012) y la de Ernesto Semán, *Soy un bravo piloto de la Nueva China* (2011). Esas tres novelas fueron analizadas en un trabajo que publiqué en 2017, "Figurations of memory in the stories by children of the revolutionaries". Abordo allí esas novelas "autoficcionales" en las que el hijo adopta desde su presente una distancia crítica frente a las elecciones de sus padres en otros espacios y tiempos.

ninguno de los registros ha esperado la pose del fotografiado y por eso su función no es estética, sino puramente documental.

Pero ocurre que en esta novela las fotos no están reproducidas (en otras novelas de Semán o Andruetto lo están), sino descriptas e interpretadas desde la subjetividad del que las mira y esto me genera la primera pregunta: ¿cómo establecer la relación entre palabra e imagen? O para precisar mejor mi pregunta ¿para qué narrar una fotografía pudiendo reproducirla, al tiempo que *transcribe* los artículos periodísticos incluyendo errores de ortografía? Y me parece, al menos en mi hipótesis de lectura, que toda la novela tensiona, desde la forma genérica, el límite borroso entre verdadero y verosímil, entre la objetividad y la subjetividad de la memoria.

El protagonista vuelve de Alemania en 2008 porque su padre, periodista conocido por su adhesión ideológica en la década del 70 al peronismo y hasta cierto momento a Montoneros, ha enfermado gravemente. El joven se aloja en el departamento de su madre y comienza a enfrentar los fantasmas y miedos que lo han acosado desde la infancia acerca de su padre al que sintió ajeno y desconocido. Precisamente es una foto la que pone el recuerdo en carne viva: una foto de la infancia junto a su padre, tomada en una montaña de La Rioja, al lado de un abismo. Ese abismo, esa distancia afectiva y generacional será la que tendrá que remontar como una interrogación abierta sobre la propia existencia.

"Quizá se le atribuye demasiado valor a la memoria y no el suficiente a la reflexión", asegura Sontag (2004), haciendo tomar en cuenta que recordar no es un mero ejercicio memorístico o histórico, sino que la valiente tarea de rememorar el pasado encierra una ineludible carga moral, un compromiso con la verdad subjetiva especialmente y, a veces, con la liberación de una culpa latente en la conciencia.

La novela entonces narra en primera persona el proceso de recuperación de la figura paterna y de aquella generación, como modo de restañar las fracturas de la propia identidad, proceso que, si por una parte sucede linealmente a lo largo de unos días, subjetivamente se va armando como un *puzzle* detectivesco, hecho de diferentes recortes fragmentarios de experiencias, documentos, objetos y recuerdos, los que guarda la memoria familiar de su madre y su hermano, y aquellos que encuentra en el escritorio y en la biblioteca de su padre.

Todo este magma de mezcla será resignificado como dije, durante un conmovedor trabajo

de memoria cuyo transcurso organiza linealmente la estructura de la novela en cuatro partes que me permito titular según mi lectura: el regreso, la pesquisa, la crisis, el descubrimiento. Y en cada uno de estos momentos serán diferentes tipos de fotos las que irán pautando, con función indicial, las transformaciones del protagonista que iremos describiendo argumentalmente con más detalle. Como ya dije, inicialmente está la foto en La Rioja: el hijo mira ansioso al padre que parece mirar hacia otro lugar, desentendido del reclamo de atención y afecto, según la interpretación que le atribuye el hijo:

> En realidad también había otro recuerdo, aunque no era precisamente un recuerdo directo, algo que hubiera surgido de la experiencia y se hubiera fijado allí en la memoria, sino algo que yo había visto en la casa de mis padres, una fotografía. En ella, mi padre y yo estamos sentados sobre un pequeño muro de piedra; detrás de nosotros un abismo y, un poco más allá, montañas y colinas que –aunque la fotografía es en blanco y negro– uno puede imaginar verdes y rojas y marrones. Mi padre y yo estamos sentados sobre el muro de la siguiente forma: él de lado, con los brazos cruzados; yo, de espaldas al abismo, con las manos debajo de los muslos. Quien contemple con detenimiento la fotografía verá que ésta tiene una cierta intensidad dramática que no debe atribuirse al paisaje –aunque este es dramático del modo que algunos imaginan que un paisaje puede serlo– sino más bien a la relación entre ambos: mi padre mira hacia el paisaje; yo lo miro a él y en mi mirada hay un ruego muy específico: que repare en mí, que me baje de ese muro en que mis piernas cuelgan sin tocar el suelo y que a mí me parece –en una exageración inevitable cuando se considera que yo soy solo un niño– que va a venirse abajo en cualquier momento y va a arrastrarme con él al abismo. En la fotografía, mi padre no me mira, no repara siquiera en que le estoy mirando y en la súplica que yo tan solo puedo formular de esa manera, como si él y yo estuviéramos condenados a no entendernos, a no vernos siquiera… (Pron, 2011: 22-23).

Y me pregunto: ¿qué grado de realidad tiene una fotografía en orden a la experiencia del sujeto que la contempla?, ¿por qué acudir a una foto para representar una vivencia, algo enigmático e irrepresentable?

A partir de este primer momento del regreso y del planteo del conflicto, la historia toma una deriva compleja debido a las carpetas que el hijo encuentra en el estudio del padre, que

son archivos cuidadosamente guardados acerca de la pesquisa del crimen de un hombre, hermano de una joven militante, compañera de su padre, desaparecida en el 76 en Tucumán. Junto con el narrador vamos leyendo la reconstrucción de la crónica periodística de esa desaparición y el posterior descubrimiento del crimen y de los criminales que van revelando el fondo sórdido y mezquino del pueblo y de la región, así como las versiones que se tejen en torno a esa muerte y sus circunstancias.

Pero el interés y la participación activa en la búsqueda que el padre había puesto de manifiesto en los artículos, registros, informes y mapas del lugar del asesinato y muchas fotos en diferentes manifestaciones y finalmente en el sepelio, donde también aparece en primer plano, lo llevan a preguntarse por las verdaderas razones de aquella participación en esa historia criminal de ribetes singulares:

> … me pregunté por qué mi padre había participado en la búsqueda de aquel hombre asesinado y por qué había querido documentar sus esfuerzos y los resultados que éstos no habían arrojado y las últimas palabras que él había dicho sobre el tema, que vinculaban al asesinado con su hermana desparecida. Tuve la impresión de que mi padre no había estado buscando realmente al asesinado, que éste le importaba poco o nada; que lo que había hecho era buscar a la hermana, restituir allí y entonces una búsqueda que ciertas circunstancias trágicas, que yo mismo, y tal vez él y mi madre, habíamos intentado olvidar, le habían impedido llevar a cabo en el mes de junio de 1977, cuando mi madre, y él y yo −mis hermanos no habían nacido aún− vivíamos en un ambiente en que el terror hacía que los sonidos y los movimientos nos llegasen retardados, como si estuviésemos bajo el agua… (Pron, 2011: 130).

Y lo llevan también a pensar en la simetría de las búsquedas en abismo: él buscando a su padre y su padre buscando a otro que era buscado por la policía… pero ¿a quién buscaba cada uno? ¿Quién era su padre entonces, cómo había sido su militancia, por qué lo asocia al miedo que sentía cuando era niño? ¿Es posible volver sobre el pasado, leer otros signos y otras interpretaciones?

Comienza entonces a armar el *puzzle* que le recuerda el juego de niño que nunca pudo completar (p. 129) y a tejer conjeturas sobre las motivaciones del padre en la búsqueda del

hermano de Alicia, la joven desaparecida durante la dictadura. Una colección de fotos y de notas sobre la joven fortalece en el hijo la sospecha que había pasado décadas calladas de culpa y arrepentimiento por haberla iniciado en la política, por no haber podido atravesar la espesa cortina de miedo de aquellos días ominosos y, en última instancia, por haber sido un sobreviviente que pagó con el precio de su silencio:

> … comprendí por primera vez que todos los hijos de los jóvenes de la década de 1970 íbamos a tener que dilucidar el pasado de nuestros padres como si fuéramos detectives y que lo que averiguaríamos se iba a parecer demasiado a una novela policiaca que no quisiéramos haber comprado nunca… (Pron, 2011: 142).

Movimiento paradojal porque en tanto se busca acortar casi documentalmente la distancia entre ficción y relato (nombres verdaderos de lugares, fechas y personas, transcripción literal de archivos periodísticos), por otra parte se acude a la estructura de un policial imperfecto donde faltan un montón de piezas, jugando autoficcionalmente entre lo verosímil y lo verdadero.

Las piezas comienzan a armarse en la tercera parte de la novela (que he denominado la crisis), con la visita a la sala del Museo de la ciudad donde se lleva a cabo una retrospectiva de la prensa local. Allí en un televisor mira varias veces el video de una entrevista a su padre que estaba siendo reconocido como periodista políticamente comprometido y de larga trayectoria, y en la que cuenta la historia de su carrera como periodista y de sus luchas políticas.

> Miré el documental que incluía la entrevista a mi padre tres o cuatro veces esa tarde, escuchándole atentamente hasta que las fechas y los nombres comenzaron a resultarme familiares, pero, sobre todo, hasta que mirarlo empezó a ser demasiado terrible. … En algún momento un empleado entró y anunció que la sala se cerraría en cinco minutos y luego se acercó al televisor donde estaba hablando mi padre y lo apagó. Mi padre dejó inconclusa la frase que estaba diciendo y yo traté de completarla pero no pude: donde estaba la cara de mi padre comencé a ver la mía, que se reflejaba en la pantalla negra con todas las facciones reunidas en un gesto de dolor y tristeza que yo nunca antes había visto (Pron, 2011: 134).

Después de la cruda experiencia íntima con el audiovisual, cae enfermo y al ir recuperando lentamente la salud, empieza a aceptar la revisión de la memoria negada o reprimida por tanto tiempo. Serán otra vez las fotos, pero no espectrales como las anteriores (la idea de lo espectral en la fotografía ha sido muy trabajada en la literatura), sino las del álbum familiar revisadas con el hermano y con la madre, junto con los libros de la vieja biblioteca, las que irán resolviendo el rechazo inicial por la aceptación del padre, de su generación y de sus luchas y la necesidad de animarse a explorar y contar esa historia:

> … porque lo que habían hecho era digno de ser contado porque su espíritu, no las decisiones acertadas y equivocadas que mis padres y sus compañeros habían tomado sino su espíritu mismo, iba a seguir subiendo en la lluvia hasta tomar el cielo por asalto (Pron, 2011: 186).

La memoria, entonces, no está en las fotos, ni siquiera está completa, siempre fragmentaria e inacabada relata algún momento de quien la mira, según el momento en que la mira. Está allí, siempre la misma, siempre otra.

Conclusión

La novela de Pron es experimental, extensa y utiliza variados registros narrativos que pueden causar agobio, porque busca desvíos y se dilata demasiado transcribiendo tanto archivos como sensaciones, pasando sin transición de lo objetivo a lo subjetivo. Pero hacia el final abandona misterio, ropajes y máscaras y en un epílogo, ese narrador nunca nombrado se identifica y asume el nombre del hijo que es el del autor de la novela.

Las fotos del archivo que se van escogiendo y exhumando rodean el secreto, circundan el enigma de la identidad y el de la memoria del narrador. ¿Para qué hacer hablar a las fotos? sería finalmente la pregunta. Tratando de acercarme a la palabra derrideana, respondo: para vencer la pulsión del *mal de archivo* y buscar en el secreto archivado, algo de lo por-venir. Lo que no está en las fotos ni en los documentos, pero que, paradójicamente, se podrá encontrar en ellos.

Bibliografía

Alcoba, Laura (2012). *Los pasajeros del Anna C.* Buenos Aires: Edhasa.

Arán, Pampa (2012). "Figurations of memory in the stories by children of the revolutionaries". En A. Sharman, M. Grass Kleiner, A. Maria Lorusso y S. Savoini (Eds.), *MemoSur/MemoSouth. Memory, Commemoration and Trauma in Post-Dictatorship Argentina and Chile*. England: Nottingham.

Barthes, Roland (1989). *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós.

Derrida, Jacques (1997). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Traducción P. Vidarte. Madrid: Trotta.

Pron, Patricio (2011). *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia*. Barcelona: Mondadori.

Semán, Ernesto (2011). *Soy un bravo piloto de la nueva China*. Buenos Aires: Literatura Mondadori.

Sontag, Susan (2004). *Ante el dolor de los demás*. Madrid: Santillana Ediciones.

La imagen que perturba. Memorias de una escuela en ruinas

Alejandra M. Castro

En este trabajo se presentan reflexiones elaboradas en torno a imágenes fotográficas de una escuela localizada en Colonia Müller, contigua a la localidad de Miramar a la vera de la Laguna Mar Chiquita o Mar de Ansenuza, en el noreste de la provincia de Córdoba. Las fotografías son del año 2013, del fotógrafo cordobés Federico Fortini y muestran la escuela en ruinas. El "hallazgo" de esas construcciones y el registro fotográfico de las mismas fue el motor que alentó y provocó el deseo de conocimiento y de investigar.

En un primer apartado se reconstruye la historia de la escuela, considerando la historia local y el contexto de las políticas educativas nacionales. En los otros apartados se explora, por un lado, relaciones entre fotografías, memoria y construcción de conocimiento, y por otro, articulaciones y tensiones entre las ideas de ruinas y educación.

La escuela primaria nacional "Juan Víctor González"

Así se llama la escuela de la que hablaremos en este texto. Su historia se entrelaza con la historia del pueblo de Miramar, la Colonia Müller y el Mar de Ansenuza, pero también, con un contexto nacional y, específicamente, a la política educativa argentina del primer gobierno del presidente Juan Domingo Perón (1946-1952).

Miramar es una población del noreste de la provincia de Córdoba, en el departamento San Justo sobre la costa sur de la laguna Mar Chiquita. Esta laguna existe desde hace 30.000 años, son tierras habitadas antiguamente por sanavirones. Es un gran lago salado, de 100 km de extensión, alimentado por los ríos Dulce, Suquía y Xanaes.

Los primeros inmigrantes llegan a esta zona alrededor del año 1886 atraídos por la fama terapéutica y curativa de las aguas y el fango de la laguna. Esto hace que el perfil de la localidad se configure en torno al turismo, a diferencia de otras poblaciones aledañas más vinculadas a la actividad agropecuaria. El 18 de noviembre de 1924 se declara la fundación de Miramar, día en que el gobernador Julio A. Roca (h.), firmó el decreto de fundación legalizando el plano del pueblo.

La historia de Miramar y las tierras aledañas está marcada por periodos de sequía e inundaciones, como consecuencia del crecimiento o decrecimiento del Mar de Ansenuza. Los períodos de seca fueron del 1946 a 1957 y entre 1961 a 1971 (Soto Roland, 2010). En cuanto a las inundaciones, en 1977 se produjo una debido a los excesivos aportes hídricos del río Dulce. El hemiciclo estacional húmedo[1] resultó catastrófico debido a las masivas deforestaciones en las yungas, los bosques y selvas de la región chaqueña. La laguna se elevó unos 8 metros entre 1977 y 1985, se inundaron 37 manzanas completas del casco urbano, 120.000 m² cubiertos de edificación quedaron sepultados y destruidos 102 hoteles (el 90% de su infraestructura hotelera), se perdieron 60 establecimientos comerciales, 198 casas de familia fueron cubiertas por las aguas. También se anegaron edificios públicos, como la Terminal de Ómnibus, el Banco de la Provincia de Córdoba, el casino provincial, la iglesia Santa Teresita (patrona de Miramar), la iglesia parroquial Virgen del Valle, el Club Náutico, edificios de Entel y Encotel. Un gran sector de la población quedó aislado haciendo necesario un largo desvío para mantener las comunicaciones entre el pueblo y el área rural.

En 2003, nuevamente ingresó un caudal importante de agua al Mar de Ansenuza, amenazando con superar la nueva cota del pueblo, por lo que la población de Miramar se mantuvo en vigilia durante algunos meses. A partir de 2005 el nivel del agua comenzó a bajar sosteni-

---

[1] Las lagunas de la Región Pampeana tienen ciclos de expansión y retracción. Florentino Ameghino los denominó hemiciclo húmedo (expansión de las superficies de las lagunas por mayor régimen de lluvias) y hemiciclo seco (contracción de las superficies por un menor régimen de lluvias). Los hemiciclos duran aproximadamente 50 años, con alternancia entre períodos húmedos y secos. Hubo un hemiciclo húmedo, de 1870 a 1920, cuyo impacto fue menor debido a la existencia de bosques. Por el contrario, el actual hemiciclo húmedo, de 1970 a 2020, tiene efectos catastróficos debido a la deforestación masiva.

damente hasta 2012. En esa oportunidad comenzaron a observarse nuevamente, después de más de 30 años, los ruinosos vestigios del que fuera el antiguo y próspero centro de la localidad. En los primeros meses de 2016, y como consecuencia de las intensas precipitaciones, el Mar de Ansenuza ha visto incrementado nuevamente su nivel, pero sin presentar riesgo de inundación para Miramar.

A 5 kilómetros al este de Miramar se encuentra lo que alguna vez fue Colonia Müller, enclave de inmigrantes alemanes e italianos dedicados a las labores agrícolas. Actualmente, se reconocen las ruinas de lo que fue esta Colonia, afectada también por las inundaciones de 1977 y el crecimiento de la laguna del 2003.

La escuela Nacional "Juan Víctor González" Nº 374, de la que hablamos en este trabajo, se inaugura a principios de 1952 y se encuentra en la zona rural cercana a Miramar, Colonia Müller y Mar de Ansenuza. Se construyó sobre la ampliación de otra escuela existente que recibía a los estudiantes de la zona. Esta primera nace en 1939, en respuesta a la necesidad de los habitantes y vecinos de la Colonia Müller y Miramar de un establecimiento educativo para la educación de sus niños y jóvenes. Un inmigrante, Germán Müller, propietario de varios terrenos en la zona, prestó una parcela con una pequeña edificación donde comenzó a funcionar la escuela. La misma contaba con tres habitaciones, un baño, cocina y agua corriente de molino. Colonia Müller se encuentra a 700 metros de la Mar de Ansenuza. La escuela abre la matriculación el 3 de agosto de 1939 y al día siguiente, el 4 de agosto, comienza el dictado de clases, presentándose el primer día 74 alumnos.

El primer informe de inspección reconociendo el lugar decía "llegan los niños a la nueva escuela, muchos de ellos en completa ignorancia, otros con conocimientos fraccionados, empañados por el tiempo, pero de cualquier manera incoherentes" (Zapata, 2010: 73). Al frente de la escuela estaba el maestro Orlando Focaccia con categoría de maestro a cargo de la Dirección. Desde sus comienzos, contó con una Asociación Cooperadora, cuyo presidente honorario era Germán Müller y los miembros padres y colonos de la zona. En el año 1941 la cooperadora había reunido suficientes fondos para comprar el terreno donde estaba implantada la edificación y otras cuatro hectáreas más. La matrícula aumentaba año a año, solo decaía entre los meses de julio y septiembre porque los niños y jóvenes eran requeridos por sus familias para las tareas de

la cosecha. En 1942, la escuela contaba con un director y cuatro maestros y se requería ampliar el local. Durante la presidencia de Juan D. Perón se da respuesta a la demanda.

La ampliación finalizó en 1952. Esta se hizo sobre las construcciones existentes e implicó una reconfiguración general del edificio. Una vez terminada, la escuela contaba con

> techo con tejas rojas, paredes entre amarillo y salmón, aberturas verdes, siete aulas, una espaciosa dirección, sala de maestros, dos habitaciones por si estos por razones climáticas debían pernoctar allí, amplia cocina con su mobiliario impecable, dos cuerpos de cinco baños cada uno, para ellos y ellas. El patio mostraba hamacas, escaleritas, vaivén y un playón de cemento para los días de lluvia, todo esto enmarcado en una gran arboleda de eucaliptus añejos (Zapata, 2010: 76).

Es así que la historia de la escuela se entrelaza con el contexto nacional, específicamente con la política educativa y las decisiones de infraestructura escolar del gobierno nacional. Las acciones en educación durante el período 1946-1955 en Argentina, no solo se centraron, como lo reconocen importantes trabajos historiográficos[2], en el sistema educativo como mecanismo de "sociabilización" política y en las transformaciones producidas en la pedagogía, sino que también se implementan políticas públicas destinadas a garantizar las condiciones y los medios necesarios para ampliar la educación a mayor cantidad de población, a través de creaciones de edificios escolares, entrega de útiles y libros escolares, creación de cargos docentes, movilidad y transporte para acceder a la escuela, entre otros.

La educación fue uno de los ejes principales del Primer Plan Quinquenal (1947-1952) propuesto para la primera etapa del gobierno peronista. A partir de un diagnóstico que presentaba preocupantes cifras de abandono escolar y analfabetismo[3] el gobierno se propuso con este Plan extender la educación a amplios sectores sociales especialmente para aquellos históricamente excluidos.

Se realizó en paralelo, con el objeto de acompañar la implementación del Plan, una re-

---

[2] Bernetti y Puiggrós (1993), Cucuzza (1997), Rein (1998), Plotkin (2007).

[3] De los 773.565 alumnos que ingresaron a primer grado en 1937 solo llegaron a sexto en 1943 un total de 107.565, es decir, que desertaron 666.000 (86%) (Bernetti y Puiggrós, 1993: 236).

forma institucional que crea un nuevo Consejo Nacional de Educación dependiente del Ministerio de Justicia e Instrucción Pública. Y en 1949 se crea el Ministerio de Educación, a cargo de Oscar Ivanissevich, como ministerio específico para atender al sistema educativo nacional, lo que constituyó un hito en la jerarquización del sector educación, separándose del Ministerio Público de Justicia.

En esa época, y como consecuencia de la ampliación del edificio, la escuela comenzó a recibir alumnos de la zona urbana, quienes se trasladaban en un servicio de colectivo. Casi 200 alumnos tenía por entonces la institución educativa.

Con las inundaciones del año 1977, queda anegado el puente Barbero que conectaba la escuela con la población. Durante varios meses debieron suspenderse las clases, varias familias emigraron por pérdida de sus pertenencias y fuente laboral.

En 1978 cuando parecía que todo volvía a la normalidad, copiosas lluvias impidieron nuevamente la llegada de maestros y alumnos a la escuela. Esta situación fue provocando una merma en la matrícula y la mayoría de los docentes y alumnos fueron reubicados en otros establecimientos. Es así que a mediados de la década de los 80 la escuela contaba con solo 32 alumnos y dos maestros (Zapata, 2010: 79).

En 2003 una nueva embestida de la laguna obliga a abandonar la escuela que queda en gran parte bajo el agua. Luego de esta última inundación no vuelve a abrir sus puertas. Una docente y ocho alumnos, que asistían a la institución, son reubicados.

Fotografía, conocimiento y memoria

En este apartado presentamos los principales abordajes teóricos utilizados y las preguntas que hicimos en el trabajo con las fotografías en el marco de esta investigación.

Las fotos son datos al igual que otros que se obtienen con otras formas de registro (Augustowsky, 2010: 19). La foto se construye, no es una copia de la realidad. En cada foto hay múltiples decisiones de quien la toma –se deciden ángulos, tomas, momentos, etc.– y en este sentido reflejan y muestran ciertas cosas y dejan fuera otras.

La fotografía es un sistema representativo dinámico que utiliza signos para producir y co-

municar el significado. Según Saussure, un signo consta de dos elementos, el significante y lo que se significa; el primero representa la forma (en nuestro caso, las fotos) y el segundo, la comprensión conceptual asociada que se provoca al mirar una foto –es decir, su significado–. Esa relación entre la forma y el sentido es "determinada por nuestros códigos culturales y lingüísticos, la cual a su vez sostiene la representación" (Hall, 1997: 31 en Moran y Tegano, 2007).

Desde esta perspectiva, sostenemos que las fotos se perciben dentro de un contexto cultural y posibilitan significados distintos a observadores diferentes debido a sus experiencias personales de vida, conocimientos y perspectivas. Mientras se observan las imágenes, los observadores decodifican, 'leen' su significado, esta lectura es subjetiva y parcial y abre a una gama de interpretaciones. Tal variedad representa un aspecto positivo de la fotografía como lenguaje de investigación porque posibilita significados diversos y la construcción de comprensiones nuevas (Moran y Tegano, 2007).

Nuestro trabajo, comenzó con el "hallazgo" del edificio escolar en ruinas en un campo cercano a la laguna Ansenuza, cuando se realizó el primer registro fotográfico. Posteriormente, se realizó la búsqueda de información para saber de qué escuela se trataba y la lectura de las imágenes. Las preguntas fueron ¿de qué escuela se trata?, ¿desde cuándo está allí?, ¿quiénes asistían a clases?, ¿por qué está en ruinas?, ¿qué pasó? Para dar respuesta a estas y a otras preguntas requerimos, además de las fotos, de otras fuentes documentales, como libros y videos.

Hubo por parte del fotógrafo una serie de decisiones al momento de realizar las fotos, tales como: vista panorámica de la escuela o priorizar detalles, poner en foco algo y en difuso otras, inclusión de elementos del contexto o solo el edificio, qué ángulo del espacio mostrar, qué perspectiva, qué distancia de lo que se captura en la imagen, etc. En este sentido las fotos son artefactos que "sugieren el significado por medio de la manera en que están estructuradas" (Edwards, 1992: 8, en Moran y Tegano, 2007). Ya en el análisis de las imágenes, fue interesante dejarnos sorprender por aquellos objetos, relaciones, presencias y ausencias que la imagen posibilita, cuestiones que no habíamos advertido *in situ*, lo que posibilitó otros hallazgos y relaciones.

Una trama de sentido se fue configurando entre las imágenes, su análisis, los recuerdos y registros en el territorio de la escuela y el aporte de la teoría en un intento por nombrar y contar esta, nuestra experiencia.

Las preguntas de Ana Abramowsky (2007: 35) sobre la relación entre ver y saber aportaron en el análisis: ¿qué vemos cuando miramos? ¿Solo vemos lo que sabemos? ¿Es posible ver más allá de nuestro saber? Es cierto que nuestros saberes configuran nuestras miradas, el ejemplo más claro es que, frente a una misma imagen, no todos vemos lo mismo. Pero también es posible que, ante una experiencia visual, veamos más allá de lo que sabemos o esperamos ver. Por lo cual, ante nuestro registro fotográfico, nos preguntamos cómo y cuánto esas imágenes cuestionan nuestros saberes.

La perspectiva de Georges Didi-Huberman (2012) sobre teoría de las imágenes fue otro aporte para nuestro trabajo. El autor sostiene que tanto las imágenes como las palabras, forman parte de la memoria y que cada memoria está siempre amenazada por el olvido, como cada tesoro por el pillaje, o cada tumba por la profanación. Por ello cada vez que intentamos construir una interpretación histórica o una arqueología, en el sentido de Foucault, no debemos identificar el archivo del que disponemos con los hechos y gestos de un mundo del que él no da jamás más que algunos vestigios. "Lo propio del archivo es su laguna" (Didi-Huberman, 2012: 18). El archivo contiene presencias y ausencias y el modo que se propone en las interacciones entre las mismas siempre es un montaje, una construcción. Estas ideas nos posibilitaron preguntarnos respecto a nuestro archivo de imágenes, ¿de qué imágenes disponemos de la escuela?, ¿qué lagunas, qué ausencias han operado?, ¿cómo indagar acerca de esas ausencias?

¿Cómo construir un montaje con las imágenes de la escuela "Juan Víctor González"?, ¿qué imágenes seleccionamos?, ¿qué deseamos contar?, ¿cómo lograr que ese montaje no se centre en una historia lineal y evidente, sino que convoque a pensar otras relaciones?, ¿cómo interactúan estas imágenes con las de las ruinas de la escuela?

La idea de "signo secreto" (Schuler citado en Didi-Huberman, 2012: 24) como aquello que rompe cierta continuidad, previsibilidad y evidencia un sin-sentido, fue potente para pensar las relaciones entre las imágenes y la producción de conocimiento que pretendíamos con nuestro estudio. Es así que, en el análisis y la lectura de las imágenes de la escuela, no nos conformamos con las ideas más evidentes sugeridas por las fotografías, sino que procuramos una actitud de indagación que no acallara el síntoma, lo disruptivo, y que interpelara esas ideas primeras y esperadas. Al mirar las imágenes de la escuela en ruinas nos preguntamos ¿cómo leer/descubrir esa marca, ese síntoma?, ¿cómo leer esas imágenes y no acallar el síntoma?

Por último, apostamos a producir una experiencia con las imágenes, esto es implicarnos en esa mirada y habitar ese registro. Esto supone despojarnos de los clichés visuales y estar abiertos al desconcierto que las imágenes pueden suscitar. Benjamin habla de "analfabetismo de la imagen" (Benjamin citado en Didi-Huberman, 2012: 28), cuando una imagen que se contempla no conmina al que mira más que clichés lingüísticos, entonces, se está ante un cliché visual y no ante una experiencia fotográfica.

En este punto consideramos significativas las siguientes cuestiones: por un lado, la potencia de la imagen, pero también la disposición del observador/investigador a una experiencia en el encuentro entre el objeto y la subjetividad, lo que implica la crítica sobre las propias configuraciones y clichés. Por ello, las preguntas son acerca del que mira, del objeto mirado y de lo que se suscita en el encuentro entre el objeto y el que mira.

Imagen 1. Fachada ingreso de la escuela. Fuente: Fotografía de Federico Fortini, 2013.

Imagen 2. Pasillo central de acceso a las aulas. Fuente: Fotografía de Federico Fortini, 2013.

Imagen 3. Vista de la escuela desde el patio trasero. Fuente: Fotografía de Federico Fortini, 2013.

De la perturbación a la imagen-potencia de una transmisión fragmentada

Para ir concluyendo provisoriamente este texto, planteamos algunas reflexiones que necesitan seguir profundizándose como posibles aperturas y nuevas lecturas. Lo primero, es la sensación de perturbación que (nos) causan las imágenes de la escuela en ruinas.

Por un lado, la perturbación y el desconcierto ante el hallazgo material y visual de un edificio escolar en ruinas en medio del campo. Encontrar y recorrer las ruinas de lo que alguna vez fue una escuela, mirar y volver a mirar las imágenes fotográficas de ese registro material,

nos pone en situación de no saber y de un sinsentido. ¿Qué es eso que vemos?, ¿qué pasó con ese edificio?, ¿por qué está abandonado, derruido y saqueado?, ¿cuándo funcionó como escuela?, ¿quiénes iban a esa escuela? Didi-Huberman (2012: 25) dice que una de las grandes fuerzas de la imagen es hacer al mismo tiempo de síntoma (interrupción en el saber) y conocimiento (interrupción en el caos). Las fotografías del edificio escolar en ruinas son la evidencia de una historia no sabida, desconocida por nosotros, pero a la vez son la posibilidad por la pregunta acerca de qué es eso que vemos, es la posibilidad de conocimiento. Se trata de habilitar una experiencia fotográfica –como la que reconoce Benjamin en el fotógrafo Atget (citado en Didi-Huberman, 2012: 27)– donde la legibilidad de las imágenes no es evidente, supone la mudez provisoria delante del objeto visual, desposeído de su capacidad de dar sentido, para luego avanzar en la construcción de ese silencio, en un trabajo del lenguaje capaz de operar una crítica de sus propios clichés. Dejarse afectar por las imágenes. El desafío fue, entonces, reconocer ese silencio, ese sin sentido, no acallar el síntoma, para dar(nos) lugar a construcciones de sentido del montaje fotográfico que explore otros caminos más allá de la linealidad y de los clichés visuales.

Pero ¿por qué (nos) perturba, por qué inquieta la imagen de una escuela en ruinas? Quizás si exploramos algunas (des)articulaciones entre las ideas de perturbación, desconcierto, educación y ruina nos acerquemos a probables respuestas. Una posibilidad, vinculada a una representación social muy común, es la que asocia progreso y educación. La idea que la educación, y la escuela como su forma hegemónica en la modernidad, hace al desarrollo y al progreso de los individuos y los pueblos, es una idea que, con diferentes matices, está presente en el discurso pedagógico en diversas etapas de nuestro país, desde el liberalismo de la generación del 80 de fines del siglo XIX a la actualidad. Las imágenes del edificio-escuela en ruinas operan con efecto disonante respecto a esa representación social e ideario pedagógico. El mecanismo, en este tipo de pensamiento, implica asociar una escuela en ruinas con el descuido de la educación y, por tanto, de forma transitiva, la negación del progreso. Pero este tipo de registro, que puede parecer evidente y cierto, es también una imagen-cliché (Gilles Deleuze citado en Didi-Huberman, 2012: 28) imágenes que tientan a su utilización porque rápidamente dan una respuesta, pronto la asociamos a una serie de significados.

Otra posibilidad es vincular la imagen de la escuela en ruinas con la idea de ruptura, de transmisión rota, de abandono. Indagamos que esas ruinas son de una escuela construida por inmigrantes italianos y alemanes y que posteriormente intervino el Estado nacional en la ampliación de la institución. La educación desarrollada en esa escuela se vio interrumpida por el desborde de la Mar de Anzenusa, que implicó la inundación de la escuela, su inutilización, su abandono y posterior saqueo del edificio escolar. En este sentido, la transmisión de conocimientos y saberes que sucedía en esa escuela se interrumpió. El encuentro entre los estudiantes del área rural y los del pueblo se obturó. La presencia del Estado en la educación de la población se desvaneció.

Diego Tatián (2016: 29) sostiene que una ruina es el testimonio de una ausencia, un vestigio que corrobora la provisoriedad de la aventura humana, estropicio de lo que alguna vez fue presencia plena. El autor, en su teoría de la ruina, avanza en la idea de que

> la relación con el pasado está marcada por lo involuntario y lo imprevisto… La herencia como hallazgo involuntario es ausencia radical de testamento, que vuelve posible articular legado y libertad… Esa memoria no siempre explícita aloja novedades capaces de abrir la historia y manifestar lo que nunca tuvo lugar (Tatián, 2016: 31).

Las ruinas de la escuela "Juan Víctor González" no son las únicas en la zona, la Colonia Müller, el pueblo de Miramar tienen y conviven con otras ruinas, algunas de las cuales emergen de las aguas exponiendo lo que en otra época fueron casas, hoteles, plazas, negocios, caminos. Algunas ruinas, como el caso de la escuela "Juan Víctor González", están más alejadas de las actuales –y siempre inestables– márgenes de la laguna, y se ven en su totalidad. Las ruinas, los vestigios, y su registro fotográfico, podemos leerlas como síntomas, como signo imposible de acallar, que recuerda y actualiza ciertos riesgos, como el riesgo de las inundaciones, el riesgo de la interrupción en la transmisión de saberes entre generaciones, el riesgo de la destrucción y el saqueo de la educación pública. La transmisión de saberes y conocimientos y el proceso de escolarización que en algún momento sucedieron en esa escuela, fueron interrumpidos, abortados. Las ruinas de la escuela y las otras del lugar, emergen en búsqueda de (otros) sentidos y significados. Quizás, como dice Didi-Huberman, lo decisivo

ya no es la progresión de conocimiento en conocimiento, sino la fisura en su interior. Quizás, decimos nosotros, es la imagen-potencia de una transmisión fragmentada, las ruinas como los fragmentos de esa transmisión en educación pública. Los nuevos sentidos y significados que podamos construir de esas ruinas y sus imágenes, como posibilidad de nuevas luchas y aconteceres actuales.

La imagen que perturba fue y sigue siendo una experiencia en el sentido que lo entiende Jorge Larrosa, como lo que "nos pasa", nos atraviesa, nos interroga en nuestras formas de ser, de pensar, de sentir, de decir. El sujeto de la experiencia es aquel que se ve interpelado, se detiene, ante "algo" que lo sorprende, algo que no domina, que no sabe, que no conoce. Ese "algo", esa experiencia exige nuevas palabras, puesto que es la irrupción de la alteridad, de lo "otro" en uno (Larrosa, 2009: 15).

Bibliografía

Abramowsky, Ana (2007). "¿Es posible enseñar y aprender a mirar? *Monitor de Educación Común,* Nº 13: 33-35. Argentina.

Augustowsky, Gabriela (2010). "Las paredes del aula. El registro fotográfico en la investigación educativa". *Series de Documentos de Trabajo,* N° 37: 1-43 Universidad de San Andrés, Buenos Aires. [En línea] http://209.177.156.169/libreria_cm/archivos/pdf_999.pdf [Consulta: 23 de abril de 2014].

Bernetti, José Luis y Puiggrós, Adriana (1993). *Peronismo: cultura política y educación (1945-1955).* Buenos Aires: Editorial Galerna.

Cucuzza, Héctor (1997). *Estudios de historia de la educación durante el primer peronismo, 1943-1955*. Buenos Aires: Ediciones del Riel.

Didi-Huberman, Georges (2012). *Arde la imagen.* México: Ediciones Ve S.A. de C.V.

Larrosa, Jorge (2009). "Experiencia y alteridad en educación". En J. Larrosa y C. Skliar (Comps.), *Experiencia y alteridad en educación*. Rosario: Homo Sapiens.

Moran, Mary y Tegano, Débora (2007). "El desarrollo de las habilidades interpretativas visuales: La fotografía como modo de investigación docente". *Early Childhood Research & Practice*, Vol. 7, N° 1. [En línea] http://ecrp.uiuc.edu/v7n1/moran-sp.html [Consulta: 24 de abril de 2014].

Plotkin, Mariano (2007). *Mañana es San Perón. Propaganda, rituales políticos y educación en el régimen peronista (1946-1955)*. Buenos Aires: Eduntref.

Rein, Raanan (1998). *Peronismo, Populismo y Política. Argentina 1943-1955.* Buenos Aires: Editorial de Belgrano.

Soto Roland, Fernando (2010). "Miramar y Epecuén. Nostalgia y destrucción". [En línea] http://letrasuruguay.espaciolatino.com/aaa/soto_fernando/miramar_y_epecuen_nostalgia.htm [Consulta: 27 de enero de 2017].

Tatián, Diego (2016). *Contra Córdoba. Historias mínimas*. Córdoba: Caballo Negro Editora.

Zapata, Mariana, (2010). *Historias que dejaron huellas...* Miramar: Museo Fotográfico Cooperativa Eléctrica y de Servicios Públicos Miramar Ltda.

Fuentes

"Miramar en el recuerdo" (16 de enero de 2011). *No queremos inundarnos*, un blog sobre inundaciones y ambiente. [En línea] http://noqueremosinundarnos.blogspot.com.ar/2011/01/miramar-en-el-recuerdo.html [Consulta: 28 de enero de 2017].

Miramar, Córdoba, Argentina. *Historia de sus orígenes y de la trágica inundación*. [En línea] http://www.taringa.net/posts/turismo/883335/Miramar-Cordoba-Argentina-mega-post.html [Consulta: 28 de enero de 2017].

Parte 2. La fotografía en contexto mediático

Las memorias suscitadas por las fotografías en el cine

Sylvia Nasif

Las fotografías de las que hablaré, en relación con los trabajos de la memoria que suscitan, están situadas en films de Nanni Moretti. Este director, actor y guionista italiano tiene una trayectoria cinematográfica que inició en 1976 con *Io sono un autarchico* y su último film es *Santiago, Italia* de 2018. En su filmografía el hacer memoria es una actividad constante que se expresa de diferentes modos.

Barthes dice:

> Llamo "referente fotográfico" no a la cosa *facultativa* / real a que remite una imagen o un signo, sino a la cosa *necesaria* / real que ha sido colocada ante el objetivo y sin la cual no habrá fotografía. … nunca puedo negar en la fotografía que *la cosa ha estado allí*. Hay una doble posición conjunta: de realidad y de pasado. … El nombre del noema de la fotografía será pues: "*Esto ha sido*" (2009: 120-121).

Barthes caracteriza la inmovilidad de la foto con la toma de la misma y considera que esa detención es lo que constituye la pose. Es esta la razón, para Barthes, que diferencia a la fotografía del cine: "en la foto algo *se ha posado* ante el pequeño agujero quedándose en él para siempre…: pero en el cine, algo *ha pasado* ante ese agujero" (2009: 139).

El análisis que realizaré constituye un hecho paradojal dado el material que lo conforma, en cuanto a la problemática del tiempo. Al estudiar a la fotografía dentro de un film, estoy hablando de algo que se caracteriza por ser una inmovilidad, una detención mostrada a través de un arte que se caracteriza por su fluir, por ser un pasaje, un transcurrir del tiempo, una

movilidad en la que se enclava la fotografía caracterizada por su inmovilidad. Es así que veremos "lo que ha sido" dentro de "lo que está siendo" que constituye el momento de visionado de un film.

Moretti, en los ejemplos que extraigo de sus films, ha decidido incorporar fotografías, es decir incluir imágenes fijas dentro del fluir, del movimiento y tiempo muy diferentes del cine. Estas fotografías, a veces, suscitan memorias semejantes en personajes y espectadores; otras veces las memorias difieren debido específicamente al conocimiento, a los grados de conocimiento existente en los espectadores de los diversos films. Conocimiento que refiere a los campos del saber político, histórico, social italianos y de un saber cinematográfico, particularmente el italiano y, dentro de él, de la filmografía de Moretti mismo.

Señalo dos momentos tanto en la fotografía como en el cine: uno refiere a un pasado; el del período de tiempo en que "algo" ha estado ante el objetivo de la cámara. Y existe otro tiempo: el de la fruición, el de la recepción tanto de la fotografía como del cine que nos interesan ya que es cuando más se desatan los trabajos de la memoria. En la fotografía el presente de la recepción es muy diferente al del film ya que a una foto, así como a un libro, podemos volver cuantas veces queramos, detenernos, enmarcarla, entre otras posibilidades. El tiempo de la recepción de un film, como bien observa Pasolini, es el de un presente histórico. La memoria puede trabajar en el momento del visionado según el tipo de film, más o menos. La memoria sin lugar a dudas comienza a trabajar apenas ha finalizado un film. Primero está la selección de fragmentos del film que realizamos y, simultáneamente o con posterioridad, las asociaciones que realizamos al acudir a nuestra "enciclopedia" cinematográfica, a nuestra experiencia de vida, a nuestra percepción de lo vivido en la sala cinematográfica como un presente histórico. Es en este contexto del visionado de un film en un presente histórico en el que vemos las fotografías que el director ha incluido. Es decir, percibimos la imagen fija a través del fluir de las imágenes cinematográficas.

He realizado una tipología de las fotos que aparecen en los films de Moretti que pueden ser clasificadas, a los fines de un análisis, en dos grandes categorías: las fotos retrato y las fotos de prensa.

Dentro de la primera categoría existen subcategorías. Una de ellas es aquella de las foto-

grafías que son puestas en escena en los tres primeros films de Moretti. Todas ellas ocupan un mismo espacio, privilegiado este ya que es el dormitorio del protagonista, Michele, dormitorio que, a su vez, hace las veces de escritorio y lugar de reunión. Las tres fotografías tienen el mismo tamaño y son en blanco y negro. Todas ellas refieren al cine, refieren a films. Y activan memorias, en particular las de los espectadores que de acuerdo a sus conocimientos cinematográficos establecen conexiones con rasgos que vinculan a estas fotografías con films anteriores de otros cineastas y de Moretti mismo, también con el mismo film donde han sido incluidas. Activan memorias que hacen a la autorreflexividad propia de los films de Nanni Moretti.

En *Io sono un autarchico* (1976) film con el que debuta como guionista, actor y director, el espectador se pregunta: ¿Qué puede atraer a Michele del film *King Kong* como para tener una foto que reproduce el afiche publicitario del film, pero sin ninguna escritura sobre él? ¿Qué le trae a la memoria esa fotografía que ve todos los días ya que está situada en su dormitorio que también hace las veces de escritorio? Al tratarse del afiche de un film se deduce el recuerdo que de él tiene. Es una foto que trae a la memoria un film.

Decimos que se trata de la reproducción del afiche ya que esa toma no aparece en el film. Se trata de una foto, de una composición que impacta más incluso que las escenas del film en cuanto a la dominancia de la figura de King Kong, enorme, y por delante la vista del Empire State, a la derecha el edificio de la Chrysler, entre otros rascacielos que pueblan la noche, los edificios más altos no solo de New York sino del mundo en la época de estreno de *King Kong*.

Michele, protagonista autobiográfico, al inicio de *Io sono un autarchico*, si bien no se ha dicho nada antes en el film acerca de un interés suyo por el cine, en una de las primeras secuencias, se despierta sobresaltado y, casi a los gritos, habla de cine, de hacer cine. Esto que se expresa como deseo problemático, el hacer cine, la autorreflexividad sobre el medio que aquí se siente está vinculada al film *King Kong*. La fotografía del afiche probablemente recuerda a Michele y a los espectadores que han visto el film en su primera versión, la de 1933, que se trata de un film autorreflexivo, acerca del hacerse de un film. En *King Kong* el film de Derham *no* se realiza. Vemos en la pantalla esa no realización y cómo se las ingenia para producir un espectáculo que le dé dinero. Como espectadora infiero que para Michele lo que resulta atractivo es cómo arriesga el director, cómo emprende su empresa a pesar de los

obstáculos, y cómo se lanza "a la aventura". El coraje de Derham, la decisión de filmar él mismo porque su anterior *cameraman* se asustó y no filmó, cómo organiza al grupo para enfrentar los peligros porque ese es el camino para lograr su objetivo. Hasta ahí, porque seguramente Moretti no acuerda con la inescrupulosidad, la actitud imperialista, el afán de espectáculo y de dinero que guían a ese director. Se trata de recordar el gusto de ver cine en el cine. La autorreflexividad del medio.

El argumento de *Io sono un autarchico* trata acerca de las reuniones de un grupo de jóvenes, de su "entrenamiento" mental y físico para lograr la representación de una obra de teatro experimental. Se habla de teatro, literatura y cine. Ahora bien, Michele al costado de su cama no tiene la fotografía ni de dramaturgos, ni de escritores sino la fotografía del afiche de un film estadounidense, en blanco y negro, de más de cincuenta años al momento de rodaje y estreno del film. A Moretti le interesó el mono gigante, ese monstruo, esa gran irracionalidad, aquello que escapa a los trabajos de la conciencia. Recordemos que en 1972 Pasolini, autor al que admira Moretti, publicó *Empirismo herético* donde afirmaba en su ensayo "Cine de poesía" que: "Un film es siempre un *monstrum* hipnótico: es irracional" (2005: 240). El cine en su hacer como algo difícil, en su impacto sobre el espectador, cargado de irracionalidad, pero no de cualquier irracionalidad. Uno de los compañeros de grupo de Michele habla sobre otro film, *Godzila* (1954), aseverando que es "horrible". Aquello que atemoriza está también presente en la escena en que Michele quiere que su pequeño hijo se duerma y para asustarlo le dice: "Mirá que viene el mono grande que tengo en mi dormitorio".

Las memorias suscitadas por el afiche dentro del film, en el contexto de lo que se vive dentro de este, se relacionan como dije con el hacer cine y con el elemento irracional dentro de este. Ahora bien, tanto el director de cine —que arriesga y lucha por lo que se ha fijado como objetivo— como la lucha del mono por "tener en sus manos" a la belleza encarnada por Ann, son dos luchas que finalizan en una derrota. Tanto la lucha como la derrota están omnipresentes desde el inicio al final de *Io sono un autarchico*, tanto en el plano político como en de la experiencia privada de los personajes.

Sogni d'oro (1981)

Es un film que contiene no solo otro film –el que realiza el personaje Michele esta vez director de cine– sino también un fragmento de otro film realizado por un director rival y los sueños del director Michele que vienen a conformar una suerte de otro film dentro del film. Aquí nuevamente aparece el dormitorio del protagonista con una foto tamaño afiche, en blanco y negro, de Michele-Nanni. ¿Por qué digo Michele-Nanni? Porque la fotografía pertenece –para quien ha visto con anterioridad *Io sono un autarchico*–, al set de filmación de este último. Esta fotografía nos expulsa del campo al fuera de campo: se trata no de Michele sino de Nanni Moretti y esto es así porque lo reconocemos por la vestimenta de su personaje Michele pero lo vemos realizando una acción que corresponde al director Nanni Moretti: está detrás y no delante de la cámara. No es una cita de un fotograma de su primer film, sino que esa foto nos está "hablando", trayendo a la memoria que el personaje Michele, director de cine en el film que estamos viendo, *Sogni d'oro*, es un *alter ego* de Nanni Moretti que aparece en la fotografía como director. Lo sabíamos, pero Moretti ha considerado necesario enfatizar tal correspondencia y ha elegido hacerlo a través de una fotografía de él mismo en tamaño afiche. En este caso, podríamos dividir a los espectadores en dos grupos: aquellos que vieron con anterioridad *Io sono un autarchico* y aquellos que no lo vieron. Incluso en este último caso, el espectador reconoce a Moretti en la fotografía que lo muestra como director, al igual que el personaje Michele del film que estamos viendo.

Las memorias que suscitan las fotos tamaño afiche que se muestran en el dormitorio de Michele en los tres primeros films –la del film *King Kong*, la *Nido de amor* de Buster Keaton y la de Michele mismo filmando– son todas memorias cinematográficas y al mismo tiempo autobiográficas por las características del cine morettiano. Particularmente autobiográfica, casi una cita, la de *Sogni d'oro*.

Imagen 1. Dormitorio de Michele. *Sogni d'oro* (1981).

Imagen 2. Dormitorio de Michele. *Ecce Bombo* (1978).

Dentro de la categoría retratos fotográficos existen otras subcategorías que se muestran en el film *Bianca* de 1984, las de: retrato fotográfico convencional (de un grupo de niños disfrazados), retrato fotográfico de actores de cine y otros, retrato fotográfico de pareja y retrato fotográfico policial.

Dadas las limitaciones de espacio no me detendré en este film.

Caro diario y *Aprile* (1993 y 1998)

Para finalizar, hablaré de la segunda categoría de fotografías que anuncié al comienzo. Se trata de las fotografías de prensa, las que aparecen en los recortes de diarios y revistas que vemos en varios films de Moretti. En los films previos a *Caro diario* y *Aprile* se trata de recortes de artículos de los que vemos solo algunos titulares y las fotos, pero en tomas a una distancia

que no nos dan el tiempo de una visión que permita la lectura, o solo permiten una lectura muy fragmentaria. Existe una gran excepción, de la que hablaré en un momento.

El material de su archivo de recortes de la prensa, incluidas tapas de revistas, refiere al campo de lo político, y en un porcentaje mucho menor al cinematográfico. Este material aparece en carpetas en donde ordena los artículos y portadas de revistas y es exhibido ostensiblemente en los films diario como un archivo muy importante para el protagonista que, en estos films, se llama directamente Nanni Moretti. Por ejemplo, lo vemos hacer uso de este archivo en el episodio "Islas" de *Caro Diario*, ya que de allí toma apuntes para la escritura de un guión, como también lo hará en el film siguiente.

En *Aprile*, en una escena situada en el espacio de su productora, da órdenes de "acumular material de prensa" para la realización de un documental sobre Italia, sobre la política italiana. Y durante el film dirá, en repetidas ocasiones, que a este documental lo siente como un *deber*, un deber de hacer memoria. En otra secuencia vemos a Moretti salir en búsqueda de material a un quiosco en el que compra una cantidad de revistas de todo tipo, diarios, y encarga las tapas de la revista *L'Espresso* de los últimos diez años, aclarando que le sirven para una investigación que está realizando. Esta última tiene que ver con un hecho que considera degradante a nivel privado y público ya que ha realizado críticas acerca de la cantidad de fotografías de mujeres desnudas que usa esta revista de actualidad política como fotos de tapa.

Inmediatamente después de comprar los diarios y revistas, vemos cómo pega recortes de ese material ocupando toda una habitación para luego envolverse con ese enorme diario que ha confeccionado. Mientras, escuchamos su crítica: va tejiendo las relaciones de diferentes periodistas con respecto a los medios en los que publican, las fotos que estos muestran. De ese modo pone en evidencia cómo tantos escriben en publicaciones de medios de derecha, y también lo hacen en otros de izquierda. Ex-pone, pone ante la vista, a través de los recortes pegados en ese "gran periódico" el cinismo de tantos, o, mejor dicho, la homologación dominante ya que aquello que se pretende como diferente, diverso, ser un periodista, un fotógrafo de derecha, ser un periodista, un fotógrafo de izquierda, mantener determinados valores, por lo tanto una determinada memoria, ha sido subsumido por un solo, gran y único periódico, es decir los medios de comunicación de masa, a pesar de las pretendidas diferencias

ideológicas, son una misma cosa. Nanni Moretti, "se envuelve" a conciencia, sabiendo con qué se está envolviendo, probando ser "envuelto" como envuelven a una gran mayoría los medios de comunicación de masa.

Imagen 3. El gran diario. *Aprile* (1998).

Casi al final de *Aprile*, decide tirar los recortes que ha acumulado durante una vida ya que solo le producen enojo y lo vemos ir tirándolos al aire desde su Vespa. El archivo de recortes

de la prensa, con las fotografías correspondientes, ya no existe en soporte papel. Solo quedará en Moretti lo que su memoria seleccione. Seguramente no poco ya que, como dice Susan Sontag, "la fotografía ofrece un modo expedito de comprender algo y un medio compacto de memorizarlo. La fotografía es como una cita, una máxima o un proverbio. Cada cual almacena mentalmente cientos de fotografías, sujetas a la recuperación instantánea" (2003: 31).

Vuelvo a lo que anuncié antes, acerca de la excepción que realiza Moretti con los recortes de diarios y portadas de revistas: ha conservado algunos, no solo que los ha conservado en un film, sino que estos han sido tomados en primer plano; hemos podido leer una decena de titulares y en dos lugares privilegiados de esos recortes-documentos, al medio y al final, vemos las fotos de Pasolini en dos portadas de revistas. Se trata de recortes que conserva desde el año 1975 cuando fue asesinado este intelectual, cineasta y escritor. Moretti ha conservado en *Caro Diario* estas fotografías que muestran a Pasolini vivo y que hacen de inicio a la peregrinación laica que realiza al lugar donde fue asesinado.

Moretti, a través de la mostración de fotografías en sus films, realiza un archivo fotográfico anclado en un material audiovisual. Los recuerdos que provoca a través de las fotografías en sus films están vinculados principalmente a lo cinematográfico, a lo político, y a momentos de su propia vida. La integración de las memorias que suscita se sitúa en el plano de lo autobiográfico de sus films que se caracterizan por mostrar la inescindibilidad de lo público y lo privado.

A instancias de una nueva conmemoración del día internacional de la mujer, resulta oportuno, hablando de la cinematografía morettiana, recordar el lema feminista: "lo personal es político".

Bibliografía

Barthes, Roland (2009). *La cámara lúcida.* Buenos Aires: Paidós.

Barthes, Roland (2005). *El grano de la voz*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Bazin, André (2006). *Qué es el cine*. Madrid: Rialp.

Pasolini, Pier Paolo (2005). *Empirismo herético*. Córdoba: Ed. Brujas.

Sontag, Susan (2003). *Ante el dolor de los demás.* Buenos Aires: Alfaguara.

Filmografía

Cooper y Schoedsack (1933). "King Kong". [Archivo de vídeo]. [En línea] https://zoowoman.website/wp/movies/king-kong/ [Consulta: febrero de 2017].

Keaton, Buster (1923). "The love nest". [Archivo de vídeo]. [En línea] https://www.youtube.com/watch?v=dp600sTobiM [Consulta: febrero de 2017].

Moretti, Nanni (2010). "I film di Nanni Moretti". [Archivo de vídeo].

Deconstrucción y construcción de la historia a través del documental *Vida y Militancia*

Luis Imhoff y Mónica Medina

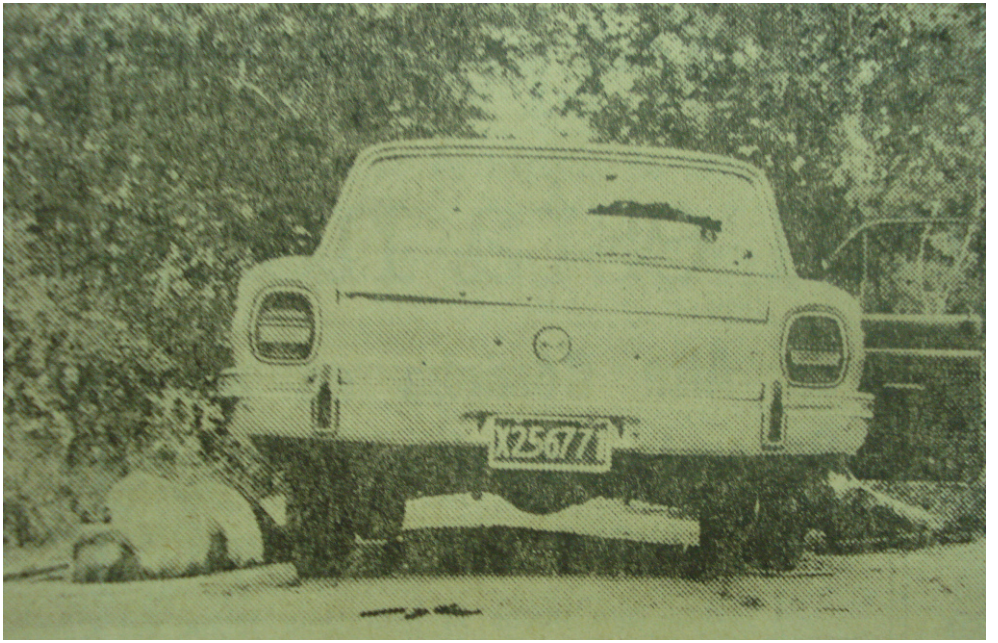
Una foto carnet en una vieja hoja de un periódico. Las muertes violentas se repiten jornada a jornada. En solitario, en grupos, cientos de jóvenes son asesinados en las calles argentinas, durante el primer lustro de la década del 70.

Diario *Los Principios*, 24 de febrero de 1975. Sección policial: dos automóviles Falcon, color verde, ambos con impactos de bala. Un desolado camino de tierra, en los suburbios de Córdoba, rodeado de una densa arboleda. Dos cuerpos tendidos en el suelo. Hugo Baretta yace sin vida, cargando un fusil con la mano izquierda.

El largometraje documental *Vida y Militancia*, aborda la militancia revolucionaria de los años 60 y 70, en la provincia de Córdoba. ¿Cómo fue surgiendo este movimiento político social? ¿Qué sucesos históricos llevaron a que jóvenes, de sectores medios de la sociedad, se volcaran a la acción revolucionaria? ¿Qué los llevó a identificarse en el peronismo? ¿Quiénes fueron estos militantes? ¿Qué significado le daban a la militancia?

Dado el amplio abanico de ideologías y agrupaciones diversas que conformaban el universo de la militancia revolucionaria de las décadas del 60 y 70, debimos realizar un recorte del objeto de estudio. Siguiendo un criterio de selección que abarcara los sectores más multitudinarios de esta tendencia revolucionaria, nos enfocamos en la agrupación Montoneros, y dentro de ella, en los orígenes de esta en la provincia de Córdoba.

Por su parte, el formato historia de vida, nos pareció el más adecuado para abordar esta temática. Desde el individuo, la historia particular de Hugo Baretta, nos acercamos a la agrupación y con ello a la comprensión del último de los movimientos políticos sociales que marcó a fuego la lucha revolucionaria en nuestro país.



Fuente: Diario *Los Principios*, 24 de febrero de 1975.

Estrenada en marzo de 2016, esta película, desde la historia de vida, como subgénero del documental, utilizando entrevistas y archivos, nos permitió, por intermedio del individuo, acercarnos a la historia de una generación, y de parte de ella que asumió la lucha revolucionaria, en un espacio y tiempos determinados. Una conciencia de época, cimentada en los valores del Hombre Nuevo, encarnada en Ernesto Guevara y las corrientes post conciliares de la iglesia católica, representadas en la figura de Camilo Torres. Esta actitud encuentra su sintaxis en la conjunción de dos frases de cada uno de estos dos referentes: "El deber de todo

cristiano es ser revolucionario. El deber de todo revolucionario es hacer la revolución". La conjunción de estas dos afirmaciones, las que utilizamos para seriar los capítulos del relato, funciona entonces como una síntesis acabada de los valores que enarbolaban parte de esta juventud, que identificada con las corrientes post conciliares de la iglesia católica, encontró su espacio de militancia en el AES (Agrupación de Estudios Sociales), grupo estudiantil de la Universidad Católica de Córdoba.

Existe una marcada tendencia de agrupar, a todos los actores históricos, dentro de bandos: poder estatal organizado y agrupaciones políticas; posiciones colectivas antagonistas, en un sentido lineal. El sentido de nuestro proyecto documental, *Vida y Militancia,* radica, justamente, en sondear al militante, dentro de la agrupación, como individualidad que se enfrenta a una realidad que lo determina, y, en segundo lugar, al individuo tras esa función social. Buscar en las fibras humanas que determinan tal o cual postura en la historia, que le dan contenido ideológico y espiritual. Estas, en gran medida, están implícitas en el acto cotidiano; es allí donde buscamos, y es por ello que creemos imprescindible intentar, en algunos pasajes, recrear esas pulsiones diarias que completan la acción dentro de la historia.

Mediante este análisis, intentamos llegar a comprender cuáles fueron los fundamentos de una generación que puso el cuerpo a la realidad por medio de la lucha revolucionaria, y por qué los sectores reaccionarios de la oligarquía, buscando apoyo en las fuerzas armadas, terminan por llevar a cabo un genocidio que tuvo como uno de sus objetivos quebrar la continuidad histórica y obligar a los sectores populares a recomenzar, la experiencia de resistencia, desde cero. Es en este marco que nuestro proyecto, así como otros, busca trazar puentes generacionales recuperando desde la historia del individuo la memoria colectiva.

La historia de vida, como técnica narrativa, de marcada relación con una historia social. El hombre, como individuo, converge en el colectivo para desde allí, lograr dar forma a sus anhelos, que repercuten en la sociedad y la transforman.

Teniendo en cuenta el periodo histórico sobre el que trabajamos, consideramos que, si bien la historia de vida de Hugo Baretta puede presentar condiciones paradigmáticas de toda la generación en que se inscribe, es la vida de uno de esos 30.000 luchadores sociales sobre los que buscamos dar luz. Quedará para el análisis científico si las circunstancias de vida par-

ticulares pueden presentarse o no como sintomáticas de una época, o si las elecciones políticas fueron circunstancias de un ánimo generacional. En el campo artístico, por el contrario, lo que nos interesa son las condiciones de vida que moldean el espíritu militante, las dudas y las contradicciones a las que se enfrenta para tomar determinada decisión. En definitiva, la construcción humana del militante.

Con una temática y un género ya seleccionados, comenzamos a diseñar las técnicas que consideramos más apropiadas para el desarrollo de nuestro trabajo, teniendo en cuenta el periodo histórico a narrar y los materiales a los que teníamos acceso. Los aspectos seleccionados para trabajar con mayor énfasis fueron: la estructura narrativa documental, la selección y utilización de material de archivo (fotográfico y fílmico), técnicas de animación y reconstrucciones dramáticas. Es importante destacar que estas elecciones se dan en paralelo con el proceso de investigación. Al mismo tiempo que se piensan las estructuras narrativas se buscan fuentes orales para entrevistar. Los primeros encuentros van diseñando en nosotros un proceso intelectual que busca voz en la poética para expresarse. El encuentro con un material de archivo te lleva a alguna bibliografía desconocida. Así en ese orden natural se va sucediendo nuestra investigación-producción.

Teniendo en cuenta todos estos datos biográficos de nuestro protagonista nos propusimos una estructura narrativa dividida en capítulos. Capítulo I – "Las dos muertes de Hugo Baretta": en este capítulo se relata lo referente a las versiones contradictorias sobre la muerte del militante. Iniciamos el relato con un *flashforward*, que nos ayuda a presentar la historia con un falso suspenso o un suspenso inverso, presentando al personaje por su muerte para después recorrer el camino que lo llevó a morir en esas circunstancias. Capítulo II – "El deber de todo cristiano es ser revolucionario": infancia y adolescencia de Hugo Baretta contada a través de amigos y compañeros de ese periodo. En este apartado, al mismo tiempo, nos ocupamos, ya cronológicamente, a los cambios que estos jóvenes cristianos se ven expuestos en la primera etapa de su vida. La experiencia de la acción católica, la escuela de cuadros Saulo de Tarso y el secundario en el Liceo Militar General Paz. Capítulo III – "El deber de todo revolucionario es hacer la revolución": aquí se expone la etapa de la vida de Hugo Baretta que va desde el ingreso al seminario y posterior paso por la Universidad Católica de Córdoba, la conformación en esta casa

de altos estudios del AES, el viaje a la provincia de Tucumán y la opción por la lucha armada que estos jóvenes llevan adelante en un clima político convulsionado por el Cordobazo y la dictadura de Onganía. En este capítulo también se desarrollan las circunstancias que dieron origen a la organización Montoneros en la provincia de Córdoba hasta la puesta en marcha y toma de la localidad de La Calera y la posterior diáspora de la militancia cordobesa. Capítulo IV – "Vida y Militancia": en este epílogo se desarrollan los acontecimientos referentes al periodo de militancia montonera: el éxodo a Buenos Aires, la vida en la clandestinidad, el proceso político de las elecciones de 1973, la primavera camporista, el gobierno de Obregón Cano, el Navarrazo, y los últimos meses de vida del personaje. En este capítulo también desarrollamos la militancia de Leticia Jordán, la compañera de Hugo Baretta, con quien tuvieron dos hijos: Gabriela y Daniel, que también son presentados en este capítulo. Esta estructura narrativa intenta también destacar los diferentes referentes ideológicos que fomentaron la asunción de la vía revolucionaria en busca del hombre nuevo, por parte de este grupo de jóvenes cordobeses relacionados a la esfera de una iglesia católica post conciliar.

A los entrevistados podemos clasificarlos en tres grupos. Los compañeros de militancia, aquellos contemporáneos que nos dan información más íntima sobre nuestro personaje en los momentos más álgidos de su vida militante. También aportan la información necesaria para intentar reconstruir la atmósfera, los debates y el objeto de las organizaciones revolucionarios. Entre ellos destacamos a Miguel Martínez, Cecilio Salguero, Ricardo Panzetta. La segunda categoría de entrevistados son los investigadores del periodo y temáticas específicas al mundo del personaje: Gustavo Morello, un sacerdote historiador investigador quien trabajó en torno a la revista *Cristianismo y revolución* y a los estudiantes de la Universidad Católica de Córdoba, agrupados en torno al AES y Luis Moyano, un profesor de Historia, coetáneo al personaje, que nos ayuda a reconstruir las circunstancias del periodo. Los familiares son el tercer grupo de entrevistados. Gabriela y Daniel, los hijos de Hugo y Leticia, a quienes contactamos desde un primer momento de la investigación, y que al conocerlos encontramos en ellos un aporte invaluable en lo que refiere a las fibras más íntimas que responden más a un universo de los sentimientos.

En lo referido al material de archivo es destacable el inagotable acervo de los repositorios

consultados: diarios, fotografías institucionales, material periodístico en formato fílmico. Entre estos repositorios se puede contar con el archivo fotográfico del Sindicato de Luz y Fuerza, de gran utilidad para narrar los acontecimientos del Cordobazo y específicamente destacar el archivo audiovisual de CDA, de la Universidad Nacional de Córdoba. Allí se encuentran catalogados los archivos noticiosos de Canal 10 y Canal 12 de Córdoba. También contamos con material de un archivo privado de la ciudad de Buenos Aires (DiFilme). Con todo este material cubrimos gran parte del relato de la historia de vida logrando una impronta acabada de la sociedad en la que el personaje estaba inmerso: escuelas ecuménicas y prácticas de la Acción Católica, Liceo militar, periodo universitario, radicalización política, Cordobazo, movilizaciones, todos estos aspectos de la época encuentran cuerpo en los recortes de imágenes en 16 mm de los noticieros locales.

Esta forma de contar la historia de vida de Hugo Baretta es una forma de comunicarse con el espectador, narrando desde la historia de vida que permite la identificación dentro de un proceso histórico. Los distintos testimonios van haciendo una revisión histórica de los acontecimientos que conmocionaron la vida política de nuestro país y las distintas consecuencias que derivan de ellos. La historia de vida como subgénero documental permite reconstruir al individuo y su época; entendemos esta experiencia por medio de la utilización de entrevistas, archivos gráficos y audiovisuales. Apoyándonos en momentos íntimos intentando reconstruirlos, buscamos crear una empatía sentimental con el espectador más joven; esto nos permite encauzar una poética autoral, donde damos lugar a nuestros sentimientos como realizadores sobre una etapa histórica de nuestro país.

Iniciamos este proyecto con la convicción de que indagar sobre ese pasado nos daría pautas para comprenderlo y, posteriormente, nos proporcionaría elementos para comprender un fenómeno como la militancia política, que, en ese momento, volvía a ponerse en el tapete de la discusión social. Transitamos un dificultoso camino, lleno de tabúes por voltear, de estigmas por superar y de voces silenciadas, que buscaban un canal para volcar sus recuerdos. Concluimos con la convicción de que el lenguaje audiovisual es de suma importancia al intentar rearmar el rompecabezas de nuestra historia reciente. Con su potencia hermenéutica, con su halo de extrañamiento y su poder de mimesis, este tipo de productos nos permite acercar al

espectador una experiencia vívida, que posibilita insertar discusiones pendientes en una homogénea cultura post moderna, que pretende barrer con todos los indicios de pertenencia y continuidad, de los sectores populares.

Recuperar la historia popular nos obliga como documentalistas a ampliar la memoria histórica a través de la investigación de distintas fuentes: oral, periodísticas, documentos, fotografías, material audiovisual. Por eso es necesario a recurrir a todo este material y darle un sentido estético y visual, que da la posibilidad a un trabajo con distintas disciplinas. La historia y las ciencias sociales nos ayudarán con la investigación y análisis de nuestras fuentes; la producción oral, visual y sonora determinarán el relato, en el cual, resguardar la memoria de un pueblo, ávido de un pasado de luchas y convicciones, que nos aporte significados a la hora de pensarnos, en el presente, como pueblo, como un colectivo que se proyecta, desde los cimientos de las experiencias que lo preceden.

Bibliografía

Baschetti, Roberto (2007). *La Memoria de los de Abajo. Hombres y mujeres del peronismo revolucionario*. La Plata: De la Campana.

Campo, Javier y Dodaro, Christian (Comps.) (2007). *Cine documental, memoria y derechos humanos.* Buenos Aires: Editorial Nuestra América.

Gasparini Juan (2005). *Montoneros. Final de cuenta*. La Plata: De la Campana.

Morello, Gustavo (2003). *Cristianismo y Revolución. Los orígenes intelectuales de la guerrilla argentina*. Córdoba: Universidad Católica de Córdoba.

Rodeiro, Luis Enrique (1996). *Fantasía de Bandoneón (una disidencia montonera)*. Santa Fe: Ediciones de la Cortada.

Servetto, Alicia (2010). *73/76. El gobierno peronista contra las provincias montoneras.* Buenos Aires: Siglo XXI.

Tcach, César (2012). *De la revolución Libertadora al Cordobazo. Córdoba el rostro anticipado del país.* Buenos Aires: Siglo XXI.

Construcciones de memoria: fotografía y televisión

Jimena Inés Castillo

La memoria, en tanto constructo, alcanza una dimensión plural que habilita la exploración de sus versiones distintivas, así como también de sus aspectos convergentes. En su materialización, la vinculación entre fotografía y televisión ofrece alternativas propias. Particularmente, se considera la inclusión de la fotografía en dos programas televisivos en un periodo especialmente fecundo en la construcción de memorias: el lapso entre la conmemoración del golpe de Estado de 1976 y el Bicentenario de la Revolución de Mayo de 1810. Se añade también, en el devenir de estos años, la condición de la memoria como política de Estado, en el marco de la consolidación de su proyecto.

Diferentes propuestas televisivas recorren la topología de la memoria en este lapso. Esta condición topológica de la memoria orienta sobre el alcance plural que adquiere en este periodo. En este horizonte, se han seleccionado dos programas, indicadores de dos zonas significativas de consolidación de memorias, en el discurso televisivo de ese periodo: la memoria mediática, constituida como una suerte de archivo del propio medio en su etapa final (Carlón, 2016) y la memoria ligada a los derechos humanos, en relación con un pasado reciente que resignifica la consolidación identitaria y la construcción de ciudadanía. En relación con la memoria mediática, el programa seleccionado es *Un tiempo después* (Telefé, 2008 y 2009) y en lo que respecta a memoria y derechos humanos la propuesta elegida es *Televisión por la identidad* (Telefé, 2007).

En estas propuestas, la incorporación de la fotografía consolida sentidos diversos que predican, a su vez, diferentes potencialidades en torno a la memoria. En la materialización de la selectividad que este constructo implica, la foto se presenta como convergencia de la

temporalidad pasada, presente y futura, al tiempo que actualiza el carácter creativo y recreativo (Paulinelli, 2006) que la memoria conlleva.

El archivo mediático

Comenzando por *Un tiempo después*, este programa brinda una oferta particular con respecto a la imagen y a su potencialidad autentificante, al incluir entre sus propuestas discursivas la sección *Historia de una foto.* Entre lo indicial y lo icónico, esta sección está destinada a definir dos aspectos esenciales de la fotografía: su registro, su carácter constatativo y su posibilidad de exhibir lo semejante, lo similar (Dalmasso, 1994).

A ello se suma también su condición de registro de un archivo. Como tal, remite a las múltiples formas de relación entre el pasado y el presente, a las diferentes posibilidades de materializar ese vínculo. En el marco de esta afirmación, Ricoeur (2000) coloca a la prueba documental, que involucra tanto al archivo como al testimonio. Desde la perspectiva del autor, el archivo se compone de textos del pasado que tienen repercusión en el presente. La imagen fotográfica se incluiría entre ellos.

En esta dirección, Barthes define a partir de la frase "esto ha sido" (1995), la condición testimonial de lo mostrado, según la cual se conjuga la presentización fotográfica de un pasado referido con la calidad contrastiva que excede el mero relato. Se exalta asimismo la condición de prueba de existencia, en la medida en que, en su carácter indicial, la fotografía registra una contigüidad posible, devela lo próximo, a lo cual se orienta.

De esta forma, no solo se aspira a conocer en este programa la fotografía como producto que evidencia mediante la imagen, una semejanza con su referencia. También se da cuenta de su condición de registro y de reconstruir la circunstancia de tal proceso, el devenir de su momento de aprehensión, de producción. En esta dirección, Dubois (1986), a su vez, destaca la necesaria consideración del proceso técnico para recuperar la relación entre foto y referente. Por su parte, Shaeffer (1990) insiste en el necesario abordaje de la fotografía en vinculación con un hacer determinado, con una *techné*.

Asimismo, este segmento destaca las posibilidades de lo anecdótico, del hecho fortuito

como definitorio de una vida, de una identidad o bien de la historia de un país o del mundo. La centralidad en el acontecimiento en sí, la obsesión evenemencial, se ofrece así como rasgo definitorio de la memoria mediática en el repertorio televisivo.

En la sección *Historia de una foto*, se incorpora una fotografía por programa. Como su nombre lo indica, se aspira a una exploración que dé cuenta del proceso de producción de cada imagen, a lo que se suman también sus instancias de reconocimiento. Se subraya especialmente la posibilidad de reconstruir el momento de registro de la imagen, de dar cuenta del proceso que originó el producto fotográfico, en su potencialidad autentificante. Este segundo aspecto se orienta a evocar lo pasado, a aprehender la instantaneidad, en lo que ello accediera a ser posible.

Se marca así en esta sección la importancia del proceso de producción de la fotografía, las instancias previas para arribar a la imagen ofrecida. De este modo se lo propone en el segmento orientado a la fotografía a María Julia Alsogaray vistiendo su tapado de piel, difundida durante la década de los 90 (programa 4, temporada 1).

Esta foto, como gran parte de otras imágenes que el programa recupera, no constituye una novedad para el destinatario posible. En relación con el reconocimiento, estas fotos han tenido una amplia difusión y han sido objeto de semiosis anteriores. Plenas de connotaciones, superan el acontecimiento al que remiten para orientarse a toda una época, a un estadio particular del discurso social. En esa dirección, se invisten en su condición mítica (Barthes, 2008), en el marco de los conocimientos colaterales (Schaeffer, 1990) de sus eventuales veedores, de inscripciones emocionales deudoras de las memorias a las que adscriben (Aprea, 2015). Subrayan en esta dirección, las posibilidades del archivo de advenir documento o bien argumento, ya en su autonomía, ya en su inclusión en una serie mayor (Cremonte, 2012).

Por su parte, otra de las características manifiestas en este apartado se orienta a la reflexión sobre los mismos discursos propuestos, como tales y respecto a su instancia de producción, orientados a su vez a instancias de reconocimiento. Este rasgo se orienta a otra característica de la memoria ya que, en la medida en que devela sus propias posibilidades, la memoria deviene metarreflexiva. Como toda instancia de producción de sentidos, invita a detenerse no solamente sobre el sentido producido sino también sobre los procesos discursivos que sostienen ese sentido.

Asimismo, este rasgo se completa con otra potencialidad de la fotografía considerada: su condición probatoria, su alcance testimonial. De esta manera, la memoria se consolida también a partir de su carácter recreativo, en la medida en que remite a determinados rasgos del pasado en relación con los cuales devela su dimensión fundacional. Así, la memoria asegura sus predicaciones particulares sobre la base las pruebas sostenidas.

La sección *Historia de una foto*, recupera también otro rasgo de la fotografía: el que orienta a la relación entre diferentes lenguajes, que establecen así un vínculo a partir de la relación intrínseca entre imagen y memoria (Huyssen, 2009). En lo concerniente a la fotografía de prensa, esta suele aparecer relacionada con la materia lingüística. A partir de ello, tanto la titulación como la presencia de epígrafes contribuyen a la conformación del sentido atribuido a la imagen.

La ejemplificación de esta característica se subraya particularmente en la emisión 3, de la temporada 1. La foto seleccionada corresponde a la manifestación Marcha por la Vida, en 1982. La policía impide el paso a los manifestantes y, en un momento determinado, uno de los agentes abraza a la Madre de Plaza de Mayo, Nora Cortiñas, partícipe de la marcha, situación que recoge la fotografía.

En la presentación misma, la conductora del programa señala que se trata de "una foto polémica, según cómo se la mire puede significar dos cosas muy diferentes". El propio reportero M. Rameo lo ratifica, ya que según los epígrafes atribuidos dio cuenta de "qué buenos somos" o "qué malos son". Respecto a ello, aclara que "no fue un abrazo, fue pararla". No obstante ello, el proceso de semiosis excede la intención misma de los sujetos implicados, como la del mismo fotógrafo y testigo del hecho.

En relación con este ejemplo, opera una característica opuesta a la señalada anteriormente, en la medida en que posterga la posibilidad probatoria de la foto frente a la potencialidad asertiva, aclaratoria en este caso, de la palabra. Más que la orientación hacia la semejanza o bien el carácter indicial, se destaca aquí la dimensión polisémica de la imagen en relación con la cual otros lenguajes pueden definir uno de los sentidos en particular.

En la urdimbre de memorias, la relación entre diferentes lenguajes, en este caso, a partir de la fotografía, se ofrece como un rasgo particular de su construcción. Esta intersemioticidad ase-

gura los sucesivos reenvíos discursivos en la trama de una memoria social. Esta se constituye a partir de sus tensiones, desde la variedad de sus materias significantes que señalan de este modo la dimensión creativa de la memoria, a partir de los rasgos que proveen los distintos lenguajes.

Por su parte, en lo que concierne a la construcción de la memoria colectiva (Halbwachs, 2011), se subraya la vinculación entre dos instancias particulares, devenidas acontecimientos: por un lado, la que remite a lo fotografiado; por otro, la referida a la acción misma de fotografiar, a las circunstancias que cooperan para su efectivización, a las condiciones que convergen en ello.

Precisamente, es este último acontecimiento el que permite detenerse más profundamente en la construcción de una memoria mediática. En esta dirección, el programa orienta también a la definición del acto fotográfico en sí en el marco de diferentes circunscripciones epocales, en determinados estadios del discurso social (Angenot, 2010).

En esta dirección, se destaca la condición de archivo de la foto y con ella la función archivística (Da Porta, 2006) del discurso de actualidad. En él se conjuga el pasado y su registro, lo pretérito, lo presente así como el futuro en el que el archivo despliega su condición de tal.

Si en el horizonte del discurso de la información fotografiar implica producir actualidad, esta propuesta se detiene en sus particularidades de acuerdo con las diferentes instancias del discurso social. Así, la fotografía suma su potencialidad connotativa (Barthes, 1993), de acuerdo con el complejo alcance ideológico que Barthes le asigna, en relación con una época determinada o en vinculación con los ideologemas de cierto periodo.

De esta manera, retomando el ejemplo anterior, en el caso de la foto de la Marcha por la Vida, la transición hacia la democracia señala asimismo la disparidad de sentidos, las líneas divergentes en torno al presente y al pasado inmediato. La condición probatoria de la fotografía, su posibilidad afirmativa, encuentra su límite en esta divergencia, que las predicaciones atribuidas luego a la fotografía en cuestión se encargaron de subrayar.

Asimismo, la foto también reubica la importancia del acto mismo de fotografiar. Durante el programa, el reportero entrevistado subraya que, ante la presencia de las cámaras, el agente policial improvisó una conducta que puede ser interpretada como un gesto protector, afectivamente cálido. En esa dirección, la presencia fotográfica perturba, sobre la base del aconte-

cimiento en desarrollo que era la marcha, en este caso. Pese a la orden de detener este avance de la marcha, el policía oculta en su accionar esta directiva y actúa acorde a los parámetros de una hegemonía en su proceso de consolidación, en el marco del incipiente proceso de democratización.

Paradójicamente, la fotografía *muestra el ocultamiento*, advierte las posibilidades de montar una escena en el marco de una acción –el abrazo mismo– que supone el conocimiento de la condena social a un gesto autoritario, como la orden de detener la marcha. La divergencia en los epígrafes consolida esta característica.

En lo vinculado con la foto en otro horizonte del discurso social, en la década de los 90, la fotografía es deliberada, voluntaria, como en el ejemplo de la foto pose (Verón, 2007) de Neumann (programa 8, temporada 2), en el momento inicial de la carrera de modelo de la entonces "Lolita". En esta foto *se subraya la exhibición* misma, en solución de continuidad con el régimen de visibilidad dominante en ese estadio del discurso social. Se podría afirmar entonces, con subrayado de la redundancia, que la foto muestra la mostración; señala la exhibición, en el acto mismo de su producción.

Así, en el marco de una memoria mediática, esta sección asegura el recorrido por diferentes estadios del discurso social en relación con un rasgo constitutivo de la memoria: la convergencia de diferentes temporalidades (Jelin, 2017). Entre el presente del programa y el pasado de la fotografía interesa señalar no solamente qué sucedía sino cómo se desarrollaba esta acción fotográfica particular, en concurrencia a su vez con diversas condiciones de producción de ese discurso.

El álbum familiar

Como género de biografía familiar, como narración de identidad individual y colectiva, el álbum ofrece una trascendencia significativa en el programa *Televisión por la identidad*. El desfasaje temporal, la mirada contemplativa (Arfuch, 2008) son convocadas particularmente por este género. A partir de su constitución, se organiza un recorrido particular en vinculación con la temporalidad a la que remite, signado por la heterogeneidad. El álbum establece una

doble dirección con respecto a los sujetos. Así, su carácter colectivo permite reunir diversidad de circunstancias, así como convocar a diferentes personas.

El programa habilita múltiples direcciones para la consideración del álbum, en tanto reunión de imágenes que adquieren valor de conjunto a partir de recorridos que inauguran posibles líneas de sentido en su lectura, en la pluralidad de las materialidades que conforman este constructo de memorias. En la primera emisión de este programa, Tatiana recibe las fotos que su abuela le entrega, en una caja que a su vez contiene otros objetos preciados. En lo que respecta al programa 2, Juan revisa el álbum familiar, que le permite aproximarse a la certeza a partir de sus hipótesis iniciales. A su vez, en el último programa, la abuela de Lucía le muestra a esta diferentes objetos, algunas imágenes, en la caja que lleva al encuentro con la niña, en el marco de la tensa instancia judicial.

Asimismo, la organización del propio álbum cobra especial sentido ante la ausencia de un protagonista de las fotos anteriores. La imagen recobra su potencialidad indicial, en la medida en que posibilita el retorno, al menos a partir de su imagen, del sujeto ausente. Por su parte, la exploración icónica es particularmente relevante en aquellas situaciones en las cuales la fotografía permite acceder a lo desconocido u olvidado, como los casos de los hijos que no conocieron a sus padres, por haber sido separados de ellos en su primer lapso de vida (emisiones 2 y 3).

En el marco de estas posibilidades que la fotografía convoca y que el álbum reúne, el programa funda en el pasado la potencialidad de reconocimiento en el presente. De esta forma, el reconocimiento identitario en las búsquedas presentadas deviene del encuentro entre el pasado y el presente. Por su parte, esta anagnórisis permite resignificar las dos temporalidades, así como elaborar un proyecto de futuro. Ello otorga sentido al retorno espectral de lo pretérito, como rasgo intrínseco de la memoria (Derrida, 1998).

Estos aspectos son explorados en diferentes direcciones a lo largo de las emisiones del programa. Así, la posibilidad de verse en las fotografías, de reconocerse en esa imagen permite dar cuenta del dominio especular de la foto, como una de las formas de conocimiento de sí. La fotografía como espejo implica el desdoblamiento en la propia imagen, al tiempo que posibilita acusar la convergencia en la semejanza.

Por ejemplo, en la primera emisión, Tatiana abre la caja que le entrega su abuela y, entre otros objetos, encuentra una foto de sí, de la que fuera, que integra así la exploración del reconocimiento. A su vez, en el caso de Lucía, la abuela le ofrece un espejo mientras mira por primera vez las fotos de su madre, para que verifique el parecido entre ambas, lo cual remeda la recuperación icónica de la imagen (emisión 3).

También la fotografía subraya su condición probatoria ante las autoridades, cuando es presentada en el horizonte de cada denuncia de desaparición en las diferentes emisiones. Presencia en lugar de una ausencia, concita sobre sí el deseo de lo desaparecido, de lo arrebatado. En ese sentido, se recupera su condición de fetiche. La fotografía se constituye así en metonimia de los avatares en torno a la definición identitaria, atraviesa distintas alternativas de su recorrido, que dan cuenta de la pluralidad de sentidos que propicia. Sobre la certificación probatoria, se alienta también su condición polisémica.

Por otra parte, la foto se integra al carácter plural del álbum, que a su vez reenvía a la condición de archivo. Este se revela como tal en otra materialización recurrente en estas emisiones: la caja del legado. Es la caja conservada por los abuelos, que convoca la presencia de los padres desde su irremediable ausencia. Prótesis de memoria (Candau, 2002), la caja es destinada a los nietos, que a su vez decidirán sobre este legado, signado para la perdurabilidad en su presentación de cofre, de tesoro; como gesto fundante de la posmemoria (Amado, 2009).

Este elemento posibilita entonces la reunión temporal, en una conjunción de las diferentes generaciones. La entrega de la caja resulta significativa en remisión al relato de Pandora, en lo que respecta a la conjunción temporal. El final de la caja depara el advenimiento de la esperanza, como fundación temporal que en este programa está firmemente enraizada en la memoria. Habilita, en este traspaso generacional, en al advenimiento de la posgeneración, la conjunción entre las figuras de Antígona (Butler, 2001) y Pandora, en tanto a la desobediencia frente a la ley arbitraria, en la obligación intrínsecamente humana de enterrar a los muertos, se suma la posibilidad de instaurar una esperanza deudora de futuro, a partir de la recepción de la caja del legado, del pasado.

Si la relación pasado-presente aparece como una dupla propia de la memoria, la consideración proyectiva completa esta díada. El futuro debe ser fundado, en la medida en que

pasado y presente le dan sentido, habilitan una dirección. La proyección futura implica también la posibilidad de consolidar un pasado.

En ese sentido, el álbum en la pluralidad de sus materializaciones, se organiza como un itinerario posible de la identidad develada, que contribuye a la consolidación de una nueva subjetividad. De allí que se constituya en una suerte de rito iniciático, que consiste en proveer al sujeto de una memoria propia, resultante de la urdimbre de memoria que lo excede e involucra al mismo tiempo.

Tramas de memorias

En los programas seleccionados, la fotografía acusa su vinculación con diversos comportamientos sígnicos. *Un tiempo después* es una sección diferenciada en la cual se explora su calidad enunciativa, su instancia productiva, su potencialidad polisémica. En esa dirección, se reserva para la imagen fija una responsabilidad particular en la producción de sentidos en el horizonte de la construcción de memorias.

En tanto archivo en el programa, explora su condición de prueba documental, entre la condición de documento y la de argumento. Por su parte, subraya la potencialidad de la función archivística del discurso de actualidad, en el marco de la memoria mediática.

Por su parte, en *Televisión por la identidad*, la foto cobra fuerza en su alcance probatorio, en su convocatoria espectral, en su condición especular. Deviene asimismo recuperación icónica de lo desconocido, metonimia de una situación y, por extensión, de un proyecto.

Su inserción en el álbum habilita itinerarios posibles del recorrido identitario, que involucran también otras formas de archivo. La condición de legado se materializa en la entrega de la caja, en el entramado de memorias que habilita la convergencia de diferentes órdenes de la temporalidad.

Bibliografía

Amado, Ana (2009). *La imagen justa*. Buenos Aires: Colihue.

Angenot, Marc (2010). *El discurso social. Los límites históricos de lo pensable y lo decible*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

Aprea, Gustavo (2015). *Documental, testimonios y memorias. Miradas sobre el pasado militante.* Buenos Aires: Manantial.

Arfuch, Leonor (2008). *Crítica cultural entre política y poética*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Barthes, Roland (1995). *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós.

Barthes, Roland (2008). *Mitologías*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

Butler, Judith (2001). *El grito de Antígona*. Barcelona: El Roure.

Candau, Joël (2002). *Antropología de la memoria*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Carlón, Mario (2016). *Después del fin*. Buenos Aires: La Crujía.

Cremonte, Juan (2012). "Nadie resiste un archivo. Los usos del material de archivo en los documentales". En G. Aprea (Comp.), *Filmar la memoria. Los documentales audiovisuales y la re-construcción del pasado* (pp. 89-120). Los Polvorines: Universidad Nacional de General Sarmiento.

Dalmasso, María Teresa (1994). *¿Qué imagen, de qué mundo? El hombre y las lecturas de la imagen: ícono, símbolo, índice, cosa o mero simulacro.* Córdoba: Dirección General de Publicaciones, Universidad Nacional de Córdoba.

Da Porta, Eva (2006). "Conmemoraciones mediáticas del pasado reciente en Argentina". *Astrolabio*, Nº 4. Córdoba. [En línea] https://revistas.unc.edu.ar/index.php/astrolabio/article/viewFile/147/148

Derrida, Jacques (1998). *Ecografías de la televisión*. Buenos Aires: Eudeba.

Dubois, Philippe (1986). *El acto fotográfico*. Barcelona: Paidós.

Halbwachs, Maurice (2011). *La memoria colectiva*. Buenos Aires: Miño y Dávila Editores.

Huyssen, Andreas (2009). "Prólogo. Medios y memoria". En C. Feld y J. Stites Mor (Comps.), *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente* (pp. 15-24). Buenos Aires: Paidós.

Jelin, Elizabeth (2017). *La lucha por el pasado.* Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

Paulinelli, María (2006). *Relato y memoria*. *La dictadura militar en Córdoba*. Córdoba: DocumentA/ Escénicas.

Ricoeur, Paul (2000). *La memoria, la historia y el olvido.* Madrid: Siglo XXI Editores.

Schaeffer, Jean Marie (1990). *La imagen precaria.* Madrid: Cátedra.

Verón, Eliseo (1997). *Semiosis de lo ideológico y del poder. La mediatización*. Buenos Aires: Secretaría de Extensión Universitaria Universidad de Buenos Aires.

Malvinas y la batalla de los relatos a 30 años del conflicto: el caso de la prensa argentina

Claudia G. Grzincich

Introducción

En cada aniversario de la guerra de Malvinas la prensa argentina (re)actualiza una serie de representaciones sociales. Relatos que ponen en escena el poder simbólico del discurso mediático como productor y multiplicador de sentidos garantizando la transmisión de determinadas construcciones en torno a este conflicto bélico.

El presente artículo[1] surge a partir de interrogarnos respecto de la construcción periodística sobre la denominada "cuestión Malvinas" al cumplirse 30 años de la guerra entre Argentina y Gran Bretaña en el Atlántico Sur. De este modo, se realiza una primera aproximación a la contribución que efectúan los medios gráficos, en especial los principales periódicos de circulación nacional en la Argentina, en torno a la cobertura sobre Malvinas en ese momento sociohistórico. Se indaga así el tratamiento periodístico, en el marco de una coyuntura trascendental del conflicto –y de reinstalación del tema en la agenda político-mediática– a comienzos del año 2012.

Para ello se recuperan las tematizaciones que los diarios ofrecieron en sus portadas y páginas centrales publicadas por tres de los diarios de mayor circulación nacional: *Página 12*,

---

[1] El mismo forma parte de una investigación mayor realizada en el marco de la convocatoria de Proyectos de Investigación "Malvinas en la Universidad" subsidiado por la Secretaría de Asuntos Relativos a las Islas Malvinas del Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto de la Nación y el Ministerio de Educación de la Nación a través de la Subsecretaría de Gestión y Coordinación de Políticas Universitaria. Resolución SPU Nº 3854/2015.

Clarín y *La Nación* entre enero y mayo de 2012. Esta focalización cronológica interesa especialmente debido al alto impulso que cobra la "cuestión Malvinas" tanto a partir de la escalada de declaraciones del ex Primer Ministro británico, David Cameron, como del reclamo del gobierno argentino –encabezado por Cristina Fernández de Kirchner– por las islas.

Tomando entonces en consideración esta particular coyuntura –que se da en el marco de los 30 años del desembarco argentino en territorio malvinense– indagamos el tratamiento periodístico y el tejido de la memoria en torno a "la cuestión", la cual ocupa en ese momento un lugar destacado en la agenda política del gobierno argentino. Importancia que se relaciona fundamentalmente con el reclamo por la soberanía y no por su vinculación con una política de Derechos Humanos respecto de los vejámenes cometidos por los responsables de la Junta Militar durante la guerra.

Mirada teórica y puntos de partida

El campo teórico general desde el cual abordamos la investigación es el de la sociosemiótica (Verón, 1987, 2005), asociada fundamentalmente con parámetros metodológicos propios del análisis del discurso. Este enfoque se complementa con una revisión de cada uno de los diarios, detallando las coberturas llevadas a cabo (Escudero Chauvel, 1996), los espacios gráficos y temáticos asignados como así también el empleo de la fotografía en tanto recurso periodístico.

Por otra parte, se incorpora un concepto teórico fundamental –relacionado con el campo mediático en torno al cual gira el presente estudio– como es el de Agenda Setting debido a que permite indagar el establecimiento de la agenda periodística y la importancia que los diarios le asignan a la temática abordada. Esta teoría propone que los medios de comunicación seleccionan una serie de temas que pasan a formar parte de la actualidad y que, a su vez, son incluidos en la agenda de temas de la sociedad en un proceso en el cual no se impone de facto cómo la opinión pública tiene que pensar, sino más bien sobre qué temas va a hablar en determinado momento. De este modo, se entiende que, si bien los medios no deciden por el público qué es lo que este tiene que pensar u opinar sobre un hecho, sí deciden cuáles son las cuestiones que van a estar en el candelero de la opinión pública (Rodríguez Díaz, 2004: 15).

En esta línea, creemos que los periódicos nacionales indagados ponen en escena una multiplicidad de indicios sobre la importancia de las tematizaciones diarias. Para ello, establecen una serie de jerarquizaciones −como ubicar la noticia en portada por encima de lo que va en página interior, determinar cuál abre la primera página, el tamaño del titular y su extensión, etc.− que señalan la relevancia de los temas de la agenda informativa. Otro factor que influye en el establecimiento de dichas agendas es el marco temporal, el cual engloba todo el proceso que comienza con la aparición de un tema en estas, pasando por su desarrollo hasta su desaparición. En tanto, la repetición de un tema, e inclusive el uso reiterado de determinados 'cintillos', también contribuyen a establecer su importancia. A través de estos mecanismos, con el transcurso del tiempo, los temas más importantes para estos soportes también se tornan tales para la opinión pública. En consecuencia, la agenda mediática se vuelve, en gran medida, la agenda pública (McCombs, 1993).

Tomando estos aspectos como punto de partida, observamos así, en esta primera aproximación, dos cuestiones: por un lado, la relevancia informativa que los diarios otorgan a "la cuestión Malvinas" tanto a partir del número total de noticias referidas a la misma como a la ubicación (disposición taxonómica) de las distintas piezas: localización en portada, secciones, páginas centrales o secundarias, los espacios informativos (recuadros, columnas) en los que aparece. Por otro, las características resaltadas sobre esta especialmente a través del uso de las fotografías y las focalizaciones efectuadas al momento de construir memoria sobre dicha guerra.

Breve contextualización histórico-política sobre la "cuestión Malvinas"

Con respecto a la contextualización de la producción discursiva en torno a la "cuestión Malvinas" en general −desde el retorno de la democracia y en particular en el 30° aniversario de la guerra− es posible indicar que, desde diciembre del 83, la política sobre las islas oscila entre la desmalvinización y la priorización del vínculo con Gran Bretaña más que en la búsqueda de una solución a la disputa de soberanía. Particularmente durante la década de los 90 en el marco del alineamiento 'automático' con los Estados Unidos y la implementación de la fórmula del 'paraguas' orquestada por el gobierno de Carlos Menem (1989-1999) y su canciller

Guido Di Tella se buscó 'congelar' el reclamo de soberanía con el objetivo de avanzar en otros temas de la agenda política entre los dos países. Con el paso del tiempo, quedó claro que esta decisión no produjo ningún avance en la disputa, como así tampoco soluciones sustantivas y favorables a nuestro país con respecto a la explotación de recursos estratégicos invalorables (como el agua dulce, recursos ictícolas, minerales, energéticos, por mencionar algunos).

Con la llegada de Néstor Kirchner al poder (2003-2007), la "cuestión Malvinas" reingresa nuevamente en la agenda pública, cobrando su mayor ímpetu en el año 2012 durante la gobernación de Cristina Fernández, en el marco del 30° aniversario de la guerra. Los distintos reclamos por la soberanía de las islas y las denuncias por su militarización realizados ante organismos internacionales (como la ONU y Unasur) sumado al elevado tono del intercambio verbal con el ex Primer Ministro británico, David Cameron, fueron los principales acontecimientos que impulsaron el ascenso de este tema en la agenda política de ambos países a comienzos de ese año.

Precisamente, el 1º de marzo de 2012 Cristina Fernández inaugura el período de sesiones ordinarias en el Congreso de la Nación con la presentación de la "cuestión Malvinas" como uno de los ejes principales de su agenda política.

Por otra parte, un mes antes –recién a comienzos de febrero 2012 pese a ser impulsado desde el año 2007 por el entonces diputado Federico Storani– la expresidenta firma el decreto que permite la desclasificación (que implica la apertura y el conocimiento público) del llamado Informe Rattenbach. No obstante, cabe recordar que el texto ya había sido publicado en 1983 por la revista *Siete Días* y por el sitio del Centro de Ex Combatientes de Malvinas de Corrientes, entre otros espacios extraoficiales. En este informe –elaborado al poco tiempo de finalizada la guerra por una Comisión[2] presidida por el teniente general Benjamín Rattenbach y por pedido de las propias Fuerzas Armadas– se analiza y evalúa críticamente la actuación argentina y, fundamentalmente, las responsabilidades políticas y militares de la Junta Militar en el conflicto. A lo largo del mismo, se recomiendan penas graves para los res-

[2] La comisión se creó por decreto secreto el 2 de diciembre de 1982 (resolución N° 15/82) durante el gobierno de Reynaldo Bignone y llevó el nombre oficial de Comisión de Análisis y Evaluación de las responsabilidades políticas y estratégico militares en el conflicto del Atlántico Sur.

ponsables a lo que se califica como una "aventura militar" (que implicaban la pena máxima para algunos de ellos); no obstante, su influencia sobre el juicio posterior fue prácticamente nula. Sin embargo, desde el punto de vista político e histórico, el informe sepultó definitivamente cualquier intento de la cúpula militar y dirigentes políticos de la época por encubrir o relativizar sus responsabilidades.

De este modo, el año 2012 en general y los primeros cinco meses en particular se encuentran atravesados fuertemente por la reedición pública de la "cuestión Malvinas" a través de su instalación en la agenda política y periodística nacional.

Cobertura y relevancia periodística
El tratamiento periodístico de Malvinas en los diarios *Clarín, Página 12* y *La Nación*

La tarea de producción de noticias es un acto de construcción semiótica de la realidad mediante el cual se trasforma la factualidad objetiva en factualidad discursiva. La noticia obviamente no es lo que pasa sino un artefacto semiótico que representa simbólicamente lo que sucede. En tal sentido, la realidad discursiva que cada noticia construye se lleva a cabo mediante dos operaciones básicas: una, de estructuración y jerarquización de la información, y dos, de selección de unidades informativas.

Respecto al tema convocante, el objetivo es –como dijimos– observar qué relevancia se le asigna a la "cuestión Malvinas" a partir de las diversas coberturas, en el marco del momento histórico en que son presentadas. De este modo, interesados en conocer la jerarquización, la selección y la relevancia informativa que los medios escritos escogidos para este trabajo ofrecen sobre el tema analizado indagamos el emplazamiento que cada medio otorga a las piezas informativas.

En primer lugar, en cuanto a la localización en portada de esta temática, se advierte que la "cuestión Malvinas" representa una cifra significativamente baja en las tapas de *Clarín* como así también de *Página 12* y, en menor medida, en las de *La Nación*. A lo largo de los primeros cinco meses del año 2012, la misma no es construida como relevante en ninguna

de las portadas: las referencias informativas respecto al tema son escasas y poco jerarquizadas a partir de su construcción gráfica. La misma es representada en forma secundaria mediante categorías vinculadas a aspectos económicos, históricos-geopolíticos y hasta espectaculares y 'farandulescos'. Se evidencia así una cobertura débil y de escasa relevancia periodística, excepto en momentos puntuales.

Respecto de las tematizaciones cabe destacar que, tras indagar las portadas y páginas principales publicadas por los diarios entre enero y mayo del 2012, si hay algo que queda claro es que, en el año del 30° aniversario de la guerra, de lo que no se habla es de la propia guerra en cuestión. Lo que menos aparece en los relatos es el conflicto bélico, esto es: aquellos hechos, situaciones y personajes que resultan una condición para la guerra, como lo son los combates, los enemigos, los héroes –los cuales son incluidos de modo muy lateral o secundario en las noticias sobre Malvinas durante este período–. Por ejemplo, tres ex veteranos sobrevivientes del hundimiento del General Belgrano en el estreno de la película *La Dama de Hierro*. O bien las 'anécdotas' de los pilotos que viajaron a Libia para transportar las armas que Muamar Kadafi le envió a Galtieri para Malvinas. De modo excepcional, en el día del 30° aniversario del conflicto argentino-británico, *Página 12* titula a su nota central "Héroes estaqueados". Gran titular expandido que funciona como eje a través del cual se vinculan otros cuatro artículos presentados como importantes en su portada: se trata de entrevistas a ex soldados que padecieron distintos tipos de abusos por parte de sus jefes durante la guerra. Ahora bien, esto ocurre por primera y única vez.

A 30 años del conflicto, el borramiento discursivo de huellas de la guerra se constituye así en una marca destacada tanto de la agenda política como de la periodística y de sus representaciones. Las torturas, los abusos, los homicidios y todos aquellos vejámenes (como estacamientos, picanas y enterramientos) lejos de conformar una zona de memoria parecen configurar un vasto campo de olvido. Encandila así, en las agendas, la ausencia de reclamos en relación a la reapertura de juicios e investigaciones sobre las violaciones a los derechos humanos cometidos durante la guerra.

Entonces ¿de qué hablan los diarios cuando hablan de Malvinas?

Durante los dos primeros meses (enero y febrero de 2012) los tres periódicos tematizan cuestiones similares destacando, en primer término, el conflicto y los intercambios verbales que el gobierno argentino mantiene con el de Gran Bretaña seguido por el reclamo de nuestro país ante la Organización de Naciones Unidas (ONU) y la inminente llegada del príncipe Williams a Malvinas.

No obstante, el desarrollo que *La Nación* le dedica en sus páginas interiores es de una extensión notoriamente mayor al resto. Si bien la información siempre es alojada en la sección Política construye un campo temático más abarcativo al incluir una multiplicidad de aspectos y voces vinculados a Malvinas, como la mirada de los isleños y cuestiones comerciales.

Entre mediados de marzo y abril, el diario suma un nuevo espacio titulado "Diario de Viaje" a partir del cual un periodista (enviado espacial a Malvinas) cronica diariamente "la vida en las islas".

Por otra parte, a excepción de lo mencionado en la publicación de la fecha aniversario, del resto del período analizado *Página 12* construye sistemáticamente como actor central –y casi exclusivo– de Malvinas a la ex presidenta Cristina Fernández de Kirchner.

Como dijimos, el 2 de abril este diario es el que más se destaca al dedicar una cobertura relevante al aniversario de los 30 años de la guerra. Ubica al mismo en forma jerarquizada en portada y a lo largo del llamativo número de siete páginas centrales. En tanto, al día siguiente, la figura de Cristina Fernández en el acto celebrado en Ushuaia –no así la guerra ni los veteranos, ni los caídos en combate o sus familiares– merecen el lugar más importante para el diario.

Imágenes sin huellas de batallas

Respecto de las fotografías, es notable el uso de imágenes de actualidad en general (distintas vistas de las islas, sus bares, sus habitantes; manifestaciones frente a la embajada Británica en Buenos Aires; el príncipe Guillermo en las islas, etc.) y de políticos y personajes (cancilleres, presidentes, legisladores, etc.) en particular. Esto se vincula en gran medida con que las mis-

mas operan como mera ilustración o bien como anclaje de tematizaciones coyunturales –ya mencionados al comienzo como el conflicto entre el gobierno argentino y el inglés, la creciente militarización de Malvinas por parte de Gran Bretaña, el aumento de extracción petrolífera, los reclamos por la soberanía de las islas de nuestro país en la OEA y en la Cumbre de las Américas, entre otros–.

Más allá de esta impronta de actualidad en el uso de las imágenes, es posible señalar que la centralidad de la "cuestión Malvinas" para *Página 12* está anclada, como se mencionó, en la figura de la entonces presidenta Cristina Fernández. Esto a partir del notorio y recurrente empleo que el diario hace de la misma a través de fotografías que, mediante diversas y cuidadas composiciones por medio de enfoques, angulaciones y tamaños, funcionan como importantes faros respecto de las distintas informaciones que el diario va brindando a lo largo de los primeros meses de 2012 sobre "la cuestión" e indicando por dónde pasa la importancia del tema.

A partir de una puesta en escena particular en cada uno de los acontecimientos vinculados a Malvinas, se puede observar una suerte de espectacularización de las imágenes de la expresidenta. Así se focaliza el protagonismo exclusivo centrado en su figura, alcanzando en algunas imágenes el "ser el único soporte del dolor" o bien como "portadora/abanderada de la redención hacia las islas".

Ahora bien ¿qué imágenes fotográficas ponen en escena la memoria cuando estos diarios rememoran la guerra de 1982 visualmente? En primer término, al "recordar"[3] lo ocurrido en 1982, 30 años después la guerra de Malvinas es, en gran medida, tematizada en las fotografías de prensa a través de la muerte, mediante imágenes del cementerio de Darwin. Los tres diarios publican numerosas fotografías del mismo, las tumbas y las cruces. A estas se suman un puñado de imágenes de familiares de soldados muertos en combate caminando errantes sin rostros ni nombres en ese escenario –al igual que sus padres e hijos NN enterrados allí–.

Con respecto a las imágenes del cementerio: los diarios juegan con la composición de las mismas, estetizándolas a través de distintas iluminaciones y horizontes infinitos como si estas por sí mismas sintetizaran todo "la cuestión" a través de la pérdida y del dolor en conexión con un presente 'espiritual o celestial' más que con una vinculación con el pasado.

[3] Empleamos particularmente el verbo "recordar" porque es el más usado por los diarios.

En este marco, *Clarín* manifiesta preocupación por el estado de abandono del lugar y titula la mayoría de los epígrafes como "Recuerdos de la guerra". En tanto, *La Nación* incorpora a este escenario la figura del hijo de un soldado junto a su tumba. De este modo, las fotografías que más circulan en los diarios como marca de la guerra son las que muestran una larga fila de cruces blancas en el medio de un paisaje desolado en el presente del 30° aniversario.

Si bien ninguno de los tres diarios recupera imágenes de cuerpos abandonados en las calles, en los campos de batalla o apenas tapados por chapas en el medio del cerro, las mismas existen. Estas fotos –incluida la de una topadora frente a un pozo abierto y a su lado una larga fila de cuerpos que esperan ser sepultados– contrasta crudamente con la significativa pulcritud de los planos infinitos que solo muestra la desolación y el abandono de las cruces en el Darwin actual.

En este punto, cabe señalar que el derrotero de las fotos sobre Malvinas –capturadas entre abril y junio de 1982– es muy complejo[4]: por un lado, muchas se perdieron para siempre al ser censuradas, prohibidas o directamente quemadas. Por otro, fundamentalmente las vinculadas a la derrota, fueron capturadas por los ingleses y se encuentran en el Museo de Guerra de Londres. No obstante, la mayoría de estas fotos no circularon ni circulan a través de los medios de comunicación.

Precisamente, si bien los tres diarios escenifican la memoria sobre Malvinas a través del uso de fotografías de archivo de la guerra reiteran, en su gran mayoría, imágenes de soldados en el medio de la nada (las islas) como prueba de que estuvieron ahí y que lo que se ve necesariamente sucedió. Son a la vez "huella de lo real" y registro de lo acontecido en ese lugar y momento específico.

No obstante, en el período analizado hay una ausencia notoria de imágenes en las que

[4] Con respecto al contexto original de captura de las imágenes de la cobertura periodística de la guerra de Malvinas, cabe recordar que los militares ejercieron un fuerte control en torno a la producción, edición y circulación de las mismas. Los primeros días del conflicto permitieron que unos 40 periodistas y reporteros gráficos permanecieran unas cuatro horas en las islas. A partir de esto, solo permanecerían allí un equipo de Telam y otro de ATC –ambos medios oficiales–. Hay un universo muy interesante vinculado a lo que fue la organización de la comunicación (incluidas las fotografías) y el sistema de control de la misma de parte de los militares.

puedan verse las dificultades que atravesaban los soldados en las islas: el hambre, el malestar −y menos aún el maltrato− no existen en las imágenes de archivo empleadas por los diarios. Por el contrario, emplean fotos de soldados aparentemente en buen estado de salud, sonrientes y comprometidos con la causa: las mismas fotografías que se publicaron en la prensa nacional a lo largo del conflicto y vuelven 30 años después para evocarlo. Tal como queda de manifiesto en la única foto publicada por *Clarín*, también reproducida por *Página 12*, en la que se retrata a los soldados marchando en fila por un campo, algunos incluso sonriendo. Este último diario publica además una de las imágenes que más se utilizaron para hablar sobre la guerra (y que precisamente continúa circulando profusamente en cada una de las conmemoraciones que se realizan los 2 de abril). Se trata de la fotografía que Daniel García de la Agencia DyN-Diarios y Noticias captura el 13 de abril, cuando todavía la guerra no se había desatado −los bombardeos ingleses se inician el 1º de mayo y el 2 hunden al crucero General Belgrano−. En ella retrata a un joven soldado que está solo, sentado en una especie de escalón en una vereda mientras come en un plato de metal. Tiene la cabeza cubierta con una capucha, pero se divisa su rostro con una expresión que puede interpretarse como una mezcla de angustia, desconcierto y desamparo. Detrás del muchacho se ve una pintada en inglés que dice: "*Keep clear of walls*" ("Manténgase separado de la pared"), debido a que el muro parece a punto de derrumbarse.

Otra fotografía que publica *Página 12* −también de alta y recurrente circulación mediática− fue tomada durante la breve permanencia de los fotógrafos en las islas a poco de producirse el desembarco argentino. Se trata de una imagen con gran fuerza documental y carga simbólica que sí testimonia el escaso bienestar que tenían los soldados con frío y miradas perdidas en una aparente trinchera.

En tanto, la única imagen de archivo que publica *La Nación*, es la del hundimiento del crucero General Belgrano −el domingo 2 de mayo de 1982 fue bombardeado por el submarino nuclear británico causando la muerte de 323 soldados argentinos, casi la mitad del total de muertos en toda la guerra−. El teniente de fragata Martín Sgut, uno de los sobrevivientes del barco, saca la foto mencionada desde una de las balsas salvavidas con una cámara pocket. Mientras veía el barco hundirse, tomó las cuatro fotos que le quedaban en el carrete.

A modo de síntesis

Lejos de constituirse en una de las temáticas prioritarias en el establecimiento de la agenda periodística de los diarios *Página 12*, *Clarín* y *La Nación* la "cuestión Malvinas" ocupa (mediante el espacio y jerarquización gráfica) el lugar asignado generalmente a los temas periodísticos considerados como laterales o secundarios.

No obstante, en el total de noticias relevadas, es posible observar que la importancia política y sociohistórica de Malvinas no se traduce del mismo modo en los diarios y período examinado: una de las principales diferencias radica en la elevada cobertura que ofrece *La Nación* durante los meses de enero y febrero frente al escaso interés de *Clarín* y *Página 12* por este tema, al que le dedican un espacio escaso (en cantidad y en relevancia).

Respecto de las imágenes empleadas, a excepción de lo publicado en la fecha exacta del aniversario de inicio de la guerra (el 2 de abril de 1982), ninguno de los tres diarios aborda fotográficamente aspectos que otorguen visibilidad a lo acontecido en aquel momento; ya sea que se trate de la guerra en sí, de sus actores centrales o de los daños colaterales −tales como el reclamo de las madres por recuperar la identidad de los soldados NN enterrados en el cementerio de Darwin−. Menos aún a aspectos vinculados con la violación de derechos humanos.

En tal sentido, en el período y contexto abordado, es posible observar una especie de zona lagunosa en la prensa gráfica nacional, más habitada por un presente al ritmo del compás que marca 'la actualidad', sin huellas notorias sobre el pasado.

De este modo, a partir de la agenda política-periodística instalada en la Argentina del 2012, se debate sobre el (ese) presente poblado de enfrentamientos entre gobiernos y por la disputa en torno a los recursos ictícolas y la extracción petrolífera. Se discute sobre la soberanía pero no sobre una política de derechos humanos decidida a urdir una memoria que impulse el juicio y el castigo a los responsables y sus cómplices de los crímenes allí cometidos.

Como muestra se observa lo sucedido en torno a la desclasificación del informe Rattenbach: queda en el olvido del acto político ya que ni el gobierno ni la prensa se ocupan de sostener y politizar el tema. En tanto, en enero de 2015, la Corte Suprema de Justicia a través

de un fallo firmado por Lorenzetti, Maqueda, Nolasco y Fait desestimó la investigación sobre crímenes de lesa humanidad cometidos por oficiales y suboficiales del ejército argentino contra soldados conscriptos en las Islas Malvinas durante la guerra. Un expediente que comenzó su camino por justicia en 2007 cuando las denuncias se presentaron ante el juzgado federal de Río Grande en Tierra del Fuego.

En este contexto –el del 30° aniversario de la guerra– no hay construcción de memoria sobre los crímenes de lesa humanidad cometidos en el pasado ni apertura de una política de Derechos Humanos que los incluya para una sanción en el futuro.

Bibliografía

Escudero Chauvel, Lucrecia (1996). *Malvinas el gran relato. Fuentes y rumores en la información de guerra.* Barcelona: Gedisa.

Lorenz, Federico y Guembe, María (2007). *Cruces: idas y vueltas de Malvinas.* Buenos Aires: Edhasa.

McCombs, Maxwell (1993). *Estableciendo la agenda: el impacto de los medios en la opinión pública y en el conocimiento.* Barcelona: Paidós.

Rodríguez Díaz, Raquel (2004). *Teoría de la Agenda-Setting. Aplicación a la enseñanza universitaria*. Alicante: Observatorio Europeo de Tendencias Sociales.

Verón, Eliseo (1987). *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad.* Barcelona: Gedisa.

Verón, Eliseo (2005). *Fragmentos de un tejido*. Barcelona: Gedisa.

Parte 3. Imágenes, espacialidad, afectos y procesos subjetivos

Espacios y memorias punzantes: anamnesias e imágenes fantasmadas en Roland Barthes. Un acercamiento a "lo viviente" en la fotografía de Gabriel Orge

Juliana Enrico

En este trabajo nos interesa indagar el vínculo entre imágenes y memoria a nivel del cuerpo y de la experiencia (o *esthesis*), en lo que Barthes denomina anamnesias (Barthes, 1997). Siguiendo estos aportes, interrogamos la conceptualización de Bergson en torno de la relación entre memoria y vida.

A partir de estos marcos que reinscriben el recuerdo (de infancia, de conciencia, de ensoñación) mediante transiciones sensibles que atraviesan "estados del alma" (Bergson, 1977) surcando materialmente toda nuestra historia, la idea es pensar las formas en que se despliegan la materia y el sentido a partir del cuerpo significante de la imagen fotográfica que trae a la memoria "lo vivido".

Aquí, entonces, aparece la pregunta por "lo viviente" en la relación entre imágenes y memorias, en tanto temporalidad política y social que se superpone a los tiempos y espacios subjetivos, extrayendo de su intimidad las formas significantes sensibles del mundo que impregnan el horizonte histórico.

La mirada sobre las cosas

En *Barthes por Barthes*, el autor despliega el texto de su vida a partir de la afirmación del carácter novelesco del relato, deteniéndose en los detalles que punzan la escritura biográfica (los cuales retoma e interviene desde los lenguajes y texturas diversas que expone el libro, a través de textos escritos a mano, dibujos, fotografías de su infancia y de su adultez). Desde esta mezcla de intensidades, entonces, recrea la materia simbólica misma de la palabra tal como ha atravesado

y atraviesa su cuerpo, "estereográficamente" (en tanto "cristaliza" el sentido).

No obstante esta cierta "fijación" (a partir de flujos de intensidades), Barthes se resiste al "demonio de la analogía", o a las artes analógicas (como la fotografía y el cine) debido a su efecto de "Naturaleza" −o, más bien, de opresión imaginaria mediante la repetición, la figuración y la anamorfosis, espejo del mundo que nos cautiva y nos retiene fijados a una imagen que representaría las cosas y la vida, estableciendo su sentido mediante una impresión visual−. Pero, a su vez, afirma que una cierta puesta en escena o "estado del mundo" precede al sentido y lo determina. "Es la estructura del espacio lo que configura su identidad… el sistema prevalece sobre el ser de los objetos" (Barthes, 1995: 59).

En el fragmento que denomina "Pausa. Anamnesias", expresa: "Llamo anamnesia a la acción −mezcla de goce y de esfuerzo− que ejecuta el sujeto para encontrar… la tenuidad del recuerdo: es el haiku mismo" (Barthes, 1995: 121).

Y esta búsqueda de la pregnancia del detalle que podría expresarse mediante breves agudas palabras, significaría una constelación significante pequeña e intensa que se ha clavado en nuestro cuerpo, llena de una inmensa sensación condensada en recuerdos que se vuelven memoria.

Rastreando entre paisajes, mezclada con la novela familiar, aparece una suerte de "prehistoria del cuerpo" propia de la infancia, e irrepetible. El tiempo del relato (biográfico, histórico) se lleva mi cuerpo a otra parte, dice el autor, *hacia una suerte de lengua sin memoria*.

El paisaje, el cuerpo, la memoria

En 1977 Barthes publica en *Creatis*, sin título, un texto que luego se publica como "Sobre doce fotografías de Daniel Boudinet". Y aquí aparece un rastreo de las memorias del cuerpo en relación con los paisajes, a partir de un énfasis en la mirada que crea y evoca Boudinet[1].

En esta búsqueda Barthes se fascina por la fotografía de paisajes de pueblos rurales de

[1] Daniel Boudinet (1945-1990). Sobre este fotógrafo francés muy involucrado en la escena artística de los años 80 y 90 en Francia (e influyente en el renacimiento fotográfico de los años 70 −ya emancipado del fotoperiodismo− mediante su uso especial del color y de la luz a través de técnicas de larga exposición; y en la fotografía de paisajes de naturaleza, urbanos y nocturnos), ver el sitio *Jeu de paume*, sobre la exposición *Le temps de la couleur* (junio a octubre de 2018): http://www.jeudepaume.org/index.php?page=article&idArt=3174

Daniel Boudinet, y su "arte de las frondosidades" (Barthes, 2002: 150), entre la tenue levedad y la espesura abigarrada de los elementos de la tierra (y entre la "vista" y su "representación").

Ubicado en el filo mismo de la "línea de una cresta entre dos abismos, el del naturalismo y el del esteticismo", dice Barthes, Boudinet "se aferra con exactitud, fuerza y delicadeza" a una cierta temporalidad filosófica del paisaje, en tanto busca producir "… un significante que sea a la vez 'extraño al arte' (como forma codificada de la cultura) y a 'lo natural' ilusorio del referente" (Barthes, 2002: 148). Contra toda alienación de la mirada ante "lo natural", el arte moderno de la fotografía perturba el sentido del mundo, y esta precisa incisión de la mirada de Boudinet crea una especial "respiración" de las cosas.

Las fotografías de Boudinet analizadas por Barthes incluyen la relación entre las culturas de la tierra, del trabajo, de la geografía, de la historia, del sexo, a través de "vistas" o "miradas" del artista que trabajan registrando las texturas y estados de "la materia" misma. Dice de la vista panorámica rural –donde se ve un camino de campo que conduce al pueblo–, desviando la mirada hacia adentro de las cosas: "… me gusta ese camino que une las habitaciones con el trabajo de la tierra" (Barthes, 2002: 150).

También sostiene sobre estas "vistas" que lo que lo atrae no es un escenario o una escena, sino la espesura, el follaje, la sustancia a la vez frondosa y ligera del paisaje, "un muaré de intensidades" sensibles y vivientes que "me elevan el alma" pero a la vez me hacen desear hundirme en las profundidades de la tierra: porque el alma también es el cuerpo (Barthes, 2002: 149).

La imagen es "pictórica" porque mixtura las tramas de la materia humana con la materia de la naturaleza, formando una misma sustancia producto de la tierra. "Ahora bien, la fotografía es ese instrumento óptico y gráfico que crea una identidad más rigurosa que la de la pintura…" (Barthes, 2002: 152) a la vez que solamente tiene valor si deseamos (en la forma de una pasión de acercamiento o de aversión) lo que representa. En la fotografía de Daniel Boudinet, "su trabajo funda el espacio donde deseo vivir" (Barthes, 2002: 154)[2].

---

[2] En una serie reciente –publicada en *Barthes mon amour*– de Agustina Triquell (artista invitada a nuestro Simposio sobre Fotografía y Memoria, junto a Gabriel Orge y el Colectivo Manifiesto), encuentro bellas imágenes en escala de grises bajo el título "Línea" (ver fotografía 7 de 19), con la textura y la profundidad de la serie de Boudinet que analiza Barthes en "Sobre doce fotografías de Daniel Boudinet". Ver: http://www.barthesmonamour.com/english/art/agustinatriquell.html

Imagen 1. Fotografía de Daniel Boudinet, analizada por Barthes (2002). Sin referencias.

Y aquí empezamos a conectar el sentido de esta introducción con las imágenes de lo que hemos denominado "lo viviente" en la fotografía de Gabriel Orge (siendo esta noción pensada en dos sentidos o en dos acepciones). Por un lado, aparecen imágenes de naturalezas o paisajes, "geórgicas" que registran la vida rural o el paisaje asociado a la vida en la tierra, en el sentido de "natura"[3]. Por otro lado, aparece un vapor espectral que superpone a lo viviente la muerte, a través de una imagen que insiste en sobrevivir (en tanto operación de memoria).

Nuevamente Barthes refiere a las "geórgicas"[4]. "Aquí, toda la fuerza del trabajo se debe a los signos de su suspensión. Los árboles, los animales y las herramientas de labranza vuelven a una especie de obstinación del reposo. Mediante la reunión y la distancia entre estos agentes provisoriamente inactivos… la imagen dice el tiempo: venimos de trabajar, de producir (leche, heno), y volveremos a empezar".

"Tiempo difícil", más filosófico que mecánico, la fotografía en este caso capta el "presente" más que lo "actual". Esta "*fórmula*" que construye la fotografía a través del arte de la imagen (el espacio de la masa vegetal viviente, el paisaje, la ruralidad, el río, el vergel):

> ... me permite acceder, vaga pero deliciosamente, a toda una cultura: mitos, poemas, cuentos, canciones, pinturas y tapices (la "cultura" no es forzosamente represiva; en la medida en que permanece como una memoria confusa, sin obligación de exactitud, me ensancha, me exagera) (Barthes, 2002: 156).

¿Semantiza o captura? Las dos cosas: porque la captación "objetiva" (geográfica, histórica) del paisaje o del detalle, del espacio y del tiempo, los desplazará hacia territorios lejanos y hacia diversas culturas e imaginarios, afirmando tanto la presencia de la cosa en algún tiempo, como todas sus evocaciones y significaciones tal cual tocaron mi mirada y mi propia historia, inscribiéndose en la deriva inasible del significante o la forma sensible que, para usar una metáfora naturalista, es como un río en su fluir constante, hecho de materia viva y de huellas persistentes.

---

[3] Es necesario recomendar aquí la lectura del poema *De Rerum Natura*, de Lucrecio (de filosofía epicúrea, traducido del latín como "De la naturaleza de las cosas" - Titus Lucretius Carus, poeta y filósofo romano, siglo I a.C.).

[4] Ver "Las Geórgicas", poemas de Virgilio (siglo 29 a.C.) sobre la agricultura, la tierra y la naturaleza.

En el ciclo entre la germinación y la corrupción, la serie que analiza Barthes termina con una fotografía de la tierra en estado de descomposición ("una inversión inevitable de la bella Naturaleza arbolada que abandonamos").

"Sin embargo, cerremos los ojos: los árboles permanecen, deslumbrantes, en nuestra cabeza, grabados en el interior de nuestros párpados" (Barthes, 2002: 160).

El "esto ha sido" de la fotografía

En tanto emanación del referente, la fotografía afirma fenomenológica y culturalmente (al capturar las luminancias y el gesto del objeto) la existencia de aquello que alguna vez se posó frente al dispositivo fotográfico, confinándolo a una temporalidad del pasado: es decir, del orden de "lo perdido". Detenido en un instante, el recorte del cuadro abstrae del tiempo ese fragmento de algo viviente, "imagen viviente de una cosa muerta".

> … la inmovilidad de la foto es como el resultado de una confusión perversa entre dos conceptos: lo Real y lo Viviente: atestiguando que el objeto ha sido real, la foto induce subrepticiamente a creer que es viviente, a causa de ese señuelo que nos hace atribuir a lo Real un valor absolutamente superior, eterno; pero deportando ese real hacia el pasado… (Barthes, 2006: 124).

Recordemos que "… La Fotografía… empezó, históricamente, como arte de la Persona: de su identidad, de su propiedad civil, de lo que podríamos llamar, en todos los sentidos, la reserva del cuerpo…" (Barthes, 2006: 124).

En cuanto a la relación entre fotografía y memoria, Barthes sostiene que "la fotografía no rememora el pasado (no hay nada de proustiano en una foto). El efecto que produce en mí no es la restitución de lo abolido (por el tiempo, por la distancia) sino el *testimonio* de que lo que veo ha sido".

En tal sentido, la fotografía tiene un valor testimonial y documental (histórico) inapelable (es decir que, desde el punto de vista fenomenológico, en la Fotografía el poder de autentificación prima sobre el poder de representación; según lo sostiene el autor). El poder de la fotografía (su "noema") no reside en su valor analógico (rasgo que comparte con diversos

sistemas de representación de las artes y los lenguajes figurativos). Lo importante y central es que la Fotografía posee una fuerza "constativa" o constatativa, que atañe *no al objeto sino al tiempo* (cfr. Barthes, 2006: 137).

Ahora bien, esta constatación pertenece al campo del *studium* fotográfico, es decir, a un orden "descriptible" en el marco de cierto *campo cultural* (el discurso histórico o el discurso científico descriptivo-explicativo elaboran una enunciación que ancla en el registro visual en términos de "documento", pudiendo explicar en cierta forma sus circunstancias). Pero lo punzante de la fotografía no se deja enunciar, y así como se clava en el cuerpo se proyecta al infinito abriendo un campo sensible trans-migrante (hacia la región de las sensaciones y las emociones, como lo plantea Kristeva).

Barhtes sostiene que

> la fotografía lleva siempre su referente consigo, estando marcados ambos por la misma inmovilidad amorosa o fúnebre, en el seno mismo del mundo en movimiento… la Fotografía pertenece a aquella clase de objetos laminares de los que no podemos separar dos láminas sin destruirlos: el cristal y el paisaje, y, por qué no, el Bien y el Mal, el deseo y su objeto… (Barthes, 2006: 31)[5].

[5] Agrega, comentando la insuficiencia de la ciencia histórica o sociológica en "explicar" desde una distancia amplia (o "enfocando de lejos") el contexto social de la fotografía en tanto "fenómeno global"; del mismo modo en que se hace inaccesible mirado desde demasiado cerca el significante fotográfico (en tanto conocimientos "técnicos" como por ejemplo las reglas de composición del paisaje fotográfico). Barthes dice que en este sentido la fotografía es invisible: solo vemos en ella el referente que *se adhiere* a su superficie material; pero que además se adhiere en mí: en quien mira. En esta discusión entre un lenguaje expresivo o formal, y un lenguaje crítico por otro lado −o en medio del debate entre ciencia y subjetividad, en suma, tratando de no quedar capturado por un sistema de análisis reductivo e inhóspito− Barthes interroga la singularidad de la fotografía en tanto principio significante, más que su mathesis *universalis*. Preguntándose en concreto "¿Qué es lo que sabe mi cuerpo sobre la fotografía?" (Barthes, 2006: 35) sostiene que la fotografía puede ser objeto de tres prácticas, o emociones o intenciones: "hacer, experimentar, mirar" en la captación del *eidolon* emitido por el objeto fotografiado (o *Spectrum*, algo relacionado con el retorno de lo muerto: *Eidolon*, en griego, alma del muerto en su sombra). Es decir que la fotografía (en tanto procedimiento químico-físico) no se reduce jamás a la experiencia del sujeto mirante (*Operator*, el fotógrafo; *Spectator*, el intérprete) o mirado (objeto, sujeto o cosa que *emana* no solo una imagen sino una espectralidad; es decir: que emana o invoca un imaginario o una temporalidad mítica en plena deriva hacia múltiples y diversas significaciones y efectos de sentido).

"Yo" no coincide nunca con su imagen y "mi cuerpo nunca encuentra su grado cero", su neutralidad ni una imagen justa (en tanto vivo, soy ligero, dividido, disperso). El fluir constante del cuerpo y de mi yo no logra ser capturado por la espacio-temporalidad de la fotografía, que recorta en todo caso algún gesto o aspecto de mi fluidez.

Verse a sí mismo (no en la imagen del espejo, con todo lo que ello significa en la experiencia y el advenimiento del yo en la perspectiva psicoanalítica) tal como uno ha sido mirado por otro, provoca un gran "trastorno de civilización" (de identidad, de propiedad, de imagen y de conciencia del sujeto) ante el advenimiento de la fotografía en tanto fenómeno moderno, científico, óptico y físico. La pregunta profunda que aparece aquí es *qué representa de mí* la imagen, expuesta ante una circulación (que afirma y sedimenta esa representación en tanto imagen y memoria del/ante el mundo) sin límites.

Desde la perspectiva ya no de mi imagen fotografiada, sino del fotógrafo que mira, él debe luchar tremendamente para que la Fotografía *no sea la muerte* (Barthes, 2006: 43). Si vuelvo a posicionarme como Spectator, ¿qué veo en tanto derecho político a mi propia imagen, y en tanto deseo de una imagen (subjetiva, social, cultural) que quisiera que permaneciera en el tiempo, *viviente*?

Y aquí aparece la fotografía de Gabriel Orge, reviviendo a los muertos.

Lo viviente en la fotografía de Gabriel Orge

Una primera aproximación a las apariciones de los desaparecidos, intervención fotográfica de Gabriel Orge, nos conecta justamente con una retórica de lo viviente que (en tanto imagen y en tanto memoria) insiste frente al relato histórico (allí donde algo falta, la intervención artística superpone al plano de la ausencia un cuerpo que reverbera y reaparece desde las profundidades de la muerte).

En la fotografía "Apareciendo a Jorge Julio López", de la serie "Apareciendo…" Orge toma una maravillosa imagen de Helen Zout, quien ha retratado a Jorge Julio López (albañil desaparecido en la dictadura desde 1976 a 1979, luego reaparecido y desaparecido nuevamente en 2006) a instancias de sus declaraciones como testigo en el juicio al represor genocida

Etchecolaz, primer represor de la última dictadura cívico-militar argentina condenado a prisión perpetua bajo la figura de genocidio de Estado[6].

Jorge Julio López es "doblemente desaparecido", dado que a instancias de este mismo juicio, pero ya en un contexto de democracia, es desaparecido nuevamente en 2006, permaneciendo hasta hoy como el principal desaparecido político de nuestra democracia reciente.

Orge toma esta bella e intensa fotografía y la proyecta sobre el río Ctalamochita, cerca de Bell Ville, Córdoba. De esta proyección en vivo, en la cual hace reaparecer mediante la luz proyectada la imagen de Julio López entre las frondosidades vivientes del paisaje natural del río, realiza una foto.

Imagen 2. "Apareciendo a López en el río Ctalamochita" en base a una obra de Helen Zout de la serie *Apareciendo…* (2014, en proceso). Fotografía digital, toma directa, impresión Giclée sobre papel baryta, 80 x 120 cm. Obra ganadora del Primer Premio Adquisición del Fondo Nacional de las Artes, 104° Salón Nacional de las Artes Visuales 2015.

[6] Apenas mencionamos ambas obras y marcos históricos dada la breve extensión de este artículo. Un análisis más amplio puede leerse en Enrico (2020, en prensa).

Antes la fotografía original de Helen Zout ha sido intervenida por Orge y retocada digitalmente. También la foto resultante, palimpsesto de proyecciones ópticas, físicas y metafóricas sobre el paisaje, sobreimprime el gesto de lo viviente. El rostro de Julio López es de un dolor intraducible (como si uno imaginara que pudiera recordar y a la vez augurar sus secuestros y la tortura, en el pasado y en el futuro todavía no acontecido en el tiempo de la imagen, aunque inscripto siniestramente en la historia). La temporalidad de la fotografía de Helen Zout significa un tiempo muerto entre las dos separaciones y desapariciones de su cuerpo: una ya conocida, sabida y vivida en la experiencia y en la memoria de López; otra en proceso hacia un fatal desenlace, depositada doblemente, a gritos, en nuestro saber y reclamo memorial.

El modo en que Orge encuadra la proyección sobre los árboles y sobre el agua, en el paisaje del río Ctalamochita, es de un efecto visual y sensible impactante. Vemos a López en el momento justo en que va a ahogarse, entre el aire y el agua, y su boca se sumerge y se pierde sobre el margen del río. Parece que está al borde de sumergirse, o bien de ser sumergido. Esta es la imagen que reaparece (es decir: la imagen que ha sido, minutos antes de la inminencia de su muerte: desaparición, incluso, de la muerte como constatación de una vida que ya no está entre nosotros).

La verdad del cuerpo perdido, en tal sentido (desde la propia experiencia de una trama de lo vivido), afirma e inscribe una verdad histórica, generando un marco de memoria con efectos ineludibles en el espacio social, al atravesar el paisaje rasgando para siempre lo que uno esperaba ver allí (reclamando, por tanto, justicia; mediante la perturbación del paisaje natural que ya no respira como antes).

La imagen de López entre el follaje, reflejada en el agua del río, indescriptible, mezclada ahora entre la espesura del paisaje, lo aparece, lo intensifica, lo trae espectralmente, se nos graba en los ojos y en el alma… lo guarda y lo aguarda.

Bibliografía

Barthes, Roland (1997). *Barthes por Barthes*. Venezuela: Monte Ávila Editores Latinoamericana.

Barthes, Roland (2002). *La torre Eiffel. Textos sobre la imagen.* Argentina: Paidós Comunicación.

Barthes, Roland (2006). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Argentina: Paidós Comunicación.

Bergson, Henri (1977). *Memoria y vida. Textos escogidos por Gilles Deleuze*. Madrid: Alianza Editorial.

Enrico, Juliana (2020, en prensa). "Memories of light. Visual impressions on the Latin American landscape through the *apparitions of the disappeared* by the visual artist Gabriel Orge". En T. Allender, I. Dussel, I. Grosvenor, K. Priem (Eds.), *The visual in educational history: Transnational reflections on the practice of history in the digital age. Appeareances: Studies in visual research.* Universidad de Sydney, Australia; Univ. de Birmingham, Reino Unido; Die Cinvestav, México; Univ. de Luxemburgo. Holanda: De Gruyter.

Miradas en la ciudad, espejos de la sensibilidad. Intervenciones de colectivos fotográficos en la Marcha de la Gorra

María Belén Angelelli
Katrina A. Salguero Myers

Introducción

Afirma Guy Debord (1995) que todo régimen de visibilidad es a la vez un régimen político. El espectáculo es un régimen de visibilidad que no solo permite e "ilumina" ciertas porciones del mundo, sino que, a la vez, dificulta y obtura la visibilidad de otras dimensiones de lo social, construyendo y educando los sentidos en particulares relaciones sociales y sensibles. Como dice Christian Ferrer, una "propedéutica y prescripción para la vista" (Ferrer cit. en Debord, 1995: 19).

En este campo problemático, el presente texto apunta a compartir y analizar dos experiencias de colectivos fotográficos de la ciudad de Córdoba, reflexionando sobre la emergencia histórica de grupos activistas que orientan una producción estética y periodística hacia la visibilización de/desde distintas expresiones del conflicto social contemporáneo. Analizaremos, así, dos intervenciones realizadas en sucesivas ediciones de la "Marcha de la Gorra"[1]: una titulada "El miedo que te venden lo pagamos nosotrxs", del Colectivo Manifiesto, del año

[1] La "Marcha de la Gorra" es una manifestación que lleva más de una década en Córdoba capital, y que congrega a muchos actores locales en torno al reclamo por el cese de los abusos policiales, por la derogación del Código de Faltas/Código de Convivencia, y por el fin de las detenciones arbitrarias de muchísimos jóvenes, especialmente de grupo subalternos. El nombre del evento hace referencia a un rasgo de vestimenta clásico de los jóvenes de sectores populares: la gorra. La primera Marcha de la Gorra tuvo por lema "¿Por qué tu gorra sí y la mía no?", haciendo el contrapunto con la "gorra" policial.

2015; y una producción audiovisual fruto de la cobertura colectiva medioactivista de la décima edición de la Marcha en el año 2016.

Para este objetivo, vamos a presentar brevemente la emergencia de estos grupos, y luego proceder a una descripción y análisis de esas realizaciones fotográficas y audiovisuales mencionadas, tomándolas como productos históricos y sintomáticos de un determinado estado de la conflictividad social.

La emergencia de colectivos fotográficos

En los primeros años del siglo XXI, en el medio de las protestas contra el gobierno de De la Rúa, comunicadores/as "activistas" se plantearon la necesidad de registro de esos fenómenos como otro medio de denuncia. En aquel clima social de efervescencia, uno de los rasgos históricos de relevancia fue la emergencia de expresiones colectivas de organización en las más diversas esferas de la vida social −sindical, barrial, cultural, comunicacional, etc.−. En esas condiciones, surgieron grupos que proponían la organización colectiva con los fines de "comunicar", representar, narrar, hacer objetivable, aquellas manifestaciones sociales que se estaban sucediendo. Aunque los medios gráficos y radiofónicos alternativos, populares y comunitarios ya existían en el mapa de experiencias locales, se forjaron en tiempos de gran conflictividad organizaciones específicamente orientadas a la producción fotográfica del/en el conflicto social. Con la fotografía daban cuenta de la necesidad de contar lo que se estaba viendo, viviendo y padeciendo (Lago Martínez, 2012).

Una característica de relevancia era que estos grupos construían una narrativa no solo como observadores, es decir, sujetos que registraban/representaban "objetivamente" eso que estaba sucediendo, sino "mirando con los ojos de los manifestantes, fotografiando, acompañando y viviendo las manifestaciones", tal como relata Nicolás Pousthomis, integrante de Sub-Cooperativa de Fotógrafos, y fotógrafo de las manifestaciones del 2001[2]. El surgimiento

[2] Nicolás Pousthomis, presentación del libro "Diciembre" de la Sub-Cooperativa de Fotógrafos. Museo de Antropología - Córdoba. 21/4/2017.

de estos registros materiales en esos años de efervescencia social marcó un hito, en tanto las fotos obtenidas no eran de trabajadores de los medios. Con ello, se construyó la percepción de que ya no era posible ocultar o manipular la información sobre los procesos conflictivos, lo cual representó, para distintos analistas, un cambio social significativo (Lago Martínez, 2012).

En el 2004 se formaliza, institucionalizándose, el primer colectivo fotográfico en Buenos Aires, Sub-Cooperativa de Fotógrafos, que mencionábamos anteriormente. Años más tarde, se organizan nuevos colectivos en el resto del país. Un rasgo distintivo de la mayoría de ellos es que sus integrantes se encontraron "en las calles", o en los lugares donde estaban cubriendo los conflictos. Muchos de los integrantes eran (son) militantes, activistas o políticos.

En Córdoba, fue una década más tarde, en el año 2013, donde surgen los primeros colectivos exclusivamente fotográficos/audiovisuales que reúnen las características que venimos describiendo. Anteriormente existieron, sin duda, medios de comunicación alternativos, populares y comunitarios, así como la existencia de agencias de noticias colaborativas y contestatarias. Sin embargo, la emergencia de organizaciones específicamente orientadas a la producción de imágenes debió esperar.

Entre las experiencias locales, surgieron el Colectivo Manifiesto, Medio Negro y Fotografía de Prensa (hoy llamado Fauna - Activismo Fotográfico). Estos grupos existen hasta el presente, y realizan coberturas periodísticas de distinto tipo. Se orientan especialmente a expresiones colectivas y conflictivas vinculadas a temáticas de violencia institucional y abusos policiales, luchas de géneros, diversidad sexual e identidades disidentes, y acciones colectivas de protesta cuyo campo conflictivo está relacionado a lo socioambiental y otras expresiones de los movimientos sociales.

Las construcciones discursivas de estos conflictos tienen una mirada particular, y políticamente situada. Los/as fotógrafos/as forman parte de las manifestaciones, su accionar es ser parte de la acción colectiva, y las imágenes traducen ese posicionamiento subjetivo: planos cortos y primeros planos que subjetivan y dan preponderancia a la gestualidad y al detalle; sujetos en movimiento, realizando pequeñas acciones dentro de la gran acción colectiva, etc. Las estéticas de las imágenes, entonces, van mostrando ese "estar en" las expresiones de pro-

testa, lejanos a las panorámicas usuales en las coberturas mediáticas de las movilizaciones, o a los abordajes criminalizantes de las mismas.

Un rasgo importante de los colectivos fotográficos es su vinculación con los nuevos medios de comunicación, internet, sus plataformas y "redes sociales", que permitieron la circulación de los materiales que estos grupos producían y producen.

Aun así, en este trabajo rescatamos dos intervenciones donde estas imágenes producidas salen del mundo "virtual", para reencontrarse en las calles. En un régimen espectacular de la vida social en el sentido situacionista, los colectivos que analizaremos a continuación han mostrado un uso político disruptivo de sus producciones, orientado a resituar las fotografías en el espacio público, en el espacio de lo vivido urbano. Salieron, así, del régimen de circulación web, y materializaron las fotografías en edificios emblemáticos de la ciudad y en circuitos céntricos.

Espectros en la ciudad: intervenciones fotográficas de jóvenes en las calles de Córdoba

Las producciones fotográficas y audiovisuales a la que vamos a referir en este apartado tematizan el cruce entre dos campos: los jóvenes de sectores subalternos y la relación seguridad/miedo como estructurante de las prácticas, sensibilidades y relaciones sociales. Al mismo tiempo, refieren a la producción y circulación de imágenes en circuitos citadinos, donde los sujetos retratados casualmente no transitan con libertad –o al menos, sin ser detenidos u hostigados por las fuerzas policiales– y, por lo tanto, no suelen ser percibidos por los transeúntes, receptores ideales de las intervenciones visuales que analizaremos.

En el año 2015, en el marco de la novena edición de la Marcha de la Gorra, el Colectivo Manifiesto[3] realizó una intervención en la ciudad llamada "El miedo que te venden lo paga-

[3] Colectivo Manifiesto es un grupo de fotógrafos de Córdoba que acompañan distintas luchas sociales, aunque no pertenecen a una organización política ni partido en particular. Se definen con la frase: "Somos Manifiesto. En la calle y con la cámara en la mano". Para más información ver: www.colectivomanifiesto.com.ar

mos nosotrxs". Para realizar esta actividad, jóvenes de sectores subalternos fueron fotografiados en planos medios, mirando directamente a la cámara sobre un fondo blanco. Esas imágenes fueron, luego, impresas en gran tamaño y pegadas en distintos lugares céntricos, con la consigna que nomina la propuesta estética[4]. Esta intervención se realizó en el marco de un ensayo fotográfico sobre la represión policial, que se publicó en internet luego de que la Justicia de Córdoba sentenciara a un comisario por "excesos" en la aplicación del Código de Faltas. El ensayo tenía dos partes, una de fotos de estudios que se titula: "El miedo que te venden lo pagamos nosotrxs", y la intervención en la vía pública se llamó: "Hoy se marcha" en el marco de la Marcha de la Gorra del año 2015[5].

Un año más tarde, con motivo de los 10 años de realización de la manifestación, colectivos fotográficos y audiovisuales de Argentina y de Uruguay realizaron una cobertura colaborativa[6], que incluyó no solo la producción de un registro fotográfico común de la Marcha, sino la proyección de las imágenes en edificios públicos de la ciudad −inmediatamente al finalizar la marcha−, para luego elaborar un producto audiovisual común. Las imágenes tomadas en la movilización, y luego proyectadas, tenían la misma estética que la producción anterior del Colectivo Manifiesto: jóvenes retratados en primeros planos, mirando fijamente la cámara en el eje 0-0 (Verón, 2003). El audiovisual[7] elaborado, presenta tanto las fotografías tomadas en la Marcha, como los registros de las proyecciones de esas mismas imágenes en el Palacio de Justicia de Córdoba, la Casa de Gobierno de la Provincia de Córdoba, la ex cárcel

---

[4] Para acceder a las imágenes de este ensayo: https://colectivomanifiesto.com.ar/2015/11/09/el-miedo-que-te-venden-lo-pagamos-nosotros/

[5] Para ver los ensayos completos: "Hoy se marcha" y "El miedo que te venden lo pagamos nosotrxs", puede consultarse https://colectivomanifiesto.com.ar/2015/11/18/hoy-se-marcha/ https://colectivomanifiesto.com.ar/2015/11/09/el-miedo-que-te-venden-lo-pagamos-nosotros/ [Consulta: noviembre de 2019].

[6] Los colectivos que realizaron la cobertura e intervención fueron: 0mm (Córdoba), 24/3, Chakana (Salta), Colectivo Manifiesto (Córdoba), Colectivo de Jóvenes por nuestros Derechos (Córdoba), Emergentes (Buenos Aires), Fauna - Activismo Fotográfico (Córdoba), Medio Negro (Córdoba), Mucho Palo (Córdoba), Rebelarte (Uruguay) y Sub Coop. (Buenos Aires).

[7] Video disponible en https://www.youtube.com/watch?v=exMJrVD_yD4

de encausados de barrio Güemes, el paseo del Buen Pastor (ex cárcel de mujeres), el puente Santa Fe (último lugar donde se vio con vida a Facundo Rivera Alegre[8]).

Imagen 1. Fotografía que integra el Ensayo "El miedo que te venden lo pagamos nosotrxs". Fuente: Colectivo Manifiesto.

[8] Facundo Rivera Alegre, también conocido como el "Rubio del Pasaje", fue un joven cordobés desaparecido en febrero del 2012. Según la hipótesis judicial, fue asesinado en medio de una discusión por compra de drogas. Aun así, su cuerpo nunca fue encontrado, y la madre de Alegre denunció a lo largo de estos años la complicidad de la Policía en el crimen.

Imagen 2. Fotografía de las intervenciones en el centro de la ciudad. Fuente: Colectivo Manifiesto.

Imagen 3. Captura del video de cobertura colaborativa. Fuente: Canal de YouTube de Colectivo Manifiesto.

Imagen 4. Captura del video de cobertura colaborativa. Fuente: Canal de YouTube de Colectivo Manifiesto.

Ambas producciones colectivas, nos acercan a la hipótesis de trabajo: las imágenes invaden en el espacio público, relampaguean en el presente, y dejan en evidencia una columna de apoyo de las sensibilidades, las relaciones sociales y, por ende, de las expresiones de conflictividad social actuales. Tal como lo refirieron Debord (1995), Benjamin (1982a) y Entel (2010, 2008), en estos ensayos la construcción visual de los jóvenes de sectores socio-segregados irrumpen en la trama de lo cotidiano, presentados como objeto que debe ser visto. Construidos hegemónicamente en el discurso social como un "otro", se presentan normalmente como vector de una sensibilidad actual vinculada al miedo, el delito y la violencia social. En ese sentido, su imagen en ambas producciones fotográficas emerge como una pieza de nuestra forma de estar juntos/separados y de nuestro 'vivir el presente': atentos, alertas, a la presencia amenazante de estos "otros".

En el audiovisual, por su parte, aparece también el habitar las calles en forma de protesta y de resistencia ante un Estado que restringe su circulación. Los rostros de los jóvenes con gorra y en protesta se presentan a los transeúntes, entonces, como un imperativo del cual ya no se puede correr la mirada: pegadas como gigantografías en las peatonales o proyectados en edificios estatales o resignificados por el desarrollo urbanístico −como es la ex cárcel de mujeres, hoy *paseo* del Buen Pastor−. La construcción de las imágenes realza el rostro del otro, *sensu* Levinas, a partir de primeros planos y planos medios, enfatizando los ojos, los gestos y *las gorras,* todos signos de clase y de "peligrosidad".

Miradas como espejos de la sensibilidad social

Nuestra hipótesis de trabajo, que presentábamos en el apartado anterior, supone que en las imágenes no tenemos solo un producto visual que analizar desde criterios periodísticos, estéticos o artísticos, sino que las imágenes refieren a un régimen social y político de visibilidad, sensibilidad y conflicto en el sentido en que Debord lo planteara. Por ello, sostendremos que, además, las imágenes: a) pueden capturar el tiempo "como instante de un peligro" (Benjamin, 1982b); b) "involucran al mundo de las emociones y sentimientos" (Entel, 2010: 6), que lejos están de operar por separado o supeditados a la racionalidad o al pensamiento, como la Modernidad nos ha enseñado; c) las imágenes tienen la capacidad de condensar sentidos his-

tóricamente esenciales en un espacio-tiempo; d) la presentación imperativa de las mismas re-significa/conmueve el (no) estar de estos actores sociales en el espacio público, construyéndolos como algo presente y que debe ser mirado.

Referir y representar a jóvenes de sectores populares, presentar su imagen y preguntarnos por su lugar en el espacio social, nos lleva rápidamente a pensar, desde el sentido común, en el cruce errático que conjuga la delincuencia, la desocupación, los consumos problemáticos de sustancias, pero también el "consumismo" en general, la desintegración, la expulsión/abandono escolar, las incertidumbres, la mediación tecnológica de la vida, etc. Temáticas que también atraviesan el campo conflictivo de la Marcha de la Gorra.

En este sentido entendemos que las fotografías pueden presentarse, contrariamente al sentido común, menos como ventanas que "muestran" un objeto social evidente, sino más bien como "espejos". Así, más que ser ellas mismas puntos de captura de lo real-representado, son a la vez reflejos de la sensibilidad de quienes observan, y en nuestra comprensión-conmoción-recepción sucede un nuevo punto de captura de aquella realidad que se intentaba representar. En este sentido, las fotografías son performativas: lejos de mostrar un objeto exterior, producen ellas mismas la realidad que representan.

Las fotografías producidas por el Colectivo Manifiesto y ubicadas en el espacio céntrico de Córdoba como gigantografías, o las imágenes reproducidas en los edificios públicos de la ciudad de Córdoba, en este sentido, tocan un punto de gran interés en la Argentina contemporánea: la vida en ciudades segregadas y capitalistas, y las maneras de experimentar la otredad organizados por el consumo, la propiedad privada y el miedo. Es que la imagen de los jóvenes de los sectores subalternos está en el centro de una tormenta de sentido común, de discurso mediático, político y de relatos míticos que los anudan directamente a la inseguridad, a la violencia, al delito. Las reflexiones sobre la "inseguridad" resultan paradigmáticas para pensar nuestro pasado y nuestro presente, por ser una esfera que ocupa la escena pública, y en base a la cual las personas toman decisiones en torno a los modos de vivir juntos/separados –dónde vivir o consumir, por dónde circular y por dónde no, qué horarios o momentos del día se asocian a qué lugares, cómo se cierra y se abre una casa, qué consumir y cómo mostrarlo/ocultarlo, cómo se resguarda la propiedad privada, etc.–.

En esta línea de interrogación, las imágenes producidas por los colectivos fotográficos pueden interpretarse, como sostiene Benjamin, como *dialéctica en reposo*: un instante de suspensión que posee una historia y que relampaguea en el presente produciendo un temblor, un shock, un "despertar" del sueño cotidiano. Estamos pensando, entonces, en las potencias que creemos que estas imágenes tienen para generar y mostrarnos como un espejo emociones anudadas a las formas de ser/sentir la vida en el actual contexto del capitalismo.

Mientras que en uno de los ensayos se representa a los jóvenes de frente a la cámara, iluminados, con detalles retocados, posando, en el otro aparecen ocupando las calles, bailando, produciendo música, *manifestándose*. No solo eso, sino que luego los ubican en el espacio céntrico. Se los extrae del tiempo/espacio en que suelen ser representados, es decir, se los extrae de los automatismos de lo que Marcuse (1967) llama "cultura afirmativa": la cultura que nos lleva a reafirmar constantemente lo existente. Esa operación es importante: re-territorializan la imagen de los jóvenes, no solo por ubicarla en un nuevo territorio urbano, sino que la construcción, la sintáctica de la imagen, propone una nueva manera de mirarlos. Escenifican, así, la imagen del "peligro", de lo que se considera socialmente "violento", y lo ubican frente a la mirada recta de los transeúntes. Y por eso tienen el poder de espejo: de hacer evidente nuestra sorpresa, nuestra incomodidad ante la fotografía, ante la mirada de los jóvenes.

Al decir de Benjamin: "Articular históricamente lo pasado no significa conocerlo 'tal y como verdaderamente ha sido'. Significa adueñarse de un recuerdo tal y como relumbra en el instante de un peligro" (1982b: 180). En estos casos, las fotografías pueden entenderse de manera bastante literal como la presentificación de un peligro y la construcción de un pasado y de una memoria: aquel peligro que la sociedad enfrenta con temor, consumo, encierro y distancia; un peligro que es miedo ante "lo que puede pasar" en manos de "ellos" –los jóvenes peligrosos–, y a la vez un peligro en el que "ellos" han sido despojados, también, de sentimientos, de sensibilidad, de historia. Una memoria de lo que siempre ha estado ahí pero nunca hemos mirado de ese modo.

Conclusiones

Las superficies de los cuerpos "salen a la superficie" como efecto de las impresiones que otros dejan ... las superficies de los cuerpos colectivos e individuales adquieren forma a través de dichas impresiones.
Ahmed (2015: 34)

Benjamin, en su "Pequeña historia de la fotografía" (1982a) analizó la producción del francés Eugéne Atget sobre la vida cotidiana en la ciudad de París de la segunda mitad del siglo XIX, y afirmó que el autor permitía reconstruir semánticamente el espacio urbano, capturando lo "visible" con un nuevo significado, y generando un detenimiento reflexivo. Algunos críticos de la época veían que esas imágenes simulaban "escenas de un crimen", y al respecto Benjamin sostuvo: "¿Pero no es cada rincón de nuestras ciudades un lugar del crimen?; ¿no es un criminal cada transeúnte? ¿No debe un fotógrafo descubrir la culpa de sus imágenes y señalar al culpable?" (1982a: 65). Las imágenes de los colectivos fotográficos que hemos analizado operan, entendemos, desde la misma lógica: mostrando algo que todos vemos, pero que la fotografía permite reubicar, predisponernos distinto, mirar con otros ojos, habilitar nuevos sentidos. Retratan lo que, desde la otredad, nadie mira de ese *modo* −como disposición− y nadie ve en esa *circunstancia* −mostrándose, posando−. Y si lo pensamos, modo y circunstancia siguen siendo dos variables para analizar un crimen. La irrupción del *otro*, fuente de tanto debate mediático y de tanto miedo social, nos muestra una escenificación novedosa de actores conocidos: ubica la sensibilidad de los jóvenes en primer plano, y al hacerlo, apela a la sensibilidad de los que miran.

Los colectivos fotográficos analizados proponen una irrupción en el régimen de visibilidad hegemónico, mostrando los cuerpos, los gestos, la piel, de aquellos a quienes no se suele mirar/mostrar como imagen en el espacio público. La íntima asociación entre la producción grupal de imágenes, los conflictos sociales y las manifestaciones colectivas ubican a los grupos en aquella tradición nacida a principios de este siglo, en las calles de Capital Federal: la producción de imágenes como forma de protesta, de denuncia, de enunciación política.

La asociación –profundamente ideológica– entre juventudes, sectores populares, criminalidad y vida urbana marca un gran campo de interrogación y análisis social y científico, pero delinea, a la vez, un campo de nuestras sensibilidades y cuerpos: ¿cómo estamos juntos en estas ciudades/sociedades cuyo principio básico es la separación, como lo sostuvo Debord? ¿Qué topografía urbana, social y sensible se expresa en nuestras miradas, entrenadas en el régimen de visibilidad hegemónico? ¿Cómo circulan los cuerpos en la ciudad, dónde son visibles y cómo nos conmueven las otredades? ¿Qué afectos se construyen hacia los jóvenes *en* peligro, representados hegemónicamente como fuentes *del* peligro? Sarah Ahmed, refiere a la construcción social e histórica de los afectos y las emociones, y afirma que todo contacto sensible necesita, para ser tal, de un proceso de lectura, de una atribución de significado. Y esa atribución no es solo la del instante del contacto, sino la de la historia que lo antecede, aprehendido, repetido, reproducido infinidad de veces. En este caso, el contacto visual entre los transeúntes y los jóvenes representados y presentados en el espacio urbano nos permite interrogar justamente la esfera de la piel, de las sensibilidades, y del conflicto. Estas imágenes, producidas colectivamente, que funcionan como "espejo", como "dialéctica en reposo", nos recuerdan que los sentidos, lo racional y lo emocional, lejos están de una inmanencia transparente que radica en los objetos del mundo sensible: no "tienen", no "son" esencialmente nada. Son y tienen por sus relaciones: "involucran (re)acciones o relaciones de 'acercamiento' o 'alejamiento' con respecto a dichos objetos" (Ahmed, 2015: 30). Y en esa distancia, en esa territorialidad y en esa semántica se construye la visibilidad, y aquello merece ser disputado, mostrado, pensado.

Bibliografía

Ahmed, Sara (2015). *La política cultural de las emociones.* México: Programa Universitario de Estudios de Género, Universidad Nacional Autónoma de México.

Benjamin, Walter (1982a). "Pequeña historia de la fotografía". En W. Benjamin, *Discursos Interrumpidos I* (pp. 61-83). Madrid: Taurus.

Benjamin, Walter (1982b). "Tesis sobre el concepto de historia". En W. Benjamin, *Discursos Interrumpidos I* (pp. 175-191). Madrid: Taurus.

Debord, Guy (1995). *La sociedad del espectáculo*. Buenos Aires: La marca.

Entel, Alicia (2008). *Dialéctica de lo sensible*. Buenos Aires: Aidós Editores.

Entel, Alicia (Comp.) (2010). *La belleza gótica y otros estudios visuales.* Buenos Aires: Aidós Editores.

Lago Martínez, Silvia (2012). "Comunicación, arte y cultura en la era digital". En S. Lago Martínez (Comp.), *Ciberespacio y Resistencias. Exploración en la cultura digital* (pp. 123-141). Buenos Aires: Hekht.

Marcuse, Herbert. (1967). "Acerca del carácter afirmativo de la cultura". En H. Marcuse, *Cultura y Sociedad* (pp. 43-78). Buenos Aires: Sur.

Verón, Eliseo (2003). "Está Ahí, lo veo, me habla". *Comunicativa*, N° 38, s/d. París. Traducción: María Rosa Coto. [En línea] www.biblioteca.org.ar/libros/656151.pdf

Velita: de la memoria familiar a la memoria colectiva[1]

Ximena Triquell

Imagen 1. Obra: *Velita*. Autora: Celina Bordino (2007). Medidas: 100 x 65 cm.

[1] Una primera versión de estas reflexiones fue publicada como nota de divulgación en el periódico *La tinta*, el 19 de abril de 2017. [En línea] https://latinta.com.ar/2017/04/velita-de-lo-individual-a-lo-colectivo/

Velita

Velita es una composición de 40 fotografías ordenadas en cinco filas de ocho imágenes cada una: en todas ellas se ve a una persona soplando las velas de una torta de cumpleaños. En su blog personal su autora, Celina Bordino, la describe así:

> El encuentro con una cantidad de álbumes de fotos que llegan de una familia amiga. En cada álbum hay registros de cumpleaños, varias imágenes del instante en que el cumpleañero –y a veces los que están a su lado– soplan la vela del pastel. Me llama la atención la postura y los gestos, el instante de captura en el que a veces las velas se ven encendidas, otras ya apagadas. El momento y las expectativas del protagonista cuando, antes de soplar, renueva o mantiene los "tres deseos" y en donde todos están pendientes del cumpleañero que nos participa en su sumar años y en el inevitable paso del tiempo. Una convocatoria de fotos soplando velitas sin distinción de sexo ni edad. Archivo de imágenes. Un mosaico de 40 agasajados y su pastel[2].

Pero *Velita* no consiste solamente en un ejercicio de archivo, en donde encontraríamos un conjunto de fotos sobre un tema común. Hay además un orden –un sentido– en la composición: en las fotografías laterales los personajes miran hacia el centro, los de arriba miran hacia abajo, los de abajo, hacia arriba. Una única foto en blanco y negro ocupa el centro: en ella, una niña repite, una vez más, el gesto de soplar las velitas.

Las miradas de los personajes complementan este eje: la cumpleañera (la niña frente a la torta) mira hacia su izquierda. Quien está a su lado está de frente y mira hacia abajo, hacia la torta, como lo hace el niño que asoma detrás de ella. Este es el centro de la composición: la torta de la fotografía que ocupa el centro y particularmente en una de las velas: ahí está la "velita" del título, o más bien, una de las velitas que en conjunto hacen a la "velita" del título.

En el conjunto hay imágenes de personas de todas las edades y de ambos sexos. Sin embargo, predominan los niños y las personas mayores. Veintiuna de las cuarenta fotos refieren a cumpleaños infantiles, en otras tres, el cumpleañero adulto aparece rodeado de niños que

---

[2] Extraído de http://www.celinabordino.com/velita/ [Consulta: noviembre de 2019].

comparten o disputan la acción de "soplar las velitas". De las diecinueve fotografías restantes, once son de hombres y ocho de mujeres. De los primeros, siete son personas mayores, de pelo blanco o cabeza calva, y solo dos son jóvenes. De las mujeres, solo una, en el centro, exhibe sus canas (cumple ochenta años y es mi abuela). Es difícil definir la edad del resto de las mujeres pero nuevamente se reconocen solo dos que podríamos claramente definir como jóvenes.

Cumplir años aparece así como un evento que adquiere mayor sentido en los extremos de la vida: se festeja cuando se es niño, se celebra cuando se es viejo. O tal vez se registra más, o solo, en esos momentos. No nos interesa avanzar en este punto sobre lo fotografiable, pero si lo fotografiable está constituido por lo excepcional y lo exótico –como señala Bourdieu– y lo no fotografiable, por lo cotidiano y lo conocido, *Velita* pone en tensión ese límite: cumplir años constituye un evento excepcional para el sujeto que festeja pero, a la vez –y esto señala la composición– este evento se repite para otros sujetos, en otras familias, todo el tiempo. Lo que a nivel individual es un evento único (ya que no volverá a suceder), no lo es a nivel colectivo (ya que se repite permanentemente).

La técnica

La técnica a la que recurre *Velita* consiste en la apropiación de textos anteriores (las fotografías de cumpleaños) en una operación similar a lo que en cine conocemos como *found footage*, el registro hallado. Heredera de la noción de "objeto encontrado" de Duchamp (*objet trouvé* o *ready-made*), y también de la noción del artista como *bricoleur*, esto es como aquel que "se las arregla con lo que ya tiene" (Levi Strauss), la apropiación se basa en la resignificación del material primero, a partir de su recontextualización. La obra resultante es así a la vez nueva, en tanto aporta nuevas significaciones al mundo, y a la vez no lo es, dado que expone materiales ya existentes:

> El *bricoleur* no moviliza materias primas sino obras terminadas, productos de la historia, que son desviadas de sus fines iniciales y muchas veces desmontadas para reutilizar sus diferentes piezas con vistas a la producción de un nuevo objeto de sentido. El nuevo objeto constituye,

> por tanto, una obra nueva en todas las acepciones de la expresión sin por eso dejar de "guardar memoria" de las obras anteriores que han sido reutilizadas (Zunzunegui, 2009: 42).

En el caso de *Velita*, como también en muchos otros, la operación de apropiación no solo cambia el sentido de lo que vemos sino también la relación de la representación misma con lo representado, y la indicialidad, que pareciera definir al medio fotográfico, queda subsumida bajo la generalidad de la convención que hace del índice −del conjunto de índices− un símbolo. Este traslado queda expuesto en el título que sintetiza en singular −*Velita*− el concepto que se desprende de la serie plural representada en las imágenes.

El género

Son conocidas las definiciones de Mijail Bajtin sobre "géneros discursivos" en el estudio de los enunciados lingüísticos. En este caso, me interesa hacer una extrapolación de este concepto para pensar también los géneros fotográficos.

Recordemos que para este autor, si bien cada enunciado particular es individual, esta producción se da en el marco de "tipos relativamente estables" de enunciados que surgen como consecuencia de la acción humana en sus distintas esferas de acción, a los que denomina *géneros discursivos*. Entre estos, a aquellos que encuentran su raíz en el uso cotidiano de la lengua, Bajtín los considera *géneros primarios*: el saludo, la invitación, la anécdota, la carta, corresponden todos a esta categoría. Sobre estos se construyen los géneros secundarios, los que, a diferencia de los primeros, ya no dependen de la situación concreta que da origen a los anteriores sino de su reelaboración en formas más complejas en el ámbito artístico, periodístico, político, judicial, etc.

La noción de género discursivo no refiere entonces a una categoría estética sino que da cuenta de diversas formas de funcionamiento de la lengua en la esfera de lo social (entre las cuales la dimensión estética es una más). Las distintas esferas de la vida social generan sus propios géneros discursivos.

En este caso, queremos proponer que la distinción entre géneros primarios −surgidos de la experiencia cotidiana en relación a un lenguaje− y géneros secundarios −caracterizados por una

mayor complejidad y la distancia y reapropiación de los anteriores– puede igualmente observarse en el lenguaje fotográfico, fundamentalmente a partir de la popularización de las cámaras fotográficas portátiles y la accesibilidad que estas implicaron para una amplia mayoría de personas.

La foto de eventos sociales (casamientos, cumpleaños, bautismos), la foto de viajes, la foto escolar (la clásica foto de conjunto al comenzar o terminar el año), la foto carnet, constituyen, desde esta perspectiva, géneros primarios del lenguaje fotográfico. La reelaboración de estos con fines artísticos, científicos o periodísticos, da por resultados los géneros secundarios (el retrato, el paisaje, la composición, entre los primeros, la prueba científica, el fotoperiodismo, entre los dos siguientes).

En este caso puede también observarse una función fundamental que Bajtín atribuía a los géneros discursivos como es la de constituir "correas de transmisión entre la historia de la sociedad y la historia de la lengua". A modo de ejemplo, el género primario "retratos de muertos", se da en una época en que la relación de los individuos con la muerte era distinta a la que tenemos hoy. Cuando la tecnología –pero también nuestra relación con la muerte (como observa Philippe Aries)– cambia, el género se abandona. De igual modo, surgen nuevos géneros, como la *selfie*, la que aparece igualmente como consecuencia del desarrollo tecnológico y de cierta forma de concebir la participación en la vida social.

En el caso de *Velita*, la obra constituye un excelente ejemplo de reapropiación del género primario "foto de cumpleaños" en un texto perteneciente a la fotografía artística como género secundario. En esta nueva composición no solo se sobreimprime al sentido individual de cada texto (o a los sentidos individuales de cada uno de los textos) una significación del conjunto sino que esta resignifica a la vez a los anteriores.

Sentido/s

Al recorrer una a una las fotos que componen la obra, se puede percibir el sentido particular y único que cada celebración posee para los sujetos involucrados (los fotografiados y los fotógrafos) y que llevaron a su registro; pero a la vez, en un mismo movimiento, el efecto de conjunto señala la insignificancia de este gesto.

En esta doble dimensión, que no deja de ser paradójica, se construye el sentido de la composición: estos acontecimientos singulares en relación al individuo (que ya no volverá a cumplir cinco, cuarenta u ochenta años), y que por ello ameritaron ser fotografiados, no lo son si los observamos desde lo colectivo. Desde el punto de vista del individuo, cada fotografía en sí misma habla de un momento único, congelado por siempre, preservado del paso del tiempo y también –al menos esto creen quienes participan– de los avatares de la memoria o más bien del olvido; el conjunto, por el contrario, nos recuerda que las fotografías que atesoramos solo son algunas más en el mar de imágenes que acumulamos como sociedad. A la alegría representada en cada foto particular, se agrega la melancolía de reconocer, en el ritual, el gesto vacío de la repetición.

Así, si cada fotografía individual nos dice "esto ha sido" como señalaba Roland Barthes en su célebre ensayo, en el efecto de conjunto la individualidad y excepcionalidad de ese "esto" se pierde en una pluralidad de experiencias similares, equivalentes para otros sujetos. En términos sociológicos podríamos decir que la repetición señala las condiciones socialmente determinadas que le dan origen a ese gesto que, desde lo individual, creemos único y propio. Tesis Bourdieana:

> … la fotografía tendría como función ayudar a sobrellevar la angustia suscitada por el paso del tiempo, ya sea proporcionando un sustituto mágico de lo que éste se ha llevado, ya sea supliendo las fallas de la memoria y sirviendo de punto de apoyo a la evocación de recuerdos asociados (Bourdieu, 2003: 52).

Pero

> … uno se condena a la universalidad abstracta de las necesidades o de las motivaciones en la medida en que se disocia las aspiraciones de la situación concreta en la que surgen y de la que son indisociables, situación objetivamente determinada por las imposiciones económicas y las normas sociales (Bourdieu, 2003: 53).

En una de sus dimensiones, *Velita* ejemplifica la tesis de Bourdieu al exponer de qué ma-

nera aquellos eventos que creemos únicos y que esmeradamente nos esforzamos por sustraer de la rutina (otro nombre de la repetición) –eligiendo la torta, los muñequitos que la decorarán, las velitas, los sombreros de cartulina para los invitados, vistiéndonos de manera especial, habilitando los platos o manteles que solo se utilizan en ocasiones "especiales"– son solo una forma más de esta, repetida cada año, en cada familia, replicada miles de millones de veces, en diferentes lugares por otros. Acontecimientos que, lejos de ser únicos, pueden entenderse, al igual que las vacaciones, como "procesos rituales de integración familiar" (Bourdieu).

Memoria/s

Velita nos confronta con el saber que aquello que creemos único y propio no es más que repetición y condición humana. Pero también, a la vez que habla de la inutilidad del gesto (al fin y al cabo son solo "una foto más" entre miles) dice también de su necesidad (porque de todas formas, y aun sabiendo lo anterior, no deja de repetirse, en cada nuevo cumpleaños).

Pero hay algo más. En el afán de documentar el acontecimiento personal, se encuentra cierta desconfianza en los mecanismos de la memoria individual: de allí la necesidad de dejar el registro a partir del cual evocar el recuerdo. Intento efímero dado que, por la misma razón que le da origen –el inexorable paso del tiempo–, esta función dura muy poco, acaso el tiempo de la existencia de quienes pueden aún recordar los nombres y las circunstancias. El soporte, en cambio, nos sobrevive y junto con la pérdida del recuerdo individual, aparece algo del orden de lo social: lo que antes era un resguardo de la memoria individual pasa a ser, con el tiempo, resguardo de la memoria colectiva.

Siempre me han conmovido los archivos antiguos en que una foto en blanco y negro testimonia toda una época: la imagen de una mujer posando ante la cámara es titulada "Moda femenina, 1930", la foto de una madre con dos niños frente a una bandada de gallinas, "Familia junto a su gallinero en el campo, años 1930-40", una pareja sosteniendo en brazos a un niño pequeño, "Familia argentina, 1930"[3].

[3] Las imágenes y sus títulos han sido extraídas de la Biblioteca Digital Río Tercero (http://www.historiaderiotercero.com/)

Allí, al igual que en las fotos que componen *Velita*, la referencia a los individuos se disuelve: ya no importan sus nombres, tampoco sus edades o las fechas exactas de las situaciones

que fueron documentadas precisamente para resistir al olvido; la historia personal se disuelve en la Historia con mayúscula y las imágenes adquieren una nueva significación, la memoria ya no del acontecimiento pasado recuperado en el recuerdo individual sino del colectivo que evoca las formas que adopta –o más bien adoptaba– el "vivir juntos"; en el caso de *Velita,* la forma en que se festejan los cumpleaños y nuestra necesidad de registrarlos, esa batalla por preservar en el tiempo la alegría de la celebración, esa pequeña victoria frente al azar de la existencia que es cumplir un año más.

Bibliografía

Bajtin, Mijail (1985). *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI Editores.

Barthes, Roland (1990). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós.

Bourdieu, Pierre (2003). *Un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.

Triquell, Ximena (2017). "Producciones cinematográficas contemporáneas: características y estrategias narrativas: Los géneros cinematográficos, entre la historia de la sociedad y la historia de un lenguaje". *Culturas*, N° 11: 159-176. Argentina.

Zunnzunegui Diez, Santos (2009). "Al acecho del mensaje. El pensamiento estético de Claude Lévi-Strauss". *Trama y fondo*, N° 26: 31-45. España.

Parte 4. Intervenciones

Apareciendo

Gabriel Orge

Desde hace unos años trabajo explorando el paisaje a partir de su vínculo con el pasado y las ausencias que lo habitan. Lo intervengo proyectando retratos que evocan esas presencias sobre la textura del espacio. Es un gesto −frágil y efímero− impulsado por la necesidad de aparecer lo desaparecido, es una forma de resistir al olvido y activar la memoria a través de una acción que toma al territorio como soporte y al archivo como material de reflexión.

Abordar la relación historia/violencia/cuerpo a través de las artes visuales asume un nuevo desafío en el contexto actual, donde ciertos aspectos social y colectivamente consensuados del relato de la memoria se hallan puestos en cuestión. Pensar en la memoria individual como algo dinámico que el tiempo y la experiencia transforma en testimonios que conforman una nueva trama de relatos, que nutren a la memoria colectiva y tensionan las narrativas hegemónicas. La tarea es sostener esas historias, darles cuerpo y movimiento, representar la acción de esos gestos ausentes, fundirlos en la textura del lugar, enfocar y reconocer las variaciones tonales ensayando un recuerdo que evoca una ficción verdadera y propia.

Me pregunto ¿en qué recovecos del paisaje habitan las ausencias? ¿Qué lazos guardan con el lugar? ¿Son polvo, roca, viento, o simplemente luz que emana un recuerdo? Tal vez sea una creencia, o la fuerza de un deseo que hace aparecer como un pase de magia nuevas formas de afecto y de conocimiento.

Apareciendo a López en el río Ctalamochita (a partir de una foto de Helen Zout), Bell Ville, Córdoba, Argentina. 2014. Proyección sobre la barranca y fotografía directa. 106 x 160 cm.

Jorge Julio López fue un albañil que estuvo detenido desaparecido entre 1976 y 1979 durante la última dictadura cívico militar en Argentina. Tras la vuelta a la democracia y luego de declarar como víctima y testigo en el juicio a los represores, el 18 de septiembre de 2006 vuelve a desaparecer.

Apareciendo a Rafaella Filipazzi y Miguel Ángel Soler. Asunción del Paraguay, 2016. 160 x 106 cm.

Esta intervención consistió en la proyección sobre los edificios más visibles del centro histórico de la ciudad de Asunción de los retratos de Rafaella (conocida como Giuliana, militante socialista, ítalo-argentina residente en Buenos Aires desde pequeña; secuestrada en 1977 en Montevideo, Uruguay, junto a su compañero, y luego trasladada a Paraguay) y Miguel Ángel (militante febrerista, luego comunista, ex secretario General del Partido Comunista de Paraguay). La acción fue llevada a cabo dos días después de haber sido identificados sus restos tras treinta y ocho años de estar desaparecidos por la dictadura de Alfredo Stroessner.

Apareciendo la mirada de Andrea López en estancia La Malvina. Santa Rosa de la Pampa. Argentina 2015. Proyección y fotografía directa. 80 x 120 cm.

Violentada hasta su desaparición Andrea fue víctima de explotación sexual por su marido durante años. La intervención consistió en la proyección de su mirada en la copa de un árbol de la estancia La Malvina, antigua propiedad del fundador de la ciudad.

***

Gabriel Orge (Bell Ville, 1967) es fotógrafo y docente. Estudió fotografía en la Escuela de Artes Aplicadas Lino E. Spilimbergo y participó de distintos talleres. Desde el año 2000 coordina el proyecto Manifiesto Alegría, espacio de taller experimental orientado a la producción y formación en torno a la fotografía contemporánea.

Obtuvo distintas becas y premios, entre ellos el Primer Premio Adquisición del 104 Salón Nacional de Artes Visuales (fotografía) en el año 2015.

Obras suyas forman parte de la colección del Palais de Glace (Buenos Aires), Museo Emilio Caraffa (Córdoba), Museo Municipal de Bellas Artes Genaro Pérez (Córdoba), Museo Provincial de Bellas Artes Rosa Galisteo de Rodriguez (Santa Fe), Museo de fotografía Palacio Dionisi (Córdoba) y de colecciones particulares.

Vive en la ciudad de Córdoba, Argentina.

Ante ellos, cámara en mano

Agustina Triquell

En 2016 la megacausa La Perla tuvo su sentencia. Para quienes crecimos en Córdoba no hace falta explicar demasiado: La Perla fue el mayor centro clandestino de detención, tortura y exterminio de la última dictadura militar de esta provincia. Aunque ya no viva allí, cuando supe la fecha en la que iba a suceder, decidí viajar, considerando que se trataba de un hecho histórico pero también afectivo. Hay maneras diferentes de estar y, para quienes nos dedicamos a la fotografía, siempre existe esa pulsión a llevar la cámara: estar con la cámara es estar "haciendo algo", más precisamente, *haciendo fotos*, lo que implica disponer el cuerpo de un modo, la atención y la mirada. Así, la cámara se vuelve una especie de acompañante que sostiene, dispone el cuerpo, marca una coreografía de participación en situaciones en las que la emoción no permite demasiado.

Esta vez, además, quería hacer imágenes de algún tipo, que se me ocurriese "algo" más allá de registro, que como fin en sí mismo cada vez me entusiasma menos. Sin una idea clara, le pedí a un amigo que me acredite como fotógrafa para ingresar a la sala de audiencias. Yo, que no trabajaba para ningún medio, que casi no saco fotos, que no tengo cámara digital, estaba ahí en una fila para, en turnos, entrar y fotografiar. Infiltrada, trataba de repetir lo que el resto hacía, como si entendiese el protocolo de algo que hacía por primera vez. No podíamos permanecer toda la sentencia. Íbamos pasando y ahí estaban, estos viejitos sentados, esos viejos macabros, quietos, expectantes a que todo comience. Yo no sabía qué hacer y no entendía qué tipo de aporte podía ser una imagen más, seguramente menos efectiva que la de los verdaderos –sí, con o– profesionales. ¿Qué hacía yo ahí? Una vez más, la cámara era la llave que me abría una posibilidad, posibilidad que una vez más desperdiciaría. Fotografiar mucho porque es digital. Fotografiar sin mirar. No hay tiempo para eso. La cámara se adelanta a la cabeza, está en modo automático y yo, confío.

Hacía tiempo que no compartía un espacio con otros fotógrafos –de nuevo, con o– que disputan puntos de vista a los codazos, pasando unos por encima de los otros, en una coreografía torpe y masculina. Se requiere de un cuerpo que conozca esos movimientos, que por momentos parecen danzas y por otros parecen batallas. Mi relación con la idea de "cobertura" siempre fue distante, como si la fotografía pudiese "cubrir" un acontecimiento. Más bien siento que las fotografías descubren, liberan sentidos ocultos, pero no cubren una realidad de inicio a fin.

No estoy ahí por las imágenes que la cámara irá almacenando adentro. Me importa el acto performático de entrar al recinto y apuntar(les) y disparar(les). Un desfile de fotógrafos y camarógrafos que hacen que el ritual les sea insoportable, provocando gestos y miradas de odio. Cuatro tandas de entre 10 y 15 van entrando al recinto. Entramos por el fondo, descendemos por una escalera repleta de gente y finalmente llegamos al estrado. Hacia la derecha, los acusados y la acusada. Menéndez porta bastón y sobretodo. Es inevitable no pensar en la imagen de Menéndez y el cuchillo, en aquella nefasta paradoja de "al que me grita asesino lo mato", en el que su sobretodo vuela por el impuso brutal del genocida.

Miro la imagen horas más tarde en mi computadora. Lo que esta coreografía produce es un desencuentro en las miradas. Vergez es quien corresponde a mi cámara, por detrás, fuera de foco quizás alguien más también. Su provocación, el pantalón desprendido, el cuerpo expandido y desparramado.

La fotografía es aquí un evento en torno a la cámara, más allá de quienes efectivamente obturen el gatillo y obtengan una imagen como resultado. Como nos recuerda Ariella Azoulay (2015), la cámara no es solo una herramienta en manos de un usuario, sino que más bien es un objeto que crea poderosas formas de comunión y conmoción. La cámara produce eventos antes que las fotografías que finalmente se logran −o no− mediante su mediación. El momento en que, antes de leer el dictamen, decenas de personas con cámaras en las manos ingresan al recinto, producen un evento fotográfico particular. Si ninguna de esas cámaras produjese finalmente fotografías, su sola presencia allí produce un acontecimiento. El relato aquí busca reponer justamente ese evento, del que se desprende esta imagen, como tantas otras en otras cámaras.

Cómo pensar y cómo fotografiar genocidas. ¿Cuál es la imagen controlada que ellos ofrecen? La potencia aquí no está en la imagen que cada cámara puede finalmente producir, sino en la coreografía colectiva de cuerpos que apuntan. Sus cuerpos quietos devienen objetos a ser fotografiados. Pero no en términos de la imagen que producen −la potencial materialidad de la imagen que cada cámara se almacena− sino en su condición reducida a la pose.

Ante mi frustración por las imágenes que había tomado −y la imposibilidad de llevar adelante una idea que finalmente tuve pero que no se me autorizó− fue que miré las fotografías

de mis colegas, de quienes conocía y vi allí ese día. Como todo encuadre que siempre deja algo por fuera, quise reconstruir algo de lo que el cuadro muestra apenas un fragmento. Su fuera de campo y todo lo demás que lo constituye como evento fotográfico y que solo podemos reponer mediante la palabra.

Todo sucedió muy rápido. En un momento estaba en el recinto con la cámara en la cara y casi sin darme cuenta al instante siguiente la marea ya me había llevado hacia fuera. Guardé la cámara prestada en la mochila y salí a la explanada, a escuchar la sentencia, a abrazarme con mi amiga de todas las marchas, a gritar y respirar una bocanada grande de aire nuevo para desanudar la tristeza y transformarla en alegría victoriosa.

Bibliografía

Azoulay, Ariella (2015). *Civil Imagination. A Political Ontology of Photography.* London: Verso.

***

Agustina Triquell (Córdoba, 1983) es fotógrafa y doctora en Ciencias Sociales. Producto de esta combinación, su trabajo gira en torno a las relaciones entre historia, memoria y política, articulando la investigación poética y la producción fotográfica y audiovisual contemporánea. En su trabajo curatorial, piensa la curaduría en articulación con la producción de piezas editoriales (por ejemplo, fotolibros), entendidas ambas como prácticas artísticas contemporáneas y como formas propias de la investigación. Ha realizado curadurías para espacios oficiales e independientes en Córdoba y Rosario y en espacios independientes de Buenos Aires y Tucumán.

Recibió la Beca Bicentenario a la Creación (2016), dos becas grupales y la de creación para artistas del interior (2010) del Fondo Nacional de las Artes, el Primer Premio Estímulo a la Fotografía Contemporánea "Francisco Ayerza", el Primer Premio Metrovías de Fotografía Argentina Contemporánea (2009), el Tercer Premio del Concurso de Artes Visuales del FNA, el Segundo premio AMECC de Fotografía Contemporánea (2016) y la mención de honor del jurado en la Bienal de Fotografía Contemporánea Arte x Arte 2015. Su trabajo ha sido exhibido en Argentina

en Buenos Aires, Córdoba, Rosario y Tucumán. Participó también de muestras colectivas en Dublín, Montevideo, Santiago de Chile y Asunción.

Entre 2013 y 2017 coordina junto a Estrella Herrera el proyecto estético relacional NidoErrante y desde 2015 dirige junto Alejandra González la editorial Asunción Casa Editora, dedicada a la edición de proyectos fotográficos. Desde 2011 forma parte del Programa de Ciudadanía y Derechos Humanos del IDES, trabajando, en su proyecto de investigación actual, las relaciones entre la imagen fotográfica y su circulación pública en la articulación de formas de acción colectiva.

www.agustinatriquell.com

Nosotras y nosotros: colectivo★manifiesto

Colectivo Manifiesto
La fotografía es un arma cargada de futuro

Somos un grupo de fotógrafas y fotógrafos que residimos en Córdoba, Argentina y que a fines de 2013 empezamos a caminar este proyecto colectivo.

Nos hemos encontrado, no por casualidad, en los reclamos estudiantiles, en las luchas por la tierra y la vivienda, en las fiestas populares de nuestros barrios, en la resistencia a las multinacionales extractivistas y al atropello policial, en cada fecha importante de nuestra historia, en la calle. Cubriendo y acompañando las esperanzas, las derrotas, alegrías y sueños de nuestra gente. Y en ese encontrarnos nace Manifiesto.

Somos un grupo diverso, porque esa diversidad nos enriquece las miradas. Venimos de campos muy diferentes como la literatura, la comunicación social, el diseño, el cine, la arquitectura, y la fotografía, claro. Nos organizamos de manera independiente y horizontal, basándonos en acuerdos tanto estéticos como políticos. Queremos romper la soledad del artista y ser una voz colectiva y rebelde.

Nos sentimos parte de esa izquierda autónoma que crece desde el pie, y nos cuestionamos nuestro rol como fotógrafos y fotógrafas comprometidas con la realidad social y política. Buscamos comunicar desde este campo lo que nos toca vivir como latinoamericanos hoy, produciendo imágenes no solo de calidad, sino que digan e interpelen. La fotografía como herramienta para visibilizar la realidad que los constructores de relatos intentan ocultar, y soñando ese otro mundo posible.

Somos conscientes de que −parafraseando al poeta− la fotografía es un arma cargada de futuro. Y desde ese lugar es que hacemos nuestro aporte a la construcción de un mundo mejor.

***

Colectivo ★ Manifiesto somos:

Matías Arriola Silva, Ezequiel J. Luque, Martín Villarroel Borgna, Diana Segado, Marcos Rostagno, Mar Sanchez Rial, Santiago Rocchietti, Debora Cerutti y Natalia Roca.

https://colectivomanifiesto.com.ar/

Noticias sobre lxs autores

María Belén Angelelli

Doctoranda en Semiótica (CEA - UNC) y licenciada en Comunicación Social (FCC - UNC). Diplomada en Comunicación y Género (Asociación Civil Comunicación para la Igualdad y AFSCAA). Becaria doctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Conicet). Profesora en la Facultad de Educación y Salud de la Universidad Provincial de Córdoba. Fotógrafa en FAUNA-Activismo Fotográfico.
mb.angelelli@gmail.com

Pampa Arán

Profesora e investigadora en la Universidad Nacional de Córdoba. Dedicada al estudio de problemas teóricos y metodológicos en perspectiva sociosemiótica, ha privilegiado el campo literario en interacción con los discursos sociales. Actualmente, cumple actividades en programas y proyectos del Centro de Estudios Avanzados (FCS - UNC).
aranpampa@gmail.com

Leonor Arfuch

Doctora en Letras por la UBA. Profesora titular e investigadora en el área de Estudios Culturales. Fue profesora invitada de la Universidad de Stanford, Universidad de Essex, Universidad Nacional Autónoma de México, Universidad Católica de Chile y otras universidades argentinas y latinoamericanas. En 1998 obtuvo la Beca Thalmann (UBA), en 2004 el British Academy Professorship Award, y en 2007 la Beca Guggenheim. Entre sus publicaciones se destacan *La entrevista, una invención dialógica* (1995, 2010); *El*

espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea (2002, 2005, trad. al portugués 2010); *Crítica cultural entre política y poética* (2008); *Memoria y autobiografía. Exploraciones en los límites* (2013, trad. al inglés 2020), y *La vida narrada. Memoria, subjetividad y política* (2018). Ha compilado además varios libros y publicado artículos especializados en diversas lenguas.

Jimena Inés Castillo

Docente e investigadora de la Universidad Nacional de Córdoba. Sus indagaciones se orientan al análisis del discurso, principalmente a las aproximaciones en torno a la imagen en el discurso social argentino contemporáneo. Se desempeña actualmente en la Facultad de Ciencias de la Comunicación (UNC).
jimena.castillo3@gmail.com

Alejandra M. Castro

Profesora titular de la Escuela de Ciencias de la Educación (FFyH - UNC), directora del proyecto de investigación "El derecho a la escolarización secundaria. Aportes para la (de)construcción de las condiciones de escolarización y el formato escolar ", Centro de Investigaciones María Saleme de Burnichon, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba.
alecastrosanuy@gmail.com

Juliana Enrico

Licenciada en Comunicación Social y doctora en Ciencias de la Educación. Ha realizado estudios doctorales y postdoctorales en Argentina (UNC), Brasil (UNICAMP) y México (DIE CINVESTAV y FFyL UNAM). Es investigadora de Conicet con sede en el Centro de Estudios Avanzados de la Facultad de Ciencias Sociales - Universidad Nacional de Córdoba (CEA - FCS - UNC) y docente (FFyH - UNC). Integra el Programa de Estudios de Género y el Programa de Estudios sobre la Memoria (CEA - FCS - UNC). Su investigación actual se denomina "Transformaciones en el espacio educativo-cultural

argentino contemporáneo: articulaciones entre nuevas políticas, nuevos lenguajes y nuevas subjetividades históricas".
julianaenrico@gmail.com

Vanesa Garbero

Doctora en Ciencias Sociales por la Universidad de Buenos Aires. Profesora del Centro de Estudios Avanzados (CEA) de la Facultad en Ciencias Sociales (FCS) de la Universidad Nacional de Córdoba (UNC). Coordinadora del Programa de Estudios sobre la Memoria (CEA - FCS - UNC). Profesional de apoyo a la investigación de Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Conicet). Su tema de investigación actual es la recepción, los usos y las resignificaciones de las políticas de memoria en la provincia de Córdoba.
vgarbero@unc.edu.ar

Claudia Guadalupe Grzincich

Magister en Sociosemiótica y doctoranda en Semiótica. Se desempeña como profesora por concurso e investigadora en la Facultad de Ciencias de la Comunicación de la Universidad Nacional de Córdoba. Actualmente se dedica al estudio de problemáticas vinculadas al discurso audiovisual documental.
grzincich@gmail.com

Luis Imhoff

Licenciado en Cine y Televisión de la Universidad Nacional de Córdoba. Poeta, guionista y realizador audiovisual. Participó del movimiento *Canto Fundamento*, de música y poesía patagónica. Trabajó como guionista y asistente de dirección en diversos proyectos audiovisuales. Docente adscripto de las materias "Historia social y económica argentina", "Cine y Narrativa" del departamento de Cine de la Facultad de Artes (UNC).
imhoffluis@gmail.com

Tamara Liponetzky

Docente adjunta Facultad de Ciencias Sociales, codirectora del Programa de Estudios sobre la Memoria (CEA - FCS - UNC). Profesora adjunta Taller de Lenguaje II y producción radiofónica y del Seminario de Trabajo Final en FCC. Directora de equipo de investigación con subsidio Secyt "Interfaces de la cultura contemporánea: Jóvenes, medios y cuerpos en tensión".
tliponetzky@unc.edu.ar

Verónica López

Doctora en Semiótica por el Centro de Estudios Avanzados de la Universidad Nacional de Córdoba. Profesora y licenciada en Comunicación Social por la Universidad Nacional de Córdoba. Fotógrafa por la Escuela de Artes Aplicadas Lino E. Spilimbergo.
veronica_lomar@yahoo.com.ar

Mónica Medina

Licenciada en Cine y Televisión de la Escuela de Cine de UNC, posgrado de Distribución y Exhibición en Pantallas UNVM. Participa en el Programa de Estudios sobre la Memoria (CEA - FCS - UNC) y en Proyecto de investigación representaciones de la realidad (Facultad de Artes - UNC). Integrante de la Mesa de Cine Comunitario, ACCOR y de la co-gestión del Centro Cultual La Piojera.
chinamedina@yahoo.com.ar

Sylvia Nasif

Ha publicado *Greenaway & Shakespeare. Bajo el signo de la alegoría benjaminiana* (2006), *Clásicos de la literatura de lengua inglesa* (2014) y *Ensayos de literatura de lengua inglesa* (2015). Se especializó en la Università degli Studi di Firenze, en el Trinity College, Dublín y fue visiting scholar de la Università degli Studi di Milano. Es profesora en la Cátedra de Literatura de Habla Inglesa y en el Seminario de Traducción Literaria del Inglés en la UNC. Es investigadora en el área de cine, literatura y estudios de la memoria.
sylvianasif@gmail.com

Katrina A. Salguero Myers

Magister en Comunicación y Cultura Contemporánea (UNC). Profesora asistente de la Licenciatura en Trabajo Social (FCS - UNC), becaria doctoral cofinanciada Conicet y UNC. Co-directora del Proyecto de Investigación Secyt Consolidar "Producción del escenario urbano cordobés y sus transformaciones: continuidades y discontinuidades en las disputas urbanas (2018-2021)". Integrante del programa de investigación "Ideología, prácticas sociales y Conflictos" (IECET, Conicet y UNC).
katrimyers@hotmail.com

David Schäfer

Profesor en la Universidad Nacional de Córdoba, la Universidad Provincial de Córdoba y el Centro Internacional de Fotografía y Cine EFTI. Desarrolla sus proyectos en el ámbito de las artes visuales, y de la fotografía en particular, a partir de un diálogo permanente entre la investigación y la creación.
davidschafer@live.com.ar

Ximena Triquell

Profesora y licenciada en Letras Modernas por la UNC. Magister y doctora en Teoría Crítica por la Universidad de Nottingham, Inglaterra. Profesora titular en la cátedra de Semiótica, Escuela de Letras, Facultad de Filosofía y Humanidades y en la cátedra de Narrativa Audiovisual, Departamento de Cine y TV, Facultad de Artes, ambas de la Universidad Nacional de Córdoba. Desde marzo 2021 dirige el Doctorado en Artes de esta universidad. Investigadora de Conicet. Entre 2015 y 2018 formó parte del Programa de Estudios sobre la Memoria (CEA - FCS - UNC).
xtriquell@artes.unc.edu.ar