



**Tipo de documento: Tesina de Grado de Ciencias de la Comunicación**

**Título del documento: "Que se vayan todos" : La construcción en imágenes fotográficas del estallido social del 19 y 20 de diciembre de 2001.**

**Autores (en el caso de tesis y directores):**

**Camila Alonso Suarez**

**Natalia Fortuny , Tutora**

**Datos de edición (fecha, editorial, lugar,**

**fecha de defensa para el caso de tesis): 2019**

Documento disponible para su consulta y descarga en el Repositorio Digital Institucional de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires.  
Para más información consulte: <http://repositorio.sociales.uba.ar/>

Esta obra está bajo una licencia Creative Commons Argentina.  
Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 4.0 (CC BY 4.0 AR)



La imagen se puede sacar de aca: [https://creativecommons.org/choose/?lang=es\\_AR](https://creativecommons.org/choose/?lang=es_AR)



Universidad de Buenos Aires  
Facultad de Ciencias Sociales  
Carrera de Licenciatura en Ciencias de la Comunicación

**“Que se vayan todos”. La construcción en  
imágenes fotográficas del estallido social del 19  
y 20 de diciembre de 2001.**

*Tesina de grado*

**Tesista:** Camila Alonso Suarez

DNI: 36.897.029

Mail: camilaalonsosuarz@gmail.com

**Tutora:** Natalia Fortuny

DNI: 26.047.599

Mail: nataliafortuny@gmail.com

Legajo n°: 152670

Octubre 2018

## Resumen

Este trabajo de investigación analizará la construcción visual de los acontecimientos ocurridos el 19 y 20 de diciembre de 2001, en el Gran Buenos Aires, a través de un *corpus* de fotografías tomadas en esos días y publicadas posteriormente en tres fotolibros y en el catálogo de una muestra fotográfica. Si bien muchas de las fotos analizadas en un comienzo fueron publicadas en medios de comunicación, se entiende al fotolibro y al catálogo como dispositivos que constituyen un relato diferente al mediático. Por esta razón, el objetivo del presente trabajo será analizar las narraciones que construyen cada uno de los libros y el catálogo a través de sus imágenes, sus similitudes y diferencias. La primera hipótesis de trabajo es que la fotografía ha sido un medio para reelaborar la crisis de 2001, y en este marco es que el fotolibro dota a estas imágenes periodísticas –tomadas en 2001- de sentidos nuevos que se conforman en el todo, del que pasan a formar parte -incluyendo su materialidad- y esto construye un relato singular respecto de los episodios de diciembre de 2001. Otra hipótesis es que pese a que estas fotografías se insertan en marcos de edición y publicación por fuera del aparato mediático, tanto *Violencias* (2012), como *Episodios argentinos* (2002) y *El final* (2011) mantienen en sus imágenes un registro periodístico. A diferencia de ellos, *Diciembre* (2016) se corre de dicho lugar acercando sus imágenes a un registro más abstracto, indicial y sensorial. Para el análisis del *corpus* se dividirá a las imágenes en distintos grupos/capítulos según la temática/suceso que están mostrando, para dar cuenta del tratamiento que cada dispositivo le dio a los principales acontecimientos de diciembre de 2001. Luego de analizar los múltiples relatos que cada uno de los dispositivos elabora sobre diciembre de 2001 a partir de sus imágenes, se puede concluir que la fotografía funciona como constructora de memorias. En este marco, los dispositivos -fotolibro y catálogo- funcionan no solo como soporte contenedor de las fotografías sino también como generadores de sentido en sí mismos, a través de su materialidad y su diferente lógica.

**Palabras clave:** fotografía, fotolibro, catálogo, diciembre 2001, memoria.

## **Agradecimientos**

A Natalia, mi tutora, por la paciencia y la predisposición para guiarme en este difícil camino.

A mi familia y amigos.

# INDICE

INDICE .....	4
Introducción .....	5
El estallido: 19 y 20 de diciembre .....	5
Estructura de la tesina .....	7
Capítulo 1 .....	9
Estado de la Cuestión .....	9
Marco histórico .....	11
Marco Teórico .....	17
Corpus .....	26
Capítulo 2 .....	32
La insurrección de los hambrientos: fotografías de los saqueos y las entregas de comida .....	32
Capítulo 3 .....	49
“Que se vayan todos”: escenas de manifestaciones y cacerolazos .....	49
Capítulo 4 .....	63
La sangre derramada: imágenes de la represión y la revuelta .....	63
Capítulo 5 .....	86
Paisajes: De la ocupación del espacio público a la foto como ironía .....	86
Capítulo 6 .....	101
Imágenes que dialogan con el pasado .....	101
Capítulo 7 .....	115
Miradas alternativas: los relatos colectivos del estallido de 2001 .....	115
Referencias .....	124
APÉNDICE .....	130

## Introducción

### El estallido: 19 y 20 de diciembre

Este trabajo de investigación se centrará principalmente en la construcción visual de los acontecimientos ocurridos el 19 y 20 de diciembre de 2001 en el Gran Buenos Aires, rescatando el poder de la imagen fotográfica como constructora y portadora de memorias sociales, en este caso acerca del estallido de 2001.

El análisis se enfocará en un *corpus* de fotografías tomadas en esos días (19 y 20 de diciembre de 2001) y publicadas posteriormente en fotolibros y en el catálogo de una muestra fotográfica. Por lo tanto, el abordaje del trabajo no tomará la senda del análisis del discurso periodístico y la fotografía de la prensa escrita, sino que se centrará en las imágenes fotográficas. Más allá de que muchas de las fotografías analizadas fueron publicadas en un primer momento en medios de comunicación, se considera aquí el fotolibro y el catálogo como dispositivos que establecen un relato diferente al mediático. Por esta razón, el objetivo de la tesis será analizar las narraciones que construyen cada uno de los dispositivos a través de sus imágenes, y las similitudes y diferencias entre ellos.

Tal como dice Cora Gamarnik (2015) es sumamente interesante cuando los fotógrafos trabajan por fuera de los medios de comunicación, generando marcos de edición y publicación propios, y generalmente cuestionando los poderes mediáticos dominantes. Logran así superar la publicación momentánea de dichos medios y sus fotografías realizan un recorrido independiente de ellos y de las agencias de noticias, generando nuevos significados y de alguna forma un contra-discurso visual que nutre la memoria colectiva de un país (Gamarnik, 2015). En esta línea, se debe hacer énfasis en la importancia del proceso de edición del fotolibro y su relación con el relato que se construye a través de las imágenes, ya que “en la edición del libro hay mucho (...) dos fotos juntas en una doble página tienen un discurso que necesariamente tiene que ser el discurso del fotógrafo, no el discurso de una editorial” (Longoni, 2017)<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Las citas de este entrevistado corresponden a una entrevista telefónica que le hice el día 16 de diciembre de 2017. La entrevista se puede leer completa en el anexo de la tesis.

El *corpus* está compuesto por fotografías<sup>2</sup> tomadas en los días 19 y 20 de diciembre de 2001 que pertenecen a un conjunto de dispositivos con diversas particularidades: un fotolibro que registra la mirada de un grupo de fotógrafos de *Página 12* -Ávila, B. et Al. (2002). *Episodios Argentinos: Diciembre y después*. Buenos Aires: Aguilar (en adelante, *Episodios argentinos*); un catálogo sobre la muestra fotográfica realizada por la agencia de noticias Télam a diez años de los sucesos de 2001 -Belvedere, A. et Al. (2011). *19 y 20 de diciembre de 2001: El final. 1º Exposición de archivo fotográfico de Télam sobre los acontecimientos de diciembre de 2001*. Buenos Aires: Télam (en adelante, *El final*); un fotolibro antológico publicado por el fotógrafo Eduardo Longoni que atraviesa distintos sucesos del país entre los cuales se encuentran imágenes de 2001 -Longoni, E. (2012). *Violencias*. Buenos Aires: Libros del Náufrago (en adelante, *Violencias*)- y por último un libro del colectivo Sub –Sub cooperativa de fotógrafos (2016). *Diciembre*. Buenos Aires: Sub Editora<sup>3</sup> (en adelante, *Diciembre*)-.

A partir de la diversidad de miradas que compone este *corpus* surge la primera hipótesis de trabajo: la fotografía ha sido un medio para reelaborar la crisis de 2001. En este marco, el fotolibro dota a estas imágenes periodísticas de nuevos sentidos que se conforman en ese nuevo todo del que pasan a formar parte -incluyendo su materialidad y su lógica propia- y esto construye un relato singular respecto de los episodios de diciembre de 2001. Relato que se produce a partir de la edición del material que hacen los fotógrafos y editores, quienes seleccionan, visibilizan y priorizan las imágenes de determinados sucesos, actores y escenas.

La segunda hipótesis es que pese a que estas fotografías se insertan en marcos de edición y publicación por fuera del aparato mediático, tanto *Violencias* (2012), como *Episodios argentinos* (2002) y *El final* (2011) mantienen en sus imágenes un registro periodístico. A

---

<sup>2</sup> Se analizarán aquellas fotografías paradigmáticas que son representativas del conjunto de fotos que componen los libros y el catálogo.

<sup>3</sup> *Diciembre* está compuesto por fotografías tomadas el 19 y 20 de diciembre de 2001 y otras que corresponden a ciertos acontecimientos que ocurrieron a lo largo de ese mes (diciembre). Ninguna fotografía lleva epígrafe con la información de la fecha y el lugar en que fue tomada, por lo tanto no se puede saber con certeza si las fotografías analizadas corresponden en su totalidad a los días 19 y 20. Esto se debe a una decisión editorial, en palabras de Nicolás Pousthomis: “no hay un epígrafe para no cerrar contenido y para que la lectura del libro se lea de un modo más abierto, más poético, que no sea un lenguaje fotoperiodístico (...) los libros contienen una historia y buscan que el lector lea, haga ese esfuerzo y lea las imágenes y tenga la oportunidad de construir esa narrativa” (Entrevista de la autora a Nicolás Pousthomis, 2017).

diferencia de ellos, *Diciembre* (2016) se corre de dicho lugar acercando sus imágenes a un registro más abstracto, indicial y metafórico.

## **Estructura de la tesina**

Este trabajo de investigación consta de una primera parte (capítulo 1) que da cuenta de diversas investigaciones realizadas en torno al rol de la fotografía, particularmente periodística, en las narraciones de distintos sucesos históricos en Argentina. A su vez, se realiza un breve recorrido histórico que abarca desde los inicios del fotoperiodismo argentino hasta 2001: su época dorada (durante los 60 y comienzos de los 70), la censura sufrida durante la última dictadura cívico militar y el rol que cumplió como denunciante de los delitos cometidos durante la misma, su crítica al modelo neoliberal de los 90, las prácticas alternativas surgidas durante 2001 y el papel de la fotografía como prueba judicial. Asimismo, el marco conceptual, dividido en tres ejes: “la fotografía y su referente”, “fotografía y muerte”, y “fotografía y memoria”, transita distintas discusiones teóricas que se han dado y se siguen dando en el ámbito de la fotografía y que enmarcan el posterior análisis del *corpus*.

Luego de la contextualización y teorización del tema a abordar, la segunda parte de la tesina está conformada por el análisis de las fotografías que componen el *corpus*. Las imágenes se dividen en distintos grupos según la temática/suceso que están mostrando. Cada capítulo analiza la construcción visual de los principales acontecimientos de diciembre de 2001. El capítulo 2 centra su análisis en las imágenes de saqueos y entregas de comida dando cuenta de la forma en que los fotógrafos decidieron visibilizar dichos sucesos, y cómo retrataron a los distintos actores involucrados. El capítulo 3 se detiene en el relato fotográfico de las movilizaciones y cacerolazos: la apropiación de las calles por parte de los manifestantes y los elementos que se hicieron presentes como símbolos de lucha y protesta. El capítulo 4 interpreta las fotografías de la represión vivida aquellos días y de los muertos y heridos como consecuencia de ella, y discute sobre los distintos modos de visibilizar situaciones de violencia. El capítulo 5 trabaja sobre la ocupación del espacio público, la construcción visual del clima vivido durante el estallido de 2001 y la configuración irónica o humorística de la foto como herramienta de crítica social. Por

último, el capítulo 6 analiza el diálogo que se produce entre algunas de las imágenes de diciembre de 2001 y ciertas fotografías icónicas de otros sucesos históricos entre ellos el Cordobazo, la última dictadura cívico militar argentina, la salida de Isabel Martínez de Perón del gobierno, etc.

# Capítulo 1

## Estado de la Cuestión

Dentro de Argentina, se han realizado numerosos estudios sobre el rol que ha ocupado y ocupa la fotografía en general y el fotoperiodismo en particular en la construcción del relato acerca de determinados acontecimientos históricos.

Entre dichos análisis se encuentra el de Gamarnik (2015) que realiza un recorrido histórico desde el regreso a la democracia, luego de la última dictadura cívico militar, hasta el año 2002 dando a conocer distintos aportes que realizó la prensa gráfica al denunciar, probar y visibilizar distintos hechos. Lo que interesa a la autora es resaltar el rol de los fotoperiodistas como constructores de un relato visual y un discurso colectivo que tensionó los límites impuestos tanto por los gobiernos como por los medios de comunicación. Como afirma Gamarnik (2015) a diferencia de la escritura, la fotografía implica la necesidad del fotógrafo de estar presente en el momento en que ocurren los hechos para poder fotografiarlos. Por ello, los fotógrafos son testigos, actores inmersos en coyunturas históricas, y sus fotos son tanto documentos históricos, como huellas y pruebas<sup>4</sup> de lo ocurrido. A su vez, muchas de estas fotografías, publicadas dispersas en los distintos medios de comunicación en un primer momento, se unieron luego en otros soportes (exposiciones, libros, etc.) generando un relato colectivo. Esto colaboró en la utilización de las fotos como vehículos de memoria (Gamarnik, 2015).

A propósito del valor de la fotografía como prueba, Menajovsky y Brook (2006) toman el caso de la Masacre de Avellaneda<sup>5</sup> para dar cuenta del uso de las imágenes como testimonio documental y de la importancia de las fotografías que en muchos casos pueden

---

<sup>4</sup> Gamarnik (2015) toma como ejemplo las fotografías tomadas durante la Masacre de Avellaneda: represión que se desató el 26 de junio de 2002 en Puente Pueyrredón, en el marco de una movilización piquetera que tuvo como consecuencia la muerte de Darío Santillán y Maximiliano Kosteki en manos de las fuerzas policiales. José “Pepe” Mateos del diario *Clarín*, Martín Lucesole de *La Nación*, Sergio Kowalewski, fotógrafo independiente y Mariano Espinoza de la agencia INFOSIC lograron tomar fotos de los asesinatos de Maximiliano Kosteki y Darío Santillán que luego sirvieron como prueba judicial en la condena de los policías involucrados.

<sup>5</sup> La Masacre de Avellaneda se llamó a la represión policial que se desató durante una manifestación piquetera en Puente Pueyrredón, en el año 2002, que tuvo como consecuencia el asesinato de Maximiliano Kosteki y Darío Santillán. El hecho tomó relevancia no sólo por la muerte de los dos jóvenes sino también por su tratamiento mediático (Menajovsky y Brook, 2006).

llegar a inducir a los medios de comunicación a modificar sus discursos sobre determinados acontecimientos. Ello rompe con la fuerte estratificación de los medios en donde las decisiones son tomadas por el personal jerárquico, mientras que el fotógrafo no puede influir en la construcción del discurso de los hechos que él mismo registró. A su vez, los autores aluden a la doble condición del fotógrafo como testigo y como reportero gráfico cuando tratan el valor testimonial de las fotografías tomadas en la Masacre de Avellaneda.

Siguiendo la misma línea, Claudia Feld (2015) trabaja la relación entre imagen y testimonio construida luego de la última dictadura cívico militar argentina, en un primer momento como agente de prueba y luego como soporte del recuerdo. Feld (2015) centra su análisis en las imágenes que circularon en el momento inmediatamente posterior al fin de la dictadura. Asimismo, remarca la importancia de las condiciones de circulación de las imágenes y los testimonios, ya que con el transcurso del tiempo la imagen va generando varias capas de visibilidad según sus nuevas condiciones de enunciación. Esto puede llevar a otorgarles una segunda vida, llegando a revelar detalles que no habían sido advertidos en su primera enunciación (Feld, 2015). Es a través de este proceso que “tanto imágenes como testimonios construyen memoria: tomando vida una y otra vez, produciendo nuevos mensajes con viejas huellas, interpelando a las próximas generaciones” (Feld: 2015, 712).

La relación imagen-memoria en torno a la última dictadura cívico militar también es desarrollada por Natalia Fortuny en *Memorias fotográficas, Imagen y dictadura en la fotografía argentina contemporánea* (2014). Estas memorias fotográficas de la dictadura, en este caso alejadas del ámbito del fotoperiodismo, consisten en “artefectos visuales artísticos basados en el recurso de la fotografía que se construyen en diálogo con el pasado reciente” (Fortuny, 2014: 14). La autora rescata aquí el rol de las fotografías como artefactos sociales, en donde la verdad no es dada por el registro objetivo de los sucesos sociales, sino por la construcción de sentido que estas hacen a partir de distintos recursos estéticos. Si bien de forma fragmentaria e inacabada, estos artefactos artístico-fotográficos tienen como objetivo desafiar la complejidad de expresar el horror de la dictadura, su régimen de represión y desaparición, brindando un espacio para poder debatir, evocar y construir memorias.

En otro orden de cosas, Matías Izaguirre (2012) en su tesina de grado realiza un análisis de las fotografías que publicaron los diarios *Clarín* y *La Nación* de dos sucesos importantes de

la historia argentina: los bombardeos a Plaza de Mayo en 1955 y el estallido social de diciembre de 2001. A partir de dicha investigación, desarrolla cuál fue el relato visual que construyeron las distintas coberturas de dichos medios de comunicación sobre los acontecimientos, la representación que se hizo sobre “el bombardeo” y “el estallido social”, así como también las diferencias y similitudes en ambos. Luego de un minucioso análisis de las coberturas fotográficas, Izaguirre (2012) concluye en que el relato visual de *La Nación* se caracteriza por no mostrar a las víctimas, dándole mayor importancia a los daños materiales producto de los hechos ocurridos. Por el contrario, *Clarín* publica imágenes que considera más arriesgadas, de situaciones más variadas, visibilizando las muertes, así como también los daños materiales. Esto demuestra que en cada caso hay un relato construido a partir de las imágenes y apoyado por los textos que las acompañan (Izaguirre, 2012).

## **Marco histórico**

### **El fotoperiodismo en Argentina: la fotografía de prensa hasta la dictadura militar y su resurgimiento a partir de la democracia**

En Argentina, *Caras y Caretas* fue el primer medio gráfico que incorporó fotógrafos en su staff, desde su fundación en 1898. Sin embargo, es recién a partir de la década de 1960 que se producirá una profesionalización en el oficio del reportero gráfico. A través de su trabajo fotográfico, Juan Di Sandro -fotógrafo del diario *La Nación* hasta 1976-, Jorge Aguirre -fotógrafo *freelance*- y Paco Vera -corresponsal de *Life* en Argentina- se convirtieron en los maestros de una nueva generación de fotoperiodistas que surge en los 70 (Pérez Fernández, 2011). En 1973 el peronismo creó la agencia Noticias Argentinas (NA) con el objeto de nacionalizar el servicio de distribución de fotografías y relevar a las agencias norteamericanas Associated Press (AP) y United Press International (UPI). Además, dos años más tarde se creó una agencia independiente llamada SIGLA (Pérez Fernández, 2009).

Este período de ebullición terminó bruscamente con el comienzo de la dictadura militar en 1976, a partir de la cual se persiguió a reporteros gráficos y se censuró a la fotografía de prensa. Si bien durante ese período se produjo un control y una complicidad de los medios de comunicación para con la dictadura, Menajovsky señala que “la censura fue ejercida de manera distintiva sobre la imagen fotográfica” (citado en González, 2011: 94). Así como

hubo ocultamiento de determinados hechos que ocurrían en ese momento, también hubo una producción de imágenes con el objeto de mostrar el golpe de Estado como un regreso a la normalidad de la vida cotidiana, y particularmente a Videla como un hombre de buena familia (Gamarnik citada en González, 2011). Asimismo, durante este período se produjo el choque de la fotografía de una nueva generación de fotógrafos contra la censura oficial y la desarticulación de la militancia gremial en prensa, en un contexto de complicidad de los medios de comunicación con la dictadura (Pérez Fernández, 2009).

En dicho marco, Gamarnik (2011) destaca la muestra de *Periodismo Gráfico Argentino*, que tuvo lugar en octubre de 1981, como un punto de inflexión con respecto al lugar del fotoperiodismo. La exposición, organizada por un grupo de fotógrafos, tenía el objetivo de denunciar el rol cómplice de los medios respecto de la dictadura, visibilizando fotografías que los mismos habían censurado. A su vez, esto les permitió a los reporteros realizar una edición propia de sus imágenes por fuera de las imposiciones de los medios de comunicación, y decidir qué fotos, cómo, en qué orden y con qué epígrafes mostrarlas (Gamarnik, 2011). A esta muestra le sucedieron las organizadas en 1982 y 1983.

Con la vuelta a la democracia, surgió una recuperación del espacio público y de las prácticas colectivas, sobre todo en el campo artístico y de derechos humanos, en repudio a la represión de la dictadura. En esta etapa se distinguieron dos ámbitos en donde la imagen fotográfica cobró valor: el reportaje en diarios y publicaciones, y la foto artística. Los ensayos fotográficos que se realizaron en ese momento trataban temáticas de marginalidad: orfanatos, hospitales, neuropsiquiátricos. Dentro de este tipo de trabajos se inscribieron por ejemplo las series *Casa Cuna* de Adriana Lestido y *Niños con SIDA* de Helen Zout (González, 2011).

A su vez, el período que se abrió con la recuperación de la democracia trajo aparejado diversos trabajos fotográficos que abordaron el tema de la dictadura y los desaparecidos desde múltiples enfoques. Entre ellos se destacan las fotografías de Juan Travnik tomadas a partir de 1984, la serie *¿Dónde están?* de RES (Raúl Stolkiner), y más tarde, en los 90, los trabajos de Marcelo Brodsky (*Buena memoria*), Julio Pantoja (*Los hijos. Tucumán 20 años después*) y Fernando Gutiérrez (*Treintamil*) (González, 2011; Fortuny, 2014). Esta temática siguió siendo retratada por distintos fotógrafos a lo largo del tiempo. Es el caso de Helen Zout con su obra *Desapariciones* (2009) donde “armó un recorrido elocuente por algunos

momentos de las luchas políticas en torno a la memoria en los años de posdictadura” (Fortuny, 2014: 64). Fortuny (2014) realiza un relevamiento de algunos de estos trabajos: *El matadero* (1998) y *El lamento de los muros* (2000-2010) de Paula Lutringer, *Santa Lucía Arqueología de la violencia* (2001-2008) de Diego Aráoz y *ESMA* (2011) de Inés Ulanovsky ponen foco en los dispositivos de muerte, los mecanismos y los espacios de la represión. La autora también indaga sobre las memorias fotográficas que utilizan fotos familiares como forma de visibilizar los efectos de la dictadura, la ausencia del desaparecido: *Imágenes en la memoria* (2007) de Gerardo Dell’Oro, *Arqueologías de la ausencia* (2011) de Lucila Quieto, *El rescate* (2007) de Verónica Maggi, entre otros.<sup>6</sup>

Por otra parte, los fotógrafos tuvieron una función trascendental desde la dictadura y durante la vuelta de la democracia para denunciar y evidenciar el proceso de impunidad frente a los crímenes cometidos en la última dictadura militar, actuando en la lucha por la memoria, la verdad y la justicia (Garmarnik, 2015). Más tarde, la importante presencia de los reporteros en los 80, agrupados en torno al Grupo de Reporteros Gráficos y luego sindicalizados en la Asociación de Reporteros Gráficos de la República Argentina (ARGRA) sufrió una caída durante la década del 90, en un contexto de aumento de la flexibilización laboral y de la creación de multimedios y oligopolios de la comunicación e información (Pérez Fernández, 2009). Pese a ello, es en la década del 90, frente a las transformaciones neoliberales que se llevaron a cabo durante la presidencia de Carlos Saúl Menem (modelo económico de exclusión, achicamiento del Estado, privatizaciones, convertibilidad, aumento de la deuda externa, etc.), que muchos fotoperiodistas críticos a las medidas implementadas y a los casos de corrupción de la época buscaron mostrar su descontento utilizando, entre otros, por ejemplo el recurso de la ironía para tomar fotografías (Gamarnik, 2015). Pérez Fernández define a la fotografía documental argentina de los 90 como una práctica contra-discursiva, asociada a una “praxis militante ligada a la problemática social” (2009: párr. 7).

---

<sup>6</sup> Fortuny (2014) analiza también otras series fotográficas entre las que se encuentran: *Recuerdos inventados* (2003) de Gabriela Bettini, *Ausencias: detenidos-desaparecidos y asesinados de la provincia de Entre Ríos 1976-1983* de Gustavo Germano, *El viaje de Papá* (2005) de Pedro Camilo Pérez del Cerro, *Pozo de aire* (2009) de Guadalupe Gaona, *Cómo miran tus ojos* (2007) de María Soledad Nívoli en colaboración con Gustavo D’Assoro.

## **El fotoperiodismo y los sucesos de diciembre de 2001**

Los hechos ocurridos durante diciembre de 2001, particularmente los sucesos de los días 19 y 20, tuvieron como resultado la renuncia del presidente de la República Argentina Fernando De la Rúa, y evidenciaron las consecuencias de las políticas neoliberales aplicadas durante los 90. Raúl Fradkin (2002) enmarca los hechos del 19 y 20 de diciembre dentro de un proceso de transformación y activación de la protesta social en diversos sectores sociales y con variadas formas de expresión que se venía gestando mucho antes de diciembre.<sup>7</sup> El aumento de la protesta social y enfrentamientos con las políticas gubernamentales fueron la antesala de los sucesos del 19 y 20 de diciembre. Sin embargo, la importancia de dicha fecha está asociada a una mayor intensidad, magnitud de los hechos y por último a las consecuencias que tuvieron sobre el sistema político: la renuncia del presidente Fernando De la Rúa (Fradkin, 2002).

Por otro lado, Nicolás Iñigo Carrera y María Celia Cotarelo describen los hechos de diciembre como una “insurrección espontánea” (2003: 69) que contuvo y superó las formas de rebelión conocidas (revuelta de hambre, motín, manifestación, barricada, huelga) y que fue un hecho nacional, popular (conformada por distintas facciones sociales), democrático (con su propia acción y organización) y con un enemigo en común (el gobierno, los políticos, la cúpula de la burguesía -bancos y empresas privadas-). Los protagonistas de dichas acciones fueron: el proletariado, la pequeña burguesía asalariada (ahorristas y comerciantes) y vecinos que no se encontraban organizados ni incluidos en el poder político (Carrera y Cotarelo, 2003).

A la par de dichos cambios y manifestaciones sociales, políticas y económicas de la sociedad, el fotoperiodismo se desarrolló adquiriendo determinadas características.

---

<sup>7</sup> Fradkin (2002) nombra formas de expresión de protesta social que se venían dando desde los 90: las acciones del movimiento de trabajadores desocupados llamados piqueteros (surgen a mediados de los 90) cuyo principal método de lucha era el corte de rutas; las movilizaciones de jubilados y pensionados; las manifestaciones contra el sistema judicial y el abuso policial; los movimientos campesinos y de mujeres agricultoras contra las ejecuciones hipotecarias; el accionar del movimiento de derechos humanos. Dichos movimientos se desarrollan al margen y muchas veces en oposición a las formaciones políticas dominantes. También el “Santiagueñazo”, revueltas en Jujuy, Córdoba, Neuquén y Salta, y puebladas contra las autoridades, como antecedentes de 2001 (Fradkin, 2002).

González (2011) habla de una etapa brillante del periodismo gráfico durante 2001, con el surgimiento de redes alternativas de comunicación e información, donde se construían relatos críticos y cuestionadores de los medios oficiales y la prensa internacional. A su vez, aludiendo al conocido lema de ese momento que daba cuenta de la crisis de representación que se vivía -“Que se vayan todos, que no quede ni uno solo”-, González lo aplica al estatuto de las imágenes preguntándose “¿cómo representar una crisis que, precisamente, había puesto en crisis la representación?” (2011:145).

En esta línea, Pérez Fernández (2009) afirma que diciembre de 2001 marcó un punto de inflexión de mayor visibilidad en las prácticas alternativas de los medios y también de la imagen. Algunos grupos que surgieron a partir de 2001 son por ejemplo: La Cooperativa de Fotografía Documental, Fotografía de la Base, El Ojo Obrero, ContraImagen, Indymedia, etc. Luego de los sucesos del 19 y 20 de diciembre, varios de los fotógrafos que habían documentado esos días conformaron el colectivo Argentina Arde. Más tarde, dicho material fue mostrado en la calle, en asambleas, piquetes, barrios, y también en organismos como Correpi (Coordinadora contra la represión policial e institucional) y CELS (Centro de Estudios Legales y Sociales). A su vez, surgieron medios generados por los movimientos sociales: el MTR editó *El corte* entre 1999 y 2004; otras organizaciones trabajaban junto con los medios alternativos Indymedia, AnRed, Argentina Arde, Rebelión (Pérez Fernández, 2009). Pérez Fernández (2009) destaca que en todas las experiencias surgidas en esos años, se encontraba presente la idea de encuadrar la producción de fotos en procesos que iban más allá del campo de la comunicación, hacia la transformación social. Dentro de los colectivos, cooperativas y medios alternativos que se generaron estaba presente no sólo el carácter documental de la fotografía, sino también su rol como prueba judicial contra asesinos y represores. En dicho contexto, aparecieron modos más horizontales y participativos de producción y circulación de fotos, que convivían con la reproducción de formas de comunicación hegemónica.

Las fotografías tomadas durante los sucesos del 19 y 20 de diciembre de 2001 estuvieron compuestas por múltiples miradas, escenarios, estilos, puntos de vista, subjetividades. Muchas de ellas dialogan con imágenes icónicas del pasado -escenas por ejemplo de la última dictadura militar en las que se hacía presente la represión a los manifestantes, la policía amenazando a las Madres de Plaza de Mayo, las nubes de gases lacrimógenos, etc.- (Gamarnik, 2015). Además, muchas de estas imágenes, en un primer momento publicadas

dispersas en las coberturas de los distintos medios de comunicación, con el tiempo se reunirían por propia iniciativa de los reporteros bajo distintos soportes con el objeto de construir su propio relato colectivo de los hechos. Un ejemplo de ello fue la intervención de la Asociación de Reporteros Gráficos de la República Argentina (ARGRA) que se realizó al cumplirse diez años del 19 y 20 de diciembre. Dicha intervención consistió en seleccionar 70 fotografías para exponer en la vía pública. Las fotos fueron colocadas diez años más tarde en aquellos lugares que fueron escenario de los acontecimientos de 2001 - Plaza de los Dos Congresos, edificio del Congreso, Plaza de Mayo, Casa Rosada e intersección de 9 de julio y Av. De Mayo-, y estuvieron expuestas desde el 19 hasta el 25 de diciembre de 2011. Luego, en 2014, se publicó *19 y 20. Diez años. Fotoperiodismo en la calle*, dentro de la colección de pequeños ejemplares lanzada por ARGRA, que mostraba la intervención a través de imágenes. En las primeras páginas del libro se lee un texto de Julieta Casini donde se afirma que ARGRA logró mostrar “su labor por fuera de la ‘edición’ de los medios para los cuales trabajan, lo que resaltó la trascendencia de los fotoperiodistas como colectivo a la hora de reflexionar y dar cuenta de su papel en la conformación de la memoria y sus significados, así como también la importancia de comprender la influencia de los contextos de exhibición en la recepción. En este caso la calle o el espacio público” (2014: párr. 6).

Por último, no hay que perder de vista la importancia que tuvieron muchos de los reporteros gráficos de los sucesos de diciembre en su rol de testigos de la violenta represión policial que terminó con un saldo de 39 muertos. Gamarnik (2016) da cuenta de cómo las fotos tomadas durante la represión de 2001 visibilizaron la violencia ejercida por la policía y destaca la foto como prueba y el doble rol de los reporteros como fotógrafos y testigos: muchos de ellos serían llamados a declarar en el juicio a los responsables de las muertes ocurridas aquellos días<sup>8</sup>.

---

<sup>8</sup> Daniel Merle, editor de fotografía de *La Nación*, Martín Lucesoli, reportero gráfico de *La Nación*, Martín Arias Feijóo, fotógrafo de la revista *Noticias*, Paula Far Puhare colaboradora en la revista *Noticias* fueron llamados a declarar por el accionar violento de la policía del cual fueron testigos y que fotografiaron mientras cumplían su tarea profesional (Gamarnik, 2016).

## Marco Teórico

### La fotografía y su referente

Philippe Dubois (1983) da cuenta de las distintas posiciones que se tomaron a lo largo de la historia en torno a la relación entre la fotografía y su referente. En sus principios, en el siglo XIX, la fotografía es entendida como un “espejo de lo real” (Dubois, 1983: 20), su imitación perfecta, debido a la semejanza que guarda con su referente. El carácter mimético de la fotografía está asociado a su técnica, “su procedimiento mecánico, que permite hacer aparecer una imagen de forma ‘automática’, ‘objetiva’, casi ‘natural’ (según las leyes de la óptica y de la química) sin que intervenga directamente la *mano* del artista” (Dubois, 1983: 22). En este marco, el fotógrafo es relegado al lugar de mero ayudante de la cámara de fotos, y la fotografía, asociada con lo documental y lo real, aparece contrapuesta a la obra de arte que pertenece al ámbito de lo imaginario.

Luego, la visión mimética de la fotografía va a ser discutida por un discurso que la concibe como “transformación de lo real” (Dubois, 1983: 20). Esta postura, más fuerte a partir del siglo XX, entiende a la cámara fotográfica no como un reproductor de imágenes neutral sino como un instrumento que interpreta la realidad. La foto es codificada técnicamente, culturalmente, sociológicamente, etc. Así pues, la imagen fotográfica va a presentar lo real pero a partir de un recorte, con un ángulo de visión específico, a una determinada distancia del objeto fotografiado, reduciendo la tridimensionalidad de lo fotografiado a algo bidimensional (Arnheim citado en Dubois, 1983: 35).

En esta misma línea, Joan Fontcuberta en *El beso de Judas* (2002) cuestiona la concepción de la fotografía como una copia fiel y precisa de la naturaleza cuyo resultado es la obtención automática de la verdad y la objetividad. En efecto, el autor afirma que dicha postura que la define como una tecnología al servicio de la verdad es una convención y que la fotografía actúa como el beso de Judas “un acto hipócrita y desleal que esconde una terrible traición” (Fontcuberta, 2002: 17) ya que por debajo de la supuesta veracidad y certeza de la fotografía se esconden propósitos, mecanismos ideológicos y culturales, y una carga histórica que influyen en las apreciaciones que cada uno tiene de lo real, “como un lobo con piel de cordero” (Fontcuberta, 2002: 17). Para Fontcuberta (2002) no existe ningún acto humano que no implique cierta manipulación, en el caso del fotógrafo, este

captura una imagen influido por su sensibilidad y su ideología, no existe la neutralidad pura. Del mismo modo, Eugene Smith (2004) se refiere al fotoperiodismo y advierte que los reporteros gráficos no pueden ser completamente objetivos ya que tienen su propia visión ante aquello que retratan. La acción de fotografiar implica, en primer lugar, tomar una decisión sobre qué suceso de la realidad y qué momento de dicho continuo de acontecimientos se elige registrar. En segundo lugar, dentro de dicho registro, se compone la imagen: dejando fuera de cuadro otros aspectos de la realidad. En otras palabras, “el fotógrafo está obrando de una manera innegablemente subjetiva: al elegir el enfoque técnico (...), al seleccionar el motivo que ha de ser plasmado en negativo y al decidir el momento exacto de la exposición, etc., está haciendo una mezcla de las variantes interpretativas” (Smith, 2004: 210) A su vez, hay ciertas decisiones técnicas a la hora de tomar una fotografía (usar bajas o altas velocidades, poca o mucha profundidad de campo, exponer la luz de determinada manera, etc.) que pueden modificar la apariencia y la percepción de la realidad.

Por último, otras teorías en torno a la relación de la fotografía con su referente la conciben como “huella de una realidad” (Dubois, 1983: 42). Esta conjetura se centra en la conexión física que hay entre la imagen fotográfica y su referente. En este marco, Dubois define a la fotografía a través de la noción de índice de Charles Peirce, “representación por contigüidad física del signo con su referente” (1983: 42). La foto es inseparable de su acto fundante y de su referente, y por lo tanto es primero que todo un índice. Esta visión es compartida por Roland Barthes en *La cámara lúcida* cuando afirma que la pintura puede imitar la realidad sin necesidad de haberla visto, por el contrario “nunca puedo negar en la fotografía que *la cosa haya estado allí*” (2012: 121). Es decir, la pintura y el dibujo pueden crearse a partir de la imaginación del pintor, sin necesidad de un referente, sin embargo en el caso de la fotografía esto no es posible. La esencia de la fotografía es su referencia, *el esto ha sido*, “lo que veo se ha encontrado allí, en ese lugar que se extiende entre el infinito y el sujeto” (Barthes, 2012: 121).

De manera análoga, Susan Sontag en *Sobre la fotografía* sostiene que pese a que muchas veces una foto distorsione ya que “las fotografías son una interpretación del mundo tanto como las pinturas” (2016: 20), hay una suposición de que ocurre o ha ocurrido algo similar a lo que se muestra en la imagen. Berger (1998) retoma a Sontag para definir a las fotografías como huellas de los sucesos, acontecimientos del pasado. Como dice Sontag, la

foto no es una simple imitación o interpretación de lo real “también es un vestigio, un rastro directo de lo real, como una huella o una máscara mortuoria” (2016: 150). En efecto, hay un “vestigio material” (Sontag, 2016: 150) en el origen de la imagen fotográfica, de ahí su diferencia con otras formas de representación, su vínculo tan fuerte con la realidad y su definición como huella.

Asimismo, en cuanto a la relación entre la imagen fotográfica y lo real, Barthes (1995) da cuenta de lo que él llama la *paradoja fotográfica*. Esta consiste en la coexistencia entre el carácter denotativo, análogo de la fotografía con lo real (que lleva muchas veces a asignarle un carácter de objetividad a dicha imagen) y el carácter connotado dado por ciertas acciones en la producción de la foto (composición, selección, estética) y en la recepción de la imagen (cómo es leída). Es decir que la imagen fotográfica guarda una analogía con lo real muy precisa: es un mensaje sin código, pero al mismo tiempo supone una connotación, un código del que se desprenden significaciones culturales (Barthes, 1995). En consonancia, Berger (2017) define la fotografía como construcción cultural y como huella. Es construcción cultural en la medida en que el fotógrafo elige qué va a fotografiar y hace una lectura de aquello que va a capturar. Es huella ya que “la relación material entre la imagen y lo que esta representa (...) es una relación inmediata y no construida” (Berger, 2017: 88). En este sentido, Dubois (1983) aclara que la condición de la fotografía como acto-huella sin código se produce al momento de la captura, de la exposición<sup>9</sup>, pero que tanto en el momento previo como en el posterior hay codificación desde la elección de un tema, el tiempo de exposición, el ángulo, hasta el revelado, la difusión, etc.

En este sentido, Pierre Bourdieu (2003) discute la definición de la fotografía como simple reflejo de las intenciones y los deseos del fotógrafo. Es cierto que el fotógrafo maneja variables -exposición, encuadre, etc.- a partir de las cuales captura una imagen, pero no se debe perder de vista que la relación entre la actividad fotográfica y los individuos está mediada por la estructura de relación de clases (Bourdieu, 2003). Más allá del automatismo de la máquina fotográfica y de las intenciones de quien toma la foto “las normas que organizan la captación fotográfica del mundo (...) son indisociables del sistema de valores implícitos propios de una clase, de una profesión o de un círculo artístico” (Bourdieu, 2003:

---

<sup>9</sup> Momento en que la luz que emana del objeto fotografiado atraviesa el lente para dejar su huella sobre la película (Dubois, 1983).

44). En esta misma línea Sontag afirma que “aun cuando a los fotógrafos les interese sobre todo reflejar la realidad, siguen acechados por los tácitos imperativos del gusto y la conciencia” (2016: 16). La fotografía supone entonces imperativos culturales, de una época, una clase, un grupo, un lugar, es decir, condicionamientos que exceden los deseos e intenciones del fotógrafo.

## **Fotografía y muerte**

El vínculo entre la fotografía y la muerte puede analizarse desde dos perspectivas: por un lado la fotografía como *memento mori*, dada su estrecha relación con el tiempo, por otro lado la fotografía como registro de situaciones trágicas que involucran la muerte.

En cuanto al primer aspecto, Roland Barthes (2012) pone de relieve la capacidad de la foto de reproducir infinitas veces y de forma mecánica un suceso que ha tenido lugar una sola vez, y que por lo tanto no puede repetirse existencialmente. En efecto, el acontecimiento fotografiado, referente de la foto (el *esto ha sido*) es definido por Barthes (2012) como el *spectrum*: el retorno de lo muerto. La cámara de fotos congela en una fracción de tiempo un objeto o suceso de la realidad, “la foto induce subrepticamente a creer que es viviente (...) pero deportando ese real hacia el pasado (*‘esto ha sido’*), la foto sugiere que éste está ya muerto” (2012: 124). Es decir, a través de la cámara el fotógrafo captura un suceso, lo aísla del curso del tiempo y lo plasma en un papel. La foto de dicho acontecimiento podrá ser reproducida infinitas veces, pero el suceso que ella muestra ya ha ocurrido, pertenece a un tiempo pasado, y por lo tanto está muerto. Retomando a Barthes, Fortuny indaga en la relación entre la fotografía y el tiempo: “la fotografía es aquello que puede presentar aquí y ahora aquello que ya no es” (2014: 15).

Por su parte, Susan Sontag (2016) afirma que el hecho de que la fotografía de un suceso siga existiendo aun cuando el acontecimiento haya finalizado, pone de relieve la mutabilidad y mortalidad de aquello que se está fotografiando. Por ello la autora define a las fotos como *memento mori*, “porque seccionan un momento y lo congelan, todas las fotografías atestiguan la despiadada disolución del tiempo” (Sontag, 2016: 25). De ahí también la relación estrecha entre la fotografía y la muerte.

Por otro lado, varios autores discuten el rol de la fotografía en el registro de sucesos trágicos. En este sentido, Sontag (2016) afirma que fotografiar es en parte ser cómplice, sin intervenir, de sucesos dignos de fotografiarse, incluso cuando ellos impliquen el dolor o la desgracia de otras persona. Frente a imágenes de miseria, catástrofes, guerras, Sontag afirma que la masividad y repetición de las mismas provocan un efecto de anestesia en los espectadores, volviendo las miserias familiares, ordinarias e inevitables, “el impacto ante las atrocidades fotografiadas se desgasta con la repetición” (2016: 30).

Sin embargo, años más tarde, Sontag (2004) retoma sus dichos acerca de la familiaridad y el escaso efecto que provoca la proliferación de imágenes violentas en los espectadores, las critica y se desdice valorizando la función de las imágenes de masacres y catástrofes. La autora declara: “en el primero de los seis ensayos de *Sobre la fotografía* (1977), sostuve que si bien un acontecimiento conocido por fotografías sin duda se vuelve más real que si éstas no se hubiesen visto nunca, luego de una exposición reiterada el acontecimiento también se vuelve menos real. De igual modo que generan simpatía, escribí, las fotografías la debilitan. ¿Es cierto? Lo creía cuando lo escribí. Ya no estoy tan segura” (2004: 46). Finalmente, concluye en la importancia de las fotografías de atrocidades ya que ellas advierten que aquello que están mostrando es lo que los hombres se atreven a hacer, hasta dónde se animan a llegar (Sontag, 2004). La importancia de visibilizar aquello, hace que dichas fotografías deban ser tomadas como una herramienta para incitar a la reflexión.

A su vez, Berger (1998) también se pregunta acerca de la creación y difusión de fotografías de guerra y los efectos que producen estas en los espectadores. Para evitar la familiaridad y pasividad del espectador frente a las imágenes trágicas, el autor afirma que las personas deben tomar conciencia de que aquello que ven en las fotos son masacres que se llevan a cabo en nombre de la sociedad, sin que sus ciudadanos puedan tomar decisiones políticas acerca de lo que ocurre. Dicha toma de conciencia debería funcionar como un estímulo para que el espectador actúe (Berger, 1998).

Por otra parte, frente a la acusación de que las máquinas de información o medios de comunicación ahogan a los espectadores con una abundancia de imágenes fotográficas Rancière (2008) declara que por el contrario estos las reducen, seleccionan y arman una puesta en escena, invisibilizando ciertos sucesos por omisión. Para el autor no es verdad “que quienes dominan el mundo nos engañen o nos cieguen mostrándonos imágenes en

demasiá. Su poder se ejerce antes que nada por el hecho de descartarlas” (Rancière, 2008: 71). Para afrontar dicho dilema Rancière (2008) propone crear nuevos dispositivos espacio-temporales, que no sean los grandes medios como la televisión, para informar acerca de las guerras, masacres, etc., y lo ejemplifica a través de la obra del artista chileno llamado Alfredo Jaar. En su obra *Untitled (Newsweek)* (1994), Jaar expone las portadas de la revista *Newsweek* durante los días que duró la masacre de Ruanda, para visibilizar que en ese tiempo *Newsweek* decidió informar acerca otros sucesos -la muerte de Jacqueline Kennedy, una campaña sobre los valores estadounidenses o un tratamiento sobre el cáncer- dejando de lado las imágenes de la masacre (Rancière, 2008). La decisión de Jaar de no exponer las fotografías de la masacre de Ruanda, no busca “purificar nuestros ojos” (Rancière, 2008: 70) de la multiplicación de imágenes sino marcar su falta: la masacre ya ocurrió y sucedió sin que nosotros, espectadores, viéramos ninguna imagen de la misma. En palabras de Rancière, “no se trata, así, para el artista de suprimir el exceso de imágenes, sino de poner en escena su ausencia” (2008: 71).

También Didi-Huberman (2008) analiza las obras de Alfredo Jaar para dar cuenta del doble carácter documental y artístico de la fotografía, la relación entre el arte y el reportaje gráfico, y cómo se han ido vinculando y enlazando el uno con el otro. Según el autor, la fotografía documental está entregándose a una revisión en su tarea al vincularse con el arte, sin embargo no se le puede negar su posibilidad de documentar. Se produce entonces una dialéctica arte-documento donde la fotografía toma un acontecimiento del mundo para interrogarlo y lo cuestiona desde estrategias formales propias del arte (Didi-Huberman, 2008). Esto se debe en parte a la búsqueda de mayor libertad por parte de los reporteros para mostrar sus imágenes por fuera de la órbita de los medios de comunicación. En un contexto en que las imágenes de hechos violentos -ya sea a través del exceso o de la censura en los medios de comunicación- provocan una alienación en el espectador, Didi-Huberman (2008) propone una alternativa: las imágenes u obras de arte deben implicar al espectador, para así explicarle. La implicación es la aprehensión, el involucramiento emocional del sujeto con la imagen u obra de arte y la explicación es la crítica, el análisis, la comparación de la misma (Didi-Huberman, 2008). Es decir que, a partir de la implicación del observador con las imágenes violentas, trágicas, esa emoción ayude a fundar la explicación de la obra. En efecto, Didi-Huberman (2008) ejemplifica la dialéctica arte-documento con la obra sobre el genocidio de Ruanda del artista chileno Alfredo Jaar.

Es la forma (arte) en que se presentan (y se ocultan) las imágenes lo que produce la implicación del espectador a través de la cual se va a fundar la explicación de las fotografías.

Asimismo, Sontag (2004) aborda la discusión acerca de la dualidad documento-arte de la fotografía, en particular en las imágenes de tragedias y masacres, y ciertas creencias que giran en torno a ellas. En primer lugar, la desprolijidad de la técnica (mala medición de luz, mala composición, etc.) como sinónimo de autenticidad y prueba. En segundo lugar, la postura de que la belleza de una imagen que muestra una situación de sufrimiento y violencia desvía el foco de atención, restándole importancia al hecho trágico (Sontag, 2004). Según la autora, estos dogmas sentencian las imágenes y enfrentan el carácter documental de la fotografía con su cualidad de creadora de obras de arte visuales. Por el contrario, Sontag afirma que “para que las fotografías denuncien, y acaso alteren, una conducta, han de conmocionar” (2004: 36). Sin embargo, para que estas emociones se traduzcan en acciones debe reemplazarse el sentimiento de simpatía que suelen sentir los espectadores por las víctimas de tragedias -sentimiento que los torna pasivos e ineficaces al no implicarlos en las causas del sufrimiento- por una reflexión acerca de cómo sus privilegios se vinculan con el padecimiento de las víctimas que ellos observan en las imágenes (Sontag, 2004).

## **Fotografía y memoria**

De la relación entre la fotografía y el tiempo se desprende el papel de la fotografía en la historia y su vínculo con la memoria.

Para Berger (1998) dicho vínculo proviene de la principal función de la cámara fotográfica: separar una apariencia de la serie de sucesos a través del tiempo, congelar ese fragmento y mantenerlo intacto -mientras exista la película fotográfica-. Esta acción propia de la cámara fotográfica era realizada, antes de su invención, por la facultad de la memoria ya que “lo que hacen las fotografías allí fuera, en el espacio exterior a nosotros, se realizaba anteriormente en el marco del pensamiento” (Berger, 1998: 70). Sin embargo, el autor advierte que no se debe comparar a la fotografía con la memoria, ya que las fotos, a diferencia de los recuerdos que uno guarda en su mente, no conservan en sí mismas

significado (Berger, 1998). Son apariencias que han sido arrancadas de la sucesión de tiempo y privadas de su significado.

Ante los dichos de Sontag (2016) acerca de la función que toma la cámara fotográfica en el capitalismo como espectáculo de masas y como objeto de vigilancia, Berger (1998) propone una práctica alternativa. Las fotografías “reliquias del pasado, huellas de lo que ha sucedido” (Berger, 1998: 78) no deben pensarse como sustitutos de la memoria, ya que esto conduce a su atrofia, sino como incorporaciones a la memoria social y política. Para ello, las fotografías deben estar acompañadas por un contexto con palabras o con otras fotografías ya que la memoria no es unilineal sino radial -funciona por asociaciones múltiples-, y entonces “si queremos restituir una fotografía al contexto de la experiencia, de la experiencia social, de la memoria social, hemos de respetar las leyes de la memoria” (Berger, 1998: 81). En este contexto, el fotógrafo tiene que tomar la función de recopilador de fotos para aquellas personas involucradas en los acontecimientos que fotografía y no de reportero para un mundo exterior -por ejemplo: tomar fotos no con el objeto de mostrar a la prensa mundial, sino de ayudar a que las personas hagan uso de las imágenes como forma de conmemoración frente a un hecho- (Berger, 1998).

Por otra parte, Sontag (2004) rescata la función de las fotografías y su influencia a la hora de determinar el sentido del presente y del pasado de sus espectadores. Las fotografías icónicas sobre sucesos del pasado son aquellas a través de las cuales la sociedad ha elegido reflexionar. Sin embargo, para Sontag (2004) dar entidad de recuerdo y de memoria colectiva a dichas imágenes es mera ficción, ya que no existe la memoria colectiva sino la instrucción colectiva, “lo que se denomina memoria no es un recuerdo sino una declaración: que esto es lo importante y que ésta es la historia de lo ocurrido, con las imágenes que encierran la historia en nuestra mente” (Sontag, 2004: 38). La memoria es individual y muere con cada persona, sin embargo para refrescar sus recuerdos los individuos se valen de las fotografías icónicas sobre los sucesos históricos, muchas veces motorizadas por determinadas ideologías desencadenando ciertas reflexiones predecibles, “recordar es, cada vez más, no tanto recordar una historia sino ser capaz de evocar una imagen” (Sontag, 2004: 39). En dicho contexto y sumado a la gran proliferación de imágenes que se ha ido sucediendo en el tiempo, la autora postula que el problema no es que se recuerde a través de fotos sino que éste sea el único método para recordar, ya que de ese modo se pierden otras formas de entendimiento y recuerdo (Sontag, 2004).

Como dice Fortuny siguiendo a Jelin, las sociedades que han sufrido hechos traumáticos asisten constantemente a “batallas de la memoria: luchas por imponer sentidos sobre el pasado, en medio de políticas de la memoria y de silencio” (2014:12). Cada generación, cada grupo social, construye relatos sobre un pasado constantemente redefinido y cuestionado, y lo hace a partir de distintos objetos, imágenes y conformaciones de sentido, entre ellos las imágenes fotográficas.

En esta línea, Peter Burke (2005) analiza el uso de las imágenes, entre ellas la fotografía, como documento histórico. En muchos casos, las imágenes han servido y sirven como testimonios de prácticas sociales y sucesos del pasado. Burke (2005) toma como ejemplo las pinturas rupestres de Altamira y Lascaux sin las cuales los historiadores no hubieran podido estudiar la prehistoria europea. Las imágenes son una herramienta importante para entender y conocer la historia y a su vez “nos permiten imaginar el pasado de un modo más vivo” (Burke, 2005:17). No obstante, el autor se pregunta: “¿Hasta qué punto y de qué forma ofrecen las imágenes un testimonio fiable del pasado?” (Burke, 2005: 20). Propone hacer un uso cuidadoso de las imágenes, ya que los artistas y los fotógrafos no tienen una “mirada inocente, en el sentido de una actitud totalmente objetiva, libre de expectativas y prejuicios de todo tipo” (Burke, 2005: 24) sino que sus pinturas y fotografías expresan su punto de vista sobre aquello que se está mostrando. Pero a su vez, esa distorsión, esa mirada del fotógrafo sobre lo que está retratando informa sobre las ideologías y mentalidades de la época, por lo tanto también debe ser tenida en cuenta por el historiador. En este sentido, Burke (2005) lucha contra la idea de entender la fotografía como auxiliar y testimonio auténtico de la historia, utilizado por los medios de comunicación, e indica que se debe tener en cuenta el contexto en el que fueron creados dichos documentos.

En síntesis, los distintos autores citados en este apartado dan cuenta de la estrecha relación entre imagen, memoria e historia. La imagen, y particularmente la fotografía, funciona como una herramienta utilizada para evocar determinados sucesos, construir memorias sociales y estudiar hechos del pasado. No obstante, no se puede entender a la fotografía como un reflejo directo de la historia, ya que deben tenerse en cuenta diversas variables: la intención de los fotógrafos y su mirada sobre lo que están capturando, los imperativos culturales, de época y los contextos en los cuales la imagen es tomada, las palabras por las cuales es acompañada, etc.

## Corpus

A continuación se realizará una descripción de los tres fotolibros y el catálogo de fotografías que componen el *corpus*.

### *Diciembre*

*Diciembre* es un fotolibro publicado por la cooperativa de fotógrafos Sub<sup>10</sup> en 2016. Los fotógrafos de este colectivo ven a 2001 -en particular, las protestas desatadas por la crisis económica, política y social- como el año de gestación de la futura cooperativa, creada formalmente en 2004 (Pousthomis, 2017)<sup>11</sup>. Como afirman los Sub: “nos conocíamos desde el 2001 y de toda la efervescencia social que se generó en esas fechas. No nacimos en el 2001, pero podemos decir que el 2001 nos parió. El contexto político en el que surge Sub marcó a fuego todos los modos de funcionar que tuvo el colectivo” (“Llegar a diciembre”, 2016: párr.1). Es por eso que, al cumplirse 15 años de aquel estallido social, Sub decidió rescatar aquellas imágenes y publicar *Diciembre*, el primer fotolibro que sirve a su vez de inaugurador del sello Sub Editora. La publicación del libro se financió a través de una plataforma Idea.me ([idea.me/cooperativasub](http://idea.me/cooperativasub)) de *crowdfunding* (forma de financiación colectiva a través de pequeños aportes monetarios de distintos individuos –donantes- para proyectos, a través de Internet). Por otra parte, la impresión del libro se realizó en Talleres Gráficos Chilavert, una fábrica quebrada en 2002, luego recuperada por sus trabajadores y transformada en cooperativa.

El libro se editó en 2016 a partir de fotografías analógicas que no van firmadas en pos de dar fuerza a una postura de trabajo colectivo. Además incluye una tira de negativos de parte del archivo fotográfico que no se encuentra impreso con el objeto de permitir al lector realizar su propia selección e imprimir esas imágenes construyendo otra versión de 2001.

---

<sup>10</sup> Cooperativa de fotógrafos que nace en el 2004, en Buenos Aires. Está compuesta por: Gisela Volá, Nicolás Pousthomis, Gabriela Mitidieri, Gerónimo Molina, Martín Barzilai, Verónica Borsani y Olmo Calvo Rodríguez.

<sup>11</sup> Las citas de este entrevistado corresponden a una entrevista por mail que le hice el 29 de noviembre de 2017. La entrevista se puede leer completa en el anexo de la tesis.

Muchas de estas fotografías formaban parte de un trabajo publicado en la página web de la cooperativa llamado *De frente*, que era un registro más urgente sobre los hechos. Sin embargo, en este libro:

Hubo un cambio en la edición donde se fue a buscar eso, el ambiente, la cosa más pesada de lo que fue diciembre. Y tuvimos que sacrificar de alguna manera o dejar de mostrar algunas imágenes distintas que eran más románticas, más conocidas de Sub, pero que no correspondían al espíritu, al conjunto que representaba el fotolibro. (Pousthomis, 2017).

La búsqueda que los fotógrafos de Sub hicieron en diciembre de 2001 se centraba en estar ahí, cerca de la gente, dentro de las luchas, posicionándose en la vereda contraria a la de la Policía, “es una historia contada en primera persona. Las fotos muestran ese narrador, es un actor participativo de los hechos” (Pousthomis, 2017). En este marco, la fotografía y el fotolibro son entendidos como herramientas de lucha política y de militancia.

En cuanto a la circulación de las fotografías que componen este ensayo, muchas fueron publicadas, en ese momento, en medios alternativos. Quince años después la cooperativa decidió volcarlas en un fotolibro<sup>12</sup>. La elección de dicho formato busca ofrecer canales de lectura diferentes, otra forma de contar, en un contexto en el que hay una sobreabundancia de imágenes. Como asegura Gerónimo Molina, en una entrevista a radio La Tribu, “el libro se aleja un poco de la información, se aleja del registro y se ancla en la potencia poética de la fotografía y de lograr un objeto físico que es el fotolibro, y que movilice, que cada uno encuentre en eso su propio diciembre, su propia lucha, ahí un lugar para inspirarse” (2016: 0:16). En conclusión, el fotolibro además de sus fotografías es un objeto en sí: es el papel de impresión, el encuadernado, sus olores y por supuesto la organización y el orden de los materiales. Todo esto conforma un todo que construye sentidos nuevos y contribuye a la lectura que cada espectador hará del libro y de sus fotos.

---

<sup>12</sup> Como dice Pousthomis (2017) “el libro circuló a través de unas 10/12 librerías dedicadas a la fotografía o a la circulación de libros políticos o con cierta difusión de ese tipo de ideas. También hice varias presentaciones, lo fui a presentar a varias ferias, por ejemplo en la feria del libro independiente autogestionada por editores, poetas y escritores independientes, estuvo en la feria del libro en un puesto gestionado por varias editoriales como la Sub Editora”. A su vez, la presentación del libro se realizó en La tribu y luego las fotografías estuvieron expuestas durante enero y febrero de 2017 en La Tribu.

## ***Episodios Argentinos: Diciembre y después***

*Episodios Argentinos: Diciembre y después* es un libro publicado por Aguilar -que pertenecía a la editorial Alfaguara- en 2002 y con una tirada de mil ejemplares, aproximadamente. Reúne los trabajos de cinco fotógrafos: Bernardino Avila, Gonzalo Martínez, Gustavo Mujica, Pablo Piovano y Alfredo Srur, junto con un ensayo escrito por Tomás Eloy Martínez y acuarelas de Fermín Eguía. Como dice uno de sus fotógrafos, el libro “lo que retrata son esos días de conflicto más periodístico pero la crisis venía de antes, era como una crisis anunciada” (Srur, 2017)<sup>13</sup>.

El libro nace de la necesidad de los propios fotógrafos de contar su relato de los hechos de aquel diciembre de 2001. Como afirma Marta Dillon “los fotógrafos, a su vez, se apropiaron de sus imágenes, más allá de los medios en los que trabajan, más allá de las intenciones de quienes editan” (2002: párr.2). Este aspecto marca una diferencia con la cobertura mediática que ocurrió en aquellos días. Es la apropiación de los fotoperiodistas de sus imágenes por fuera del medio de comunicación y su difusión a través de otro soporte (en este caso un libro) con el objeto de generar un relato colectivo de los acontecimientos. Como dice Gonzalo Martínez, “seguramente éstas no son las mejores fotos que se tomaron esos días, éstas son las que construyen un relato particular entre muchos: el nuestro” (citado en Dillon, 2002: párr. 5).

A su vez, para reafirmar el libro como trabajo colectivo las fotografías no llevan la firma junto a cada imagen, en un intento de relatar lo que habían vivido aquellos días de diciembre: la experiencia colectiva encarnada en las marchas, movilizaciones, piquetes, cacerolazos, etc. Es por eso que “los nombres están todos al final y la idea es que uno no se detuviera tanto a fijarse quién era el autor, y si había ese interés podías fijarte después al final del libro. Hay un fotógrafo reconocido, Jorge Sáenz, que hace los ojos de cada uno de nosotros en Polaroid” (Martínez, 2017)<sup>14</sup>.

---

<sup>13</sup> Las citas de este entrevistado corresponden a una entrevista que le hice el mes de noviembre de 2017. La entrevista se puede leer completa en el anexo de la tesis.

<sup>14</sup> Las citas de este entrevistado corresponden a una entrevista telefónica que le hice el día 14 de diciembre de 2017. La entrevista se puede leer completa en el anexo de la tesis.

El libro comienza con un prólogo de Tomás Eloy Martínez en el cual el escritor realiza un breve recorrido histórico desde la vuelta a la democracia (1983) hasta diciembre de 2001, en un intento de entender cómo se llegó al estallido de diciembre. Y una conclusión sobre lo que ocurrió después: “El 20 de diciembre de 2001 fue otro de esos días que dividió la historia de la nación en varios cauces. Uno de esos cauces, el de los sin voz, se apagó, herido por la indiferencia (...). El cauce de los poderosos se mantuvo insensible a la tragedia atesorando sus privilegios” (T. Martínez, 2002: 09). Dicho texto sirve de contexto e introducción a las imágenes, las ubica en un tiempo y espacio determinado, las dota de sentido.

A su vez, entre las imágenes fotográficas que están divididas en una suerte de capítulos (“Saqueos”, “Noches”, “El día 20”, “La fuga y después”, “Final sin fin”) aparecen intercaladas las acuarelas de Fermín Eguía. Estas, ubicadas al final de cada grupo de fotografías, funcionan como síntesis del capítulo, ya que “el trabajo de Fermín fue inspirado en las fotografías que hicimos nosotros, hizo unos dibujos basados en las fotos” (Srur, 2017). También dentro de los capítulos, una serie de textos breves escritos por Tomás Eloy Martínez inician o dan cierre a las series de imágenes buscando de forma más literaria que periodística describir el clima, las situaciones vividas aquellos días.

Por otro lado, con respecto a la edición de las fotografías, el grupo de reporteros trató “de armar el relato primero y según cómo surgía es que era lo que cada uno iba aportando. Hay un relato secuencial en cuanto a tiempos: empieza con los saqueos y termina el libro con las asambleas que se fueron diluyendo con el tiempo” (Martínez, 2017).

### ***19 y 20 de diciembre de 2001: El final***

En 2011, al cumplirse diez años de los sucesos de diciembre de 2001, la agencia de noticias Télam realizó una muestra llamada *19 y 20 de diciembre de 2001: El final* compuesta por 80 fotografías que reunían parte de la cobertura realizada por sus reporteros gráficos durante aquellos días de diciembre. La exposición fue realizada en Casa Defensa, un espacio de cultura y periodismo de la agencia, y luego recorrió distintas ciudades y provincias del país.

En esta tesis se analizará el catálogo de dicha muestra, que cuenta con 60 de las fotografías expuestas realizadas por José Casal, Alejandro Belvedere, Juan Roleri, Guillermo Viana, Roman Von Eckstein, Alejandro Amdan, Enrique García Medina, Jorge Vidal, Candelaria Lagos, Fernando Gens, Leonardo Zavattaro, Gustavo Amarelle, Pepe Delloro, Jorge Vidal, Enrique Cabrera y Carlos Luna. Enrique García Medina, autor de algunas de las fotografías más icónicas que componen el libro, afirma acerca del proceso de toma de las imágenes: “Mi forma fue quedarme despierto lo más posible y hacer la mayor cantidad de fotos que pudieran mostrar el suceso histórico. Cuando la gente camina por las calles, camina sin bandera políticas, y caminan y caminan sin ninguna organización quiere decir que es histórico. Espontáneamente empezaron a caminar eran como ríos de personas que avanzaban por las calles” (García Medina, 2018)<sup>15</sup>. La mayoría de las imágenes fueron tomadas el 19 y 20 de diciembre, excepto algunas de días posteriores, y la foto que cierra el catálogo que es de 2003 (el lanzamiento de campaña de Néstor Kirchner a la presidencia). Como dice Carlos Luna, en ese momento editor de fotografía de Télam, “el criterio es como si fuera un paseo desde el día 19 en el que empezó el cacerolazo (...) es como si fuera una historia contada, lo que pasó el 20 el 21, finaliza la muestra después de todo ese paneo de imágenes que tenemos de golpes, gente tirada en la calles, gente con cacerola, gases, Madres de la Plaza sufriendo esos gases, termina con la imagen del ex presidente Néstor Kirchner” (citado en Audiovisual Télam, 2011: 0:05). En este caso, las fotografías están firmadas y tienen epígrafes que sitúan a las imágenes en un tiempo, un espacio y una situación determinada.

## ***Violencias***

*Violencias* es un libro de Eduardo Longoni publicado en 2012 por Ediciones del Náufrago que reúne fotografías en blanco y negro que han sido tomadas desde la última dictadura militar hasta la actualidad (2007). El título del libro es lo que fija el sentido a la reunión de todas esas imágenes tomadas en distintos períodos de la historia argentina, como dice el escritor y periodista Vicente Muleiro en el prólogo “la tensión política y social de la Argentina irresuelta consigue, con excesiva frecuencia, que la violencia encuentre su eterno

---

<sup>15</sup> Las citas de este entrevistado corresponden a una entrevista telefónica que le hice el 29 de agosto 2018. La entrevista se puede leer completa en el anexo de la tesis.

retorno” (2012: Párr.1). En efecto, la temática que atraviesa como un hilo conductor todas las fotografías es la violencia a lo largo de la historia argentina. Una de esas formas de violencia, la represión ocurrida en los días de diciembre de 2001, aparece en seis fotografías que se encuentran dentro del libro. Según el autor:

*Violencias* es una recopilación de fotos desde la época donde yo empecé a trabajar en Noticias Argentinas pasando por mi período en el que era *freelance* y tenía una agencia propia llamada EPD Foto, hasta todos mis años de *Clarín* (Longoni, 2017).

A diferencia de sus otras publicaciones, donde Longoni trabajó las fotografías con la intención previa de hacer un libro, *Violencias* es una compilación de fotografías que realizó trabajando como reportero gráfico y que más tarde reunió en un fotolibro. Una antología de su carrera a partir del motivo de la violencia.

Por otra parte, las fotos están impresas en blanco y negro. El autor afirma que esa decisión fue tomada con el objeto de homogeneizar todo el material que había sido realizado en distintos soportes: rollos blanco y negro, negativos color, diapositivas, fotos digitales. A su vez, “también hubo una razón económica del libro, el libro era de una editorial pequeña y era más fácil hacerlo en blanco y negro, pero de todas formas la razón fundamental era uniformar en un solo tono este discurso fotográfico” (Longoni, 2017). Al hablar del proceso de edición del libro, Longoni (2017) hace énfasis en la importancia del discurso que se construye entre las imágenes y por lo tanto de las decisiones que toma el fotógrafo respecto a ello.

Asimismo, Longoni intentó elegir las fotos más potentes de cada situación que atraviesa el libro. En el caso de las de diciembre “las fotos que mostraran la represión, la cantidad de gente” (Longoni, 2017) aquello que había llevado a la gente a salir a la calle y enfrentarse al gobierno. Dichas fotografías -particularmente las de 2001- en un primer momento fueron publicadas en *Clarín*, en donde trabajaba el fotógrafo, y luego, años más tarde, pasaron a formar parte de *Violencias*.

## Capítulo 2

### **La insurrección de los hambrientos: fotografías de los saqueos y las entregas de comida**

Uno de los acontecimientos que caracterizó aquellos días que culminaron con el estallido del 19 y 20 de diciembre de 2001 fue el saqueo, un “fenómeno urbano de alcance nacional y simultáneo en los que intervinieron decenas de miles de personas” (Fradkin, 2002: 127). Se produjeron saqueos predominantemente en barrios populares y periféricos de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, partidos del Conurbano Bonaerense y en importantes ciudades del país: Rosario, Mar del Plata, Bahía Blanca, Comodoro Rivadavia, entre otras (Fradkin, 2002). Carrera y Cotarelo (2003) enumeran las once provincias en las que ocurrieron durante diciembre: Buenos Aires, Santa Fe, Río Negro, Entre Ríos, Neuquén, Mendoza, San Juan, Córdoba, Santiago del Estero, Tucumán y Corrientes. Si bien en algunos barrios de CABA también hubo saqueos, prevalecieron otro tipo de acciones ya que, como sostiene Fradkin “era el escenario privilegiado de los ‘cacerolazos’” (2002: 129).

Las investigaciones dan cuenta que la ola de saqueos, iniciada en cadenas de supermercados o hipermercados y luego extendida a los pequeños comercios o mini-mercados, fue protagonizada por actores que, en muchos casos, se conocían: eran vecinos del barrio. Entre éstos, tuvieron una participación central y decisiva las mujeres, los niños y los jóvenes (Fradkin, 2002; Carrera y Cotarelo, 2003).

Fradkin (2002) critica la explicación simplista y reduccionista a la que fue sometido este fenómeno que él entiende como decisivo, central y de alcance nacional. Afirma además que hay que entenderlo como una acción colectiva, dentro de un contexto de debilitamiento de las redes clientelares de asistencia social en la Provincia de Buenos Aires. Por otra parte, Carrera y Cotarelo (2003) diferencian entre saqueos asociados a la lucha entre partidos políticos y el clientelismo, y otros donde ello no aparece. Los autores definen a los saqueos como revueltas con elementos propios de un motín. En efecto, los entienden como formas de protesta espontánea, rasgo propio de la revuelta, pero agregando el componente de odio y venganza contra “los que tienen”, la policía o el gobierno, propio del motín (Carrera y Cotarelo, 2003).

Los saqueos no siempre se desarrollaban o se producían de la misma forma. En muchos casos, el saqueo no era la estrategia inicial sino que se terminaba produciendo luego de un intento de acción, muchas veces organizado por movimientos sociales, que buscaba forzar y negociar la entrega de alimentos por parte de los supermercados. En otros, se producían saqueos espontáneos a consecuencia de sucesos inesperados como el vuelco de un camión con comida, y también existieron los saqueos protagonizados por vecinos sin intervención de los movimientos sociales (Fradkin, 2002).

Dentro del *corpus* aparecen fotografías sobre los saqueos y las entregas de comida en el libro *Episodios argentinos* y en el catálogo de Télam *El final*. En dicho conjunto de fotos se pueden observar tres momentos: las imágenes de entrega de comida por parte de los supermercados, las fotos del momento del saqueo o de la huida de la gente con los productos y, finalmente, el instante posterior a los saqueos, sus consecuencias.

### **Imágenes de entrega de comida**

Este subgrupo contiene dos fotografías pertenecientes al catálogo *El final* que visibilizan el fenómeno de las entregas de comida por parte de los supermercados<sup>16</sup>. Por el contrario, en *Episodios argentinos* no hay imágenes que muestren dicha situación. Esto permite dar cuenta de la diferencia en el relato de los hechos que construye cada uno de los libros analizados y de los diferentes criterios de selección y edición que tuvo cada grupo de fotógrafos a la hora de crear el fotolibro.

---

<sup>16</sup> Generalmente, dichas entregas de comida eran producto de estrategias de acción que consistían en la concentración de grupos personas frente a los supermercados para forzar el reparto de alimentos (Fradkin, 2002).



IMAGEN 1: *Télam*, Buenos Aires, 19-12-01. Padre sostiene a su hijo en los hombros frente al supermercado Coto para reclamar alimentos. Foto: Alejandro Belvedere. 19 y 20 de Diciembre de 2001: *El final*.

En una de las fotos (IMAGEN 1) hay un nene en los hombros de un hombre joven (sabemos por el epígrafe que es su padre). El niño mira a cámara e interpela al observador de la imagen. En sus ojos se encuentra lo que Roland Barthes (2012) llama el *punctum* de la fotografía, un detalle que cambia la lectura del observador (*spectator*). En palabras de Barthes, el *punctum* es “quien sale de la escena como una flecha y viene a punzarme” (2012: 58). Es a través de esos ojos que el observador entra en la fotografía y es herido por ella.

La imagen gira en torno a la figura del niño. Por un lado, su mirada a cámara interpela al observador de la foto, parece que estuviera mirándolo desde adentro del cuadro. Por otro lado, su pose sosteniendo el pan en alto y su rostro serio abonan a la construcción de un sujeto con una actitud segura, fuerte y luchadora que no se condice con la fragilidad y vulnerabilidad propia de un niño. Su postura, entonces, parece más propia de un adulto que de un infante. A su vez, el plano contrapicado de la foto engrandece y resalta su figura. También la expresión de seriedad en su rostro contribuye a generar el clima de preocupación de la foto.

El nene se toma con una de sus manos del cuello de su padre, mientras con la otra sostiene el pedazo de pan mordido. El pan funciona en la imagen sintetizando y representando el reclamo que reúne a este conjunto de personas: piden comida, alimentos. Siguiendo a Barthes, en muchas imágenes “el sentido connotado surge entonces de los objetos

fotografiados (...). Lo interesante es que esos objetos son inductores, corrientes de asociaciones de ideas (biblioteca = intelectual), o, de manera más oscura, verdaderos símbolos” (1995: 3). En este caso, el objeto pan, símbolo del alimento básico, funciona como referente del reclamo. Sin agregar objetos artificialmente a la imagen, el fotógrafo ha elegido capturar con su cámara esa situación por sobre otras y luego se ha seleccionado esta imagen dentro de un conjunto para ser expuesta en la muestra de Télam y posteriormente en el catálogo. Dichas acciones y procesos conducen al sentido connotado de la foto. Además del pan, el letrero de Coto en segundo plano funciona como un elemento informativo que permite ubicar espacialmente la escena y así también dar sentido a la situación: los individuos se encuentran frente a un supermercado reclamando comida.

Si esta primera foto muestra el momento de la espera, en otra de las fotografías (IMAGEN 2) se puede observar la acción propia de la entrega de comida. Un conjunto de manos se alzan al cielo para intentar atrapar una bolsa de alimentos que entrega el supermercado Coto (información que se repone gracias al epígrafe).



*IMAGEN 2: Télam, Buenos Aires, 19-12-01. Entrega de alimentos de los supermercados Coto en Lanús Oeste. Foto: Juan Roleri. 19 y 20 de Diciembre de 2001: El final.*

A diferencia de la imagen anterior (IMAGEN 1) que muestra una situación más estática (la espera), esta fotografía (IMAGEN 2) captura el momento de acción de la entrega de alimentos, es dinámica. El poder, la fuerza de dicha imagen reside en el conjunto de manos

sin cabeza que se alzan desesperadas en el aire buscando atrapar una bolsa de comida que es arrojada por un hombre, desde lo que parece ser el acoplado de un camión.

En la foto (IMAGEN 2) casi no aparecen rostros, las manos no tienen cabeza, el hombre que entrega comida tampoco: aparece cortado a la altura del cuello, solo se puede ver su torso desnudo. Este anonimato de los protagonistas contribuye a la construcción de una foto genérica, cuadro histórico de aquellos días de diciembre de 2001. Si bien esas manos pertenecen a las personas fotografiadas, a su vez podrían representar las manos de todos aquellos individuos que se encontraban en una situación económica vulnerable en esos momentos. Por otra parte, el personaje que arroja la comida, también anónimo, no tiene ningún uniforme de trabajo que indique que pertenece a la empresa Coto. Así como se encuentra, con el torso desnudo y con un pantalón corto deportivo, podría dar la impresión de que forma parte del grupo de gente que reclama alimentos. Sin embargo, hay una diferencia en el lugar en el que se encuentra este personaje con respecto al resto: él está ubicado arriba del acoplado de un camión y arroja el alimento a una multitud que se encuentra en la calle luchando por atrapar un bolsón de comida. Si bien no se muestran los rostros de aquel enjambre de manos, la forma y los gestos de las mismas (con los dedos abiertos, apuntando al cielo, en un intento de atrapar la bolsa de alimento) contribuyen a la construcción de un clima de desesperación y miseria.

La bolsa de alimentos es capturada justo en el momento en que se encuentra suspendida en el aire, generando tensión e incertidumbre en la imagen. Como dice Cartier-Bresson la composición de la foto “es una coalición simultánea, la coordinación orgánica de elementos visuales (...) trabajamos en el movimiento, una especie de presentimiento en la vida, y la fotografía debe tomar en el movimiento ese equilibrio expresivo” (2004: 229).

En síntesis, las fotografías (IMÁGENES 1 y 2) analizadas visibilizan una práctica ligada a los sucesos de diciembre de 2001, que puede entenderse como una forma de subsistencia en un contexto de extrema pobreza, de la que derivaron las prácticas de saqueo.

### **Imágenes del saqueo**

Hay un segundo grupo de fotografías que muestran el momento preciso del saqueo: vidrieras y rejas rotas, alimentos tirados y desparramados en los pisos de los locales,

personas saliendo de los negocios con comida, la policía observando e intentando ordenar el caos luego de producido el saqueo, las reacciones de los dueños de los mercados. Las fotografías analizadas en este apartado pertenecen al libro *Episodios argentinos* el cual dedica un capítulo llamado “Saqueos” a imágenes del instante en el que se producen los mismos y del momento posterior. Tal como afirma Martínez, uno de los fotógrafos del libro, se buscó “armar el relato primero y según cómo surgía es que era lo que cada uno iba aportando. Hay un relato secuencial en cuanto a tiempos: empieza con los saqueos y termina el libro con las asambleas que se fueron diluyendo con el tiempo” (Martínez, 2017).



*IMAGEN 3: Diciembre 19, 2001. Gaona y Acosta, Ciudadela Supermercado El Sol. Episodios Argentinos: Diciembre y después.*

Una de las fotos de *Episodios argentinos* muestra en primer plano a un hombre con una nena en los hombros (IMAGEN 3). Con la mano izquierda sostiene una caja de tostadas y con la derecha se tapa la cara con el puño en alto. Dicho gesto dispara una serie de preguntas en torno a la imagen: ¿Ese puño en alto es una amenaza o un intento del hombre de ocultar su cara ante la cámara? ¿Quiere evitar que el fotógrafo saque la foto? ¿Está por atacar al fotógrafo? ¿Es un gesto de vergüenza ante la situación que está viviendo?

Sin embargo, hay un ojo que el puño no llega a tapar y queda al descubierto: es allí donde se condensa la fuerza de la imagen, ese ojo actúa como un *punctum*, punzante, que atrae al observador. En palabras de Barthes, “gracias a la marca de *algo* la foto deja de ser *cualquiera*. Ese *algo* me ha hecho vibrar, ha provocado en mí un pequeño estremecimiento” (2012: 87).



*IMAGEN 4: Diciembre 19, 2001. Hacia las dos de la tarde Gaona y Acosta, Ciudadela. El chino Whan Cai So en el Supermercado El Sol. Episodios Argentinos: Diciembre y después.*

A dicha fotografía se le puede contraponer otra imagen: la del saqueo (IMAGEN 4). En ella, un hombre de rasgos orientales llamado Whan Cai So (esa información se repone gracias al epígrafe), que se puede inferir es el dueño o empleado del mercado donde se está produciendo el saqueo, mira a cámara llorando. El gesto de su cara y sus manos denotan angustia, desesperación. Detrás de él los estantes están vacíos, forman parte de las huellas que ha dejado el saqueo. Arriba del mueble un arbolito de Navidad permanece intacto; este objeto funciona a su vez como elemento informativo, situando al observador de la imagen en el tiempo. A la derecha del cuadro una fila de personas entra y sale del supermercado con mercadería. La mayoría de ellos parecen indiferentes ante la reacción del hombre oriental excepto por una mujer rubia que, en medio del caos, parece mirarlo.

En cuanto a la composición se puede observar cómo las líneas de los estantes vacíos y la fila de personas generan una fuga hacia la puerta del negocio. Asimismo, los cuerpos de los saqueadores aparecen borrosos, lo cual le da cierto movimiento a la imagen. Tal como dice Gamarnik (2015) las fotos movidas, desenfocadas, mal encuadradas muchas veces hablan

de las condiciones en que fueron producidas<sup>17</sup>. En esta misma línea, Boltanski afirma que “la acentuación de los contrastes, la dificultad del encuadre, el grosor del grano, remiten al momento mismo en que la imagen fue captada y son como la huella de los obstáculos que surgieron en el momento de la toma” (2003: 226). Es así que, en la fotografía analizada, la estela de los cuerpos en movimiento y el contraluz del fondo, que genera la sobreexposición de parte de la imagen, hablan de las condiciones caóticas en las que la misma fue producida. En este sentido, “la imposibilidad de enfocar, el riesgo que corrió, la urgencia, la carrera que quizás tuvo que emprender, la poca destreza” todo ello da cuenta de la “condición de urgencia” en la que se tomaron esas fotos (Didi-Huberman, 2004: 65)<sup>18</sup>. Esta imagen (IMAGEN 4) entonces cobra importancia no solo como registro del saqueo, sino también como *acontecimiento visual* (Didi-Huberman, 2004) de las condiciones en que fue capturada.

A su vez, puede observarse que las dos últimas fotos analizadas (IMÁGENES 3 y 4) se ubican en el mismo espacio: el supermercado El Sol, ubicado en la localidad de Ciudadela. Esta información la reponen los respectivos epígrafes. Sin embargo, mientras una de ellas está tomada afuera del establecimiento y se centra en una persona que participó del saqueo, la otra, tomada desde adentro del mercado, focaliza la atención en el dueño/empleo del lugar.

Matías Izaguirre afirma que en muchos de los saqueos “a la pérdida de mercadería se le suma la dolorosa constatación de que quienes llevaron adelante el saqueo, en gran medida, no eran del todo desconocidos, de hecho entre ellos, había numerosos vecinos y clientes habituales” (2012: 80). Quizás el llanto de Whan Cai So (IMAGEN 4) responda a ello, quizás sus gestos denotan el desconcierto al ver cómo sus clientes, personas a las que probablemente conoce, saquean su negocio delante de sus ojos. Fradkin también da cuenta

---

<sup>17</sup> En este caso Gamarnik (2015) hace referencia a las fotografías tomadas durante la Masacre de Avellaneda, ocurrida en el año 2002. Sin embargo, este criterio puede aplicarse también a las fotografías tomadas durante diciembre de 2001.

<sup>18</sup> Didi-Huberman (2004) se refiere a cuatro fotografías tomadas en el verano de 1944 en Auschwitz por el *Sonderkommando* que era un grupo de prisioneros que se ocupaba de exterminar al resto de los detenidos. En este caso las fotografías no solo funcionan como un registro de aquello que ocurría en los campos de concentración, sino que también son acontecimientos visuales que dan cuenta de las condiciones a las que se sometió el fotógrafo para tomar la foto (Didi-Huberman, 2004). En este sentido es que se puede relacionar con las imágenes tomadas en diciembre de 2001.

de dicha situación al afirmar que en los saqueos: “sus actores no eran masas amorfas ni multitudes anónimas que sólo se reconocían en la acción; eran vecinos que se conocían y que compartían formas y condiciones de existencia y tenían lazos entre sí” (2002: 127).



*IMAGEN 5: Diciembre 19, 2001. Hacia las tres de la tarde, Gaona 2302, Ramos Mejía, Supermercado Uno. Episodios Argentinos: Diciembre y después.*

Asimismo, la fotografía de Whan Cai So (IMAGEN 4) dialoga con otra foto (IMAGEN 5) que está colocada a su izquierda en la página anterior del libro *Episodios argentinos*. En ella se muestra una situación de saqueo pero tomada desde afuera del supermercado. Los marcos de la vidriera rota producen una fuga que se dirige hacia un joven quien con medio cuerpo afuera del negocio está intentando ingresar. En segundo plano, se observa cómo un grupo de hombres dentro del mercado llena un carrito con botellas color verde que parecen ser bebidas alcohólicas. Más atrás se vislumbran otras personas que, imaginamos, se encuentran en la misma situación.

Estas dos imágenes (IMÁGENES 4 y 5)-capturadas en distintos momentos y espacios<sup>19</sup>- están colocadas dentro del libro una junto a la otra, lo que lleva a pensar en la decisión editorial de colocarlas en páginas contiguas. El lector observa primero la fotografía colocada en la página izquierda. En ella se muestra la situación del saqueo desde el exterior del negocio: el personaje principal que está entrando a través de la vidriera sirve como nex

---

<sup>19</sup> Una de ellas (IMAGEN 4) tomada el 19 de diciembre de 2001 en el supermercado El Sol, ubicado en Ciudadela, y la otra (IMAGEN 5) tomada el mismo día en el supermercado Uno de Ramos Mejía (*Episodios argentinos*, 2002).

entre esta y la siguiente foto, ya dentro del mercado. Este diálogo entre las imágenes es, a la vez, ruptura entre las miradas de sus protagonistas: saqueador (IMAGEN 5) y saqueado (IMAGEN 4).

### Imágenes post-saqueo

Por último, hay un tercer grupo conformado por aquellas imágenes tomadas en el momento posterior al saqueo. En la mayoría aparece la figura de los oficiales de seguridad: la Policía Federal, que no se encontraba presente en las fotos anteriores. En estas fotografías se muestran los rastros, las huellas que dejaron los saqueos: góndolas vacías, mercadería tirada en el piso, persianas, vidrieras y ventanas rotas.

En *El final* una foto nos muestra el frente de un mercado (IMAGEN 6): las persianas del local están bajas, pero se deja ver que han sido forzadas para poder entrar; el piso está manchado con restos de comida, cajas de productos, harina. Estas huellas permiten suponer que se trata de un saqueo. A la izquierda del cuadro, de espaldas al comercio, aparece un policía mirando al piso. Su cara expresa seriedad ante una situación que, se podría inferir, se ha vuelto incontrolable. En el otro extremo de la foto se ve medio cuerpo de una persona que está de espaldas a la cámara, un cuerpo anónimo que dispara preguntas: ¿Es un empleado del lugar? ¿El dueño? ¿Alguien que pasaba por allí?



IMAGEN 6: *Télam*, Buenos Aires, 19/12/01. Estado en que quedó un supermercado de la zona de Moreno, luego que gente entrara a buscar comida. Foto: Alejandro Belvedere. 19 y 20 de Diciembre de 2001: el final.



*IMAGEN 7: Télam, Buenos Aires, 19-12-01. Disturbios con la policía frente al supermercado Día en Constitución. Foto: Enrique García Medina. 19 y 20 de Diciembre de 2001: El final.*

Por otra parte, hay otra imagen (IMAGEN 7) perteneciente a *El final* que a simple vista pareciera no entrar en ninguna de las categorías nombradas. Sin embargo, al leer el epígrafe: “Disturbios con la policía frente al supermercado Día en Constitución” se podría inferir que fue tomada en el marco de un intento de saqueo, de su concreción o posteriormente a él. En efecto, se puede reponer dicha información con el relato del propio fotógrafo:

Cuando llegué acá había una barrera de policías en la puerta del supermercado, y de golpe sale un chico corriendo desde adentro con sus hijos, parece que se robó un yogurt y estos señores que están acá son policías de civil que aparecen de la nada. Estaba con la mujer y con las tres criaturas (García Medina citado en Troksberg, J. y Perel, J., 2013).

La imagen (IMAGEN 7) tiene muchos personajes ubicados en distintos planos. Detrás de las rejas de lo que parece ser un lavadero de autos hay cuatro hombres parados mirando la situación que ocurre afuera. Dos de ellos se encuentran cerca de la reja, de forma tal que se pueden ver sus expresiones; los otros dos aparecen en el fondo de la imagen, casi

imperceptibles. A partir del relato de García Medina, autor de la foto, se deduce que las personas que aparecen en primer plano son una familia (madre, padre y tres hijos) y una mujer que podría ser una policía de civil. Esta última sostiene, sujeta a la madre de los niños que a su vez abraza a uno de ellos. Otro de los hijos se encuentra cerca de ella y de espaldas a la cámara; por último, en el centro de la imagen un hombre, el padre, arrodillado en el piso abraza a una nena que llora.

Además de la diversidad de planos y personajes, se puede observar un juego de miradas entre los personajes: los hombres del lavadero miran la situación que ocurre frente a ellos, la mujer policía se podría inferir que mira a alguien que se encuentra fuera de plano, el padre mira hacia el piso, y la niña mira a la cámara. La fuerza de la foto reside en la figura del hombre y la nena que se encuentran en el centro del cuadro, sostenidos por esta red de miradas.

A diferencia de la fotografía analizada en el inicio del capítulo (IMAGEN 1), en esta foto (IMAGEN 7) el llanto desconsolado de la niña que mira a cámara y la expresión de las manos del niño que se encuentra de espaldas (asustado, sorprendido) expresan la fragilidad y la vulnerabilidad de los infantes ante dicha situación violenta. En esa situación extrema, la mujer y el hombre, que se supone son los padres de los nenes, toman una actitud protectora y de cuidado. Los contienen, los sujetan, los abrazan.

En *Episodios argentinos* hay dos imágenes que podrían entrar dentro del grupo “Imágenes post-saqueo”. En ninguna de ellas aparece la figura de los saqueadores. Mientras una de las fotos retrata a los agentes de seguridad, la otra captura a los dueños del negocio. La primera (IMAGEN 8), tomada desde adentro de un supermercado, muestra a tres hombres. Uno de ellos, ubicado en el centro de la imagen, mira a cámara; en una de sus manos tiene un arma, en la otra una cachiporra policial. Dichos elementos permiten inferir que se trata de un policía vestido de civil, y efectivamente al leer el epígrafe de la foto se concluye que es un custodio de la Policía Federal. A través del gesto de sus manos -a medio camino entre desenfundar y guardar su arma- y su mirada a cámara, el personaje mantiene una actitud desafiante. Pero: ¿A quién está desafiando? ¿Al fotógrafo que le toma la foto? ¿A algún personaje que se encuentra detrás de cámara? ¿A los saqueadores? Estas preguntas permanecen sin respuesta. Lo mismo ocurre con el personaje de la izquierda, quien de forma exaltada, con uno de sus brazos en alto y la gestualidad de su boca, pareciera estar

dando indicaciones a alguien por fuera de cuadro. Por último, el hombre que se encuentra a la derecha mira al piso las huellas del saqueo: alimentos desparramados en el suelo. En esta fotografía (IMAGEN 8) entonces se establece un diálogo entre la escena que se captura y el fuera de cuadro, evidenciado por las miradas y las actitudes de los retratados, y sugiriendo una presencia no visible: la de los no retratados.

A su vez, los rostros de los sujetos, sus gestos y, detrás de ellos, las góndolas vacías -que generan un punto de fuga hacia el fondo del supermercado- junto con los productos que se encuentran desparramados por el suelo construyen un clima de desconcierto, desesperación y caos: el saqueo ya ha ocurrido.



*IMAGEN 8: Diciembre 19, 2001. Hacia las tres de la tarde Gana 2302, Ramos Mejía, Supermercado Uno. En primer plano, un custodio de la Policía Federal. Episodios Argentinos: Diciembre y después.*

*IMAGEN 9: Diciembre 19, 2001. Atardecer. Familia de chinos en el límite con el complejo Fuerte Apache, en Ciudadela. Episodios Argentinos: Diciembre y después.*





*IMAGEN 10: La familia, Luzzara (los Luseti), 1953, Paul Strand. Fuente: imagen extraída de internet.*

Por último, otra fotografía muestra a una familia luego de que su supermercado haya sido saqueado (IMAGEN 9). Son cinco personajes en la escena: cuatro que se encuentran en primer plano y uno detrás de ellos. De los cuatro, dos de ellos tienen rastros de la violencia en su cuerpo -moretones, heridas, vendajes- que puede suponerse producto de los saqueos, mientras que los otros, en un gesto paternal, los consuelan. Se observa cierta simetría entre los cuerpos de los retratados. Los que están heridos permanecen sentados y con los ojos cerrados, tienen una postura encorvada con los brazos apoyados sobre sus piernas, muestran cierto desgano. Ambos tienen manchas de sangre en la ropa y una venda en la cara, cerca de los ojos. Las otras dos personas que se encuentran paradas al lado de los heridos mantienen un gesto similar: apoyando sus manos en la espalda u hombro del otro, buscan consolarlos. Los gestos, posturas, expresiones de los personajes construyen un clima de tristeza y desazón. Como relata la revista *Purga*, al momento posterior al saqueo, “finalmente, cuando pasa la histeria, quedan los propietarios ya sin propiedad, los rostros rojos, los ojos llenos de lágrimas, la garganta anudada. No hay nada que decir” (2014, Párr. 14).

Asimismo, hay un juego de miradas entre los personajes fotografiados: los que están sentados permanecen con sus ojos cerrados, la mujer que se encuentra parada mira a su compañera intentando consolarla, mientras que los otros dos hombres parados miran fuera de cuadro. Ninguna de las personas de la foto mira a la cámara, ello también contribuye a generar el clima de la imagen.

A su vez, esta fotografía grupal de la familia oriental (IMAGEN 9) puede relacionarse con otros célebres retratos grupales de la historia de la fotografía, como por ejemplo el de la familia italiana tomada por el fotógrafo estadounidense Paul Strand en los años 50 (IMAGEN 10). Son dos fotografías tomadas en contextos diferentes (Argentina 2001 e Italia 1953). Además, mientras que en la fotografía de la familia china los personajes retratados no están posando, en la foto de la familia italiana Strand busca armar un *tableau vivant* ubicando y ordenando en el cuadro a cada miembro de la familia para componer la imagen (“Retrospectiva sobre Paul Strand”, 2015). Sin embargo, en ambas imágenes los gestos, las poses y las miradas de cada uno de los personajes guardan una conexión entre ellos y a su vez dan indicios sobre la situación y el contexto en que están tomadas.

Al igual que en la foto de la familia oriental, en el retrato de Strand se puede observar una red de miradas que se teje entre los personajes. Solo dos de ellos miran a cámara, la mujer, madre de la familia, y uno de sus hijos sentado en el umbral de la casa a su izquierda, mientras que otro de los hombres dirige su mirada a la mujer. Los tres personajes restantes tienen la mirada perdida: uno de ellos hacia el piso, los otros dos hacia distintos puntos fuera de cuadro. Además en ambos retratos (IMÁGENES 9 y 10) los personajes, ubicados en dos planos, algunos más cerca de la cámara y otros detrás, muestran seriedad en sus rostros y traslucen tristeza y resignación. En efecto, la fotografía de Strand fue tomada en un pueblo italiano en plena recuperación de las consecuencias de la Segunda Guerra Mundial y el fascismo. Esta relación que puede establecerse entre ambas imágenes da cuenta de la pertenencia a cierta tradición visual en común, sostenida a lo largo del tiempo y que genera un diálogo, un vínculo entre ellas.

## **Memorias del saqueo**

De los cuatro dispositivos que componen el *corpus*, hay solo dos que decidieron incluir en su edición imágenes de saqueos y de entregas de comida: *Episodios argentinos* y *El final*. Ello da cuenta de la construcción de distintos relatos en torno a un mismo hecho: los sucesos del 19 y 20 de diciembre de 2001. Por otra parte, hay diferencias entre los dos. Mientras que *Episodios argentinos* dedica su capítulo inicial (compuesto por fotografías y

una acuarela)<sup>20</sup> al fenómeno de los saqueos, en *El final* del total de fotografías que contiene el libro, una minoría representan los saqueos. Esto indica que dentro del total de fotos se le dio más relevancia a otros hechos, como las manifestaciones y la represión.

Asimismo cada uno de los fotolibros decide mostrar el fenómeno de las entregas de comida y los saqueos de forma distinta. En *Episodios argentinos* recorriendo las imágenes se puede observar la presencia de tres grupos de personajes que aparecen en escena: los saqueadores, los empleados y/o dueños de los supermercados, y por último los policías. Algunas fotos centran su mirada en los saqueadores, otras desvían su registro hacia la reacción de los empleados/dueños de comercios o de las fuerzas de seguridad frente a dicha situación. Sin embargo, el tratamiento que se le da a cada uno de los personajes es diferente. Mientras que los saqueadores aparecen retratados de espaldas, borrosos o con parte de su cara oculta –por ejemplo la fotografía que muestra a un hombre mirando a cámara pero que tiene la cara oculta por el puño de su mano (IMAGEN 3)-, los policías y los empleados/dueños son retratados en planos cortos, en algunos casos mirando a cámara, y sus rostros se ven con claridad (IMÁGENES 8 y 9). Como remarca la revista *Purga*<sup>21</sup> los saqueadores aparecen como una masa anónima y uniforme y “para el momento de la afección emotiva, siempre, siempre ineludiblemente el plano corto es para el propietario que llorando se cubre la cara. El rostro del saqueo, entonces, es el de la propiedad vejada” (2014: Párr. 15). Asimismo, el hecho de que la figura de los saqueadores aparezca borrosa, movida, poco nítida, podría interpretarse como una decisión de los reporteros gráficos para proteger la identidad de aquellas personas.

Por otra parte, las fotografías de *El final* muestran a la población que reclama por alimentos y a la policía, pero no se encuentra en ninguna de sus imágenes la figura de los saqueados. Se construye entonces un relato en torno a un fenómeno -como los saqueos o las entregas de comida- sin mostrar a uno de los actores principales del mismo: los empleados o dueños de los negocios. Asimismo, la situación de saqueo es mostrada posteriormente a que haya ocurrido –es el caso de una fotografía que muestra el frente de un supermercado saqueado custodiado por un policía (IMAGEN 6)-. Al contrario, en *Episodios argentinos* aparecen

---

<sup>20</sup> Se decidió dejar fuera del *corpus* de análisis a las acuarelas del libro por tratarse de dibujos y no de fotografías.

<sup>21</sup> En este caso la revista *Purga* (2014) se refiere a la construcción del relato de los saqueos producidos durante el 2013, pero advierte que esta estructura se repite también en los saqueos de 1989 y 2001.

los empleados/dueños de los negocios, los saqueados, a través de dos fotografías: la de Whan Cai So (IMAGEN 4) y el retrato de la familia china (IMAGEN 9). Es así que se construye la figura del saqueado como una persona vulnerable –visible a través de sus gestos y postura que denotan angustia, desesperación- y no muy alejado de la posición económica de los saqueadores. Tanto saqueadores como saqueados son víctimas de un sistema económico y social que se encuentra en crisis.

Por otra parte cada uno de los libros construye su propio discurso a través de distintas estrategias visuales, que dan cuenta del clima vivido aquellos días. En principio centrándose en los gestos y las acciones de los personajes retratados –el llanto de Whan Cai So, la postura del padre abrazando a la hija que llora, la fila de saqueadores entrando y saliendo del mercado- y en los lugares en los que estos se inscriben –supermercados destruidos, góndolas vacías, negocios con vidrieras rotas-. Por otro lado, a partir del modo de registro que tienen las imágenes. Los encuadres poco cuidados y el registro muchas veces movido contribuyen a construir el clima caótico de los sucesos, pero también hablan de la condición en la que muchas veces suelen trabajar los reporteros gráficos que, tal como dice Gamarnik, son llamados la “infantería del periodismo” (2016: 2).

A su vez, los epígrafes de este grupo de imágenes ayudan a situarlas a partir de una breve información sobre el lugar, la fecha y una mínima descripción de la situación. Más allá de ello, las fotos nos proveen de múltiples elementos a través de los cuales se pueden contextualizar. Las decoraciones navideñas en los supermercados (arbolito de navidad y decoraciones de globos colgando del techo) y la vestimenta de los fotografiados (hombres sin remera, agentes de la Policía con el uniforme de camisa manga corta, mujeres vistiendo ropa de verano) permiten situar las fotografías en una fecha cercana a las fiestas, y en un clima de altas temperaturas.

En conclusión, se observa cómo cada uno de los libros analizados, a partir del conjunto de fotografías que decide publicar (o no publicar, en el caso de los otros dos libros<sup>22</sup>), genera un relato en torno a los fenómenos saqueos y entregas de alimentos haciendo foco en distintas situaciones, dando lugar a algunos actores y dejando fuera a otros, realizando una construcción de cada uno de los hechos de manera diferente.

---

<sup>22</sup> *Violencias y Diciembre* no publican fotos de saqueos ni de entregas de comida.

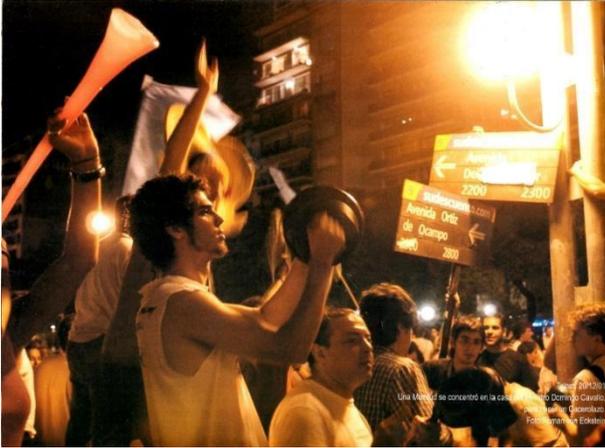
## Capítulo 3

### **“Que se vayan todos”: escenas de manifestaciones y cacerolazos**

Los cacerolazos, las marchas espontáneas y las concentraciones fueron modos de protesta y de lucha predominantes en el Gran Buenos Aires durante diciembre de 2001. El día 19, luego de que el presidente Fernando De la Rúa decretara la instauración del estado de sitio por 30 días, una multitud de personas en Buenos Aires y en las principales ciudades del país (Rosario, Córdoba, La Plata, Mar del Plata, etc.) salió a la calle enfrentando y desafiando aquel estado de sitio. En Buenos Aires, la protesta desembocó en un cacerolazo que duró hasta la madrugada, acompañado de cortes de calles y fogatas (Carrera y Cotarelo, 2003).

Luego de que se hiciera pública la renuncia de Cavallo (ministro de economía), miles de manifestantes marcharon hacia el Obelisco, Plaza de Mayo y Congreso al grito de “que se vayan todos” y “qué boludos, qué boludos el estado de sitio se lo meten en el culo”. Este tipo de movilizaciones son las que Carrera y Cotarelo (2003) definen como manifestaciones de masas. Como dice Lobato “el establecimiento del corralito y la posterior salida del régimen de convertibilidad dieron origen a una serie de protestas virulentas protagonizadas por grupos de ahorristas, perjudicados por el congelamiento, la pesificación y la reprogramación de los depósitos, producidos entre fines de 2001 y enero de 2002” (2011: 242).

Este capítulo recopila fotografías presentes en los tres libros de *corpus: Episodios argentinos, Violencias y Diciembre*, y en el catálogo de la muestra fotográfica organizada por Télam: *El final*. El relato que se construye gira en torno a la forma en que miles de personas se manifestaron aquellos días de diciembre. Hay fotos tomadas de día y de noche; las locaciones son variadas: en la calle frente a la casa de Domingo Cavallo (ministro de economía), frente a Tribunales, en la Plaza del Congreso, en Plaza de Mayo y en el Obelisco. En ellas aparecen multitudes de personas o grupos más pequeños reunidos, manifestándose, alzando banderas de Argentina, golpeando cacerolas, gritando.



*IMAGEN 11: Télam, 20/12/01. Una multitud se concentró en la casa del Ministro Domingo Cavallo para hacer un Cacerolazo. Foto: Román von Eckstein. 19 y 20 de Diciembre de 2001: el final.*



*IMAGEN 12: Télam, 20/12/01. Marcha espontánea hacia Plaza de Mayo que fue reprimida por la policía con gases lacrimógenos. Foto: Alejandro Amdan. 19 y 20 de Diciembre de 2001: el final.*



*IMAGEN 13: Télam, Buenos Aires, 20/12/01. Un grupo de manifestantes portan una bandera protestan contra dirigentes políticos. Foto: Juan Roleri. 19 y 20 de Diciembre de 2001: el final.*



*IMAGEN 14: Mediodía. Plaza de Mayo. En primer plano, el abogado René Valenzuela. Episodios Argentinos: Diciembre y después.*



*IMAGEN 15: Por la tarde. Diagonal sur. Episodios Argentinos: Diciembre y después.*



*IMAGEN 16: Por la tarde. Hipólito Yrigoyen y Diagonal Sur. Episodios Argentinos: Diciembre y después.*

A través de las fotografías que componen este capítulo se hace presente uno de los principales rasgos de las manifestaciones de diciembre de 2001: multitudes de personas reunidas en distintos puntos de la ciudad sin ninguna bandera política que las agrupe. Como dice González hubo un “visible ausentamiento de las banderas políticas conocidas (...) hubo una expresión popular que (...) se podría afirmar que se compuso en esos días y en esa oportunidad” (2002: 44). Las imágenes dan cuenta de los encuentros que se dieron aquellos días entre personas heterogéneas: de distintas edades –se ven jóvenes y adultos en las fotos- y se podría deducir distintas clases sociales (a partir de las vestimentas de las personas: en una fotografía se ve un hombre con traje -IMAGEN 14-, y también se hacen visibles hombres con el torso desnudo, con camisa y pantalón de jean o remeras -IMÁGENES 13, 15, 16- ). Como afirma el Colectivo Situaciones (2002) el movimiento del 19 y 20 de diciembre no fue planificado ni convocado por ninguna organización. Por el contrario, “hubo una elaboración multitudinaria y sostenida de rechazo a toda organización que pretendiese representar, simbolizar y hegemonizar la labor callejera” (Colectivo Situaciones, 2002: 36,37).

Sin embargo, pese a la ausencia de banderas políticas, en muchas de las imágenes se repiten dos elementos que podrían pensarse como símbolos de aquellas jornadas de diciembre de 2001: la cacerola y la bandera de Argentina. Como dice Boltanski respecto a los símbolos: “el mismo objeto puede ser el soporte de cargas simbólicas diferentes en varias fotografías distintas: su sentido depende del contexto al que uno lo refiera” (2003: 220). En las imágenes de este capítulo, la bandera argentina funciona como símbolo de unión entre los manifestantes, frente a un sistema de representación política que se encontraba en crisis. Por su parte la cacerola, elemento presente en las movilizaciones -particularmente en cacerolazos<sup>23</sup>-, es un símbolo de la lucha burguesa. Si bien Telechea advierte que la cacerola “alude al derecho a la vida a través de la necesidad de comer” (2006: 142), durante las jornadas de diciembre de 2001 dicho elemento fue apropiado por la clase media que, a

---

<sup>23</sup> El cacerolazo es una forma de manifestación pacífica. Su particularidad radica en el uso que hacen los manifestantes de la cacerola, elemento de cocina, a la que utilizan simbólicamente para aludir al derecho a la alimentación para poder vivir. Esta forma de manifestación es característica de los sucesos de diciembre de 2001 (Telechea, 2006).

través de un repetido golpeteo metálico, protestaba sonoramente contra las medidas económicas del país, exigiendo la renuncia de los principales funcionarios del gobierno.

Dentro de este conjunto de fotografías, hay una correspondiente al libro *Episodios argentinos* tomada el mediodía del 20 de diciembre en Plaza de Mayo (IMAGEN 17). La decisión editorial de ubicar esta imagen en una doble página y al comienzo de uno de los capítulos del libro (“El día 20”) la destaca por sobre el resto de las fotos. El monumento de la Pirámide de Mayo, las palmeras y los edificios lindantes a la plaza ubican la foto espacialmente: es Plaza de Mayo. Una multitud de individuos se reúnen en la plaza, las banderas que levantan los manifestantes son de Argentina. Frente a la crisis política y de representatividad que se vivía en ese momento, la única bandera que parece representar al pueblo es la de su país. Como resaltan Carrera y Cotarelo (2003) en esos días no había banderas ni consignas de partidos políticos, los manifestantes llevaban banderas argentinas y se cantaba el himno nacional u otras consignas como “el pueblo unido, jamás será vencido”, “si este no es el pueblo, el pueblo ¿dónde está?”, y “Argentina, Argentina”. Además de las banderas se observan cacerolas -elemento recurrente en las imágenes de aquellos días-.



*IMAGEN 17: Mediodía, minutos antes de la represión, Plaza de Mayo. Episodios Argentinos: Diciembre y después.*

A diferencia del resto de las imágenes que solo son acompañadas por un epígrafe, en este caso hay un texto al lado de la foto:

Si en un solo día, el 20 de diciembre de 2001, tuvo cabida todo lo que la Argentina vivió en las tres décadas anteriores- ilusiones, terrores, muertes, movilizaciones, y después la euforia, las decepciones, los gases, las balas, las ilusiones, los terrores, las muertes, las movilizaciones-, ¿qué puede haber en el abismo del día siguiente? (Martínez, 2002: 38).

Dicho texto escrito por Tomás Eloy Martínez se corre del carácter meramente descriptivo e informativo de los epígrafes para dar lugar a una mirada más reflexiva y personal de lo ocurrido el 20 de diciembre. La decisión de acompañar a dicha fotografía (IMAGEN 17) con un texto y colocarla en doble página no es arbitraria, sino que responde a la necesidad de resaltarla por sobre otras. La situación fotografiada funciona como una síntesis de lo ocurrido aquellos días y retrata un momento álgido de la jornada: un mar de personas alzan sus brazos, reclaman, se manifiestan en Plaza de Mayo, lugar icónico de Buenos Aires. De ahí, quizás, la necesidad de destacar esta imagen por sobre otras fotografías que conforman el libro (*Episodios argentinos*).

En *El final* se observa una escena similar: una multitud de personas levantan sus manos en señal de protesta (IMAGEN 18). Pero a diferencia de la imagen anterior (IMAGEN 17) la cámara capta la escena desde una posición picada y un plano más cerrado, lo cual deja fuera de cuadro los monumentos y edificios que permiten al observador contextualizar la escena. A partir de la lectura del epígrafe se deduce que fue tomada en el mismo lugar que la foto de *Episodios argentinos*: Plaza de Mayo. Asimismo, ambas fotografías (IMÁGENES 17 y 18) podrían dialogar con una imagen analizada en el Capítulo 2 que muestra un mar de manos alzadas a la espera de una entrega de comida (IMAGEN 2). El gesto de levantar las manos al cielo asociado a un reclamo, un pedido, se observa en las entregas de comida y se repite en la concentración en Plaza de Mayo.



*IMAGEN 18: Télam, Buenos Aires, 20/12/01. Los manifestantes vuelven a Plaza de Mayo después de ser reprimidos. Foto: Leonardo Zavattaro. 19 y 20 de diciembre: El final.*

Hasta ahora se han analizado las imágenes pertenecientes al libro *Episodios argentinos* y al catálogo *El final*. Si bien el fotolibro *Diciembre* registra situaciones y escenarios similares, el blanco y negro de sus fotografías le otorga un tono más dramático. Además, ninguna de sus fotos tienen epígrafe. Esta decisión editorial aleja a estas imágenes del registro más periodístico presente en los otros libros (*Episodios argentinos* y *El final*) e interpela al observador de otra manera, ya que la ubicación espacio temporal de la fotografía se infiere a partir de distintos elementos presentes en el cuadro. Con respecto a esto Pousthomis (2017) afirma que anteriormente las imágenes se encontraban subordinadas a las palabras. Sin embargo, en la actualidad:

Se rompió con esa idea y los fotolibros en general no llevan textos y obligan al lector a construir esa historia, a buscar el narrador, buscar el relato, construir ese relato a través de la sucesión de imágenes y construir esa historia (Pousthomis, 2017).

Por lo tanto, la decisión de no poner epígrafes a las fotos tiene como objetivo “no cerrar contenido y para que la lectura del libro se lea de un modo más abierto, más poético, que no sea un lenguaje fotoperiodístico” (Pousthomis, 2017). Se convoca entonces a una lectura diferente de las imágenes, más comprometida y menos pasiva. Por ejemplo, en la siguiente foto (IMAGEN 19) el primer plano de una persona golpeando una cacerola remite al lector a los cacerolazos. En efecto, nuevamente, los elementos cacerola y bandera argentina se

hacen presentes -como en fotos anteriores- convocando al lector a construir un relato. La imagen está tomada en contrapicado y tiene a sus personajes ubicados en varios planos: en un primer plano hay una línea de tres personas, entre las que se encuentra aquella que tiene la cacerola. Más atrás se ven algunos rostros que se asoman y finalmente un grupo de personas colgados de lo que parece ser un monumento. La posición que elige el fotógrafo para tomar la foto, contrapicada, contribuye a generar la sensación de una pirámide humana. Aquí también, como en las fotos analizadas anteriormente, se visibiliza la presencia de personas en la calle, en los lugares públicos, manifestándose sin estar bajo la organización de ninguna agrupación o partido político. Como dice el Colectivo Situaciones “no hubo protagonistas individuales: se destituyó toda situación de representación. Destitución práctica y efectiva animada por una multitud de cuerpos presentes de hombres y mujeres” (2002: 38).



IMAGEN 19. Fuente: Diciembre.

Otra fotografía que pertenece a *Diciembre* se sitúa presuntamente en Tribunales (IMAGEN 20). Esto puede deducirse de las consignas en los carteles que portan los manifestantes, entre los que se puede leer: “Jueces vendidos, corte corrupta”. Esta imagen visibiliza una de las múltiples movilizaciones que se realizaron con el objeto de denunciar y cuestionar el vínculo entre el sistema judicial y el político (Fradkin, 2002). En palabras de Fradkin, dentro de los sucesos de diciembre de 2001 “fueron de indudable valor las marchas y cacerolazos que semana tras semana se realizaron frente al Palacio de los Tribunales y el

Congreso reclamando el juicio político a la Corte Suprema de Justicia” (2002: 122). Mauro Benente (2010) sitúa el inicio del repudio a la Corte Suprema de Justicia y las manifestaciones en su contra, a partir del dictamen que había realizado en noviembre de 2001, que dejaba en libertad al ex presidente Carlos Saúl Menem, acusado de asociación ilícita por el tráfico de armas a Ecuador y Croacia. Estas demandas populares luego se profundizaron frente a la decisión de la Corte de respaldar la vigencia del corralito<sup>24</sup>, al rechazar el pedido judicial de un ahorrista (Benente, 2010). En síntesis, esta fotografía da cuenta de un aspecto de la crisis institucional de aquellos días, el cuestionamiento hacia el Poder Judicial.



*IMAGEN 20. Fuente: Diciembre.*

La imagen (IMAGEN 20) pareciera estar dividida en dos: por un lado un tumulto de personas –en la parte inferior de la fotografía- con carteles y cacerolas se manifiestan en lo que parece ser un espacio dentro o en la entrada de Tribunales; detrás de ellos un cordón de policías inmóviles les impide desplazarse del recinto en donde se encuentran. Por otro lado, en la parte superior de la fotografía y por arriba de sus cabezas, se alza una estatua que simboliza a la justicia. Dicha estatua se halla a contraluz, razón por la cual solo se ve su silueta negra; a su vez sus dimensiones y la perspectiva de la imagen la hacen parecer

---

<sup>24</sup> El corralito fue una medida económica dictada por el ministro de economía de aquel momento, Domingo Cavallo, que limitaba y restringía la libre extracción de dinero por parte de los depositantes. Esta medida provocó la falta de credibilidad en las instituciones bancarias. Asimismo, con el corralito los más perjudicados fueron los pequeños ahorristas, ya que los grandes fondos ya se habían retirado del país (Risler, 2005: 37).

mucho más grande que las personas que se encuentran debajo. Aquí se construye un juego, un diálogo entre la estatua y los manifestantes: el gesto de la misma (sus manos abiertas con las palmas dirigidas hacia abajo) y su posición (a mayor altura que las personas) puede interpretarse como un intento de apaciguar a los manifestantes o bien de intentar someterlos.

Por último, hay una foto (IMAGEN 21) del libro *Diciembre* que adquiere relevancia dentro del conjunto por ser la única del libro y del *corpus* en la que se visibiliza un actor importante que participó de las jornadas de diciembre de 2001: los motoqueros<sup>25</sup>.



IMAGEN 21. Fuente: *Diciembre*.

Los motoqueros que participaron de los sucesos de diciembre eran en su mayoría fleteros. En palabras de María Graciela Rodríguez (2009) su tarea implicaba “recorrer largas distancias atravesando la geografía urbana (metropolitana, en este caso) llevando y trayendo documentos y/o dinero, para entregar a otros” (párr. 5). Cuando se desató la represión del 19 y 20 de diciembre, a partir de encontrarse insertos en un contexto

---

<sup>25</sup> Bogado (2016) describe a este actor como hombres que habían comenzado a trabajar del rubro a fines de los 90. A su vez, “desde su interpretación, un trabajo en moto les daba libertad de horario y les permitía depender sólo de ellos mismos, otorgándoles una autonomía frente a lo que todavía hoy llaman ‘hombres de traje y corbata’ y que, claro está, están en la vereda opuesta” (Bogado, 2016: párr. 2).

beligerante, estos actores que estaban trabajando en la calle modificaron su práctica<sup>26</sup>. En ese marco, el tiempo y el espacio de trabajo pasaron a ser resignificados como tiempo y espacio de combate (Rodríguez, 2009). Es así que tuvieron una participación activa durante los hechos del 19 y 20 de diciembre de 2001, “se desempeñaron como agentes de resistencia contra la policía montada (cuyos caballos huían frente al rugir de las motos), llevaron agua y víveres de un grupo a otro y fueron los primeros en alertar acerca de las novedades en los respectivos frentes y de mantener comunicados a los diversos contingentes en Plaza de Mayo” (Bogado, 2016: párr. 2). Es importante destacar que la figura de los motoqueros pasó a ocupar el rol de la infantería del pueblo, de los manifestantes, por oposición a la policía montada a caballo.

Asimismo, esta fotografía (IMAGEN 21) contiene símbolos, constitutivos de la identidad nacional, que contribuyen al relato de los hechos y a la construcción del clima de aquellos días. En primer lugar, la foto está tomada en el Obelisco, un paisaje representativo del microcentro porteño. Se observa a un grupo de manifestantes, algunos de a pie y otros arriba de motocicletas, arengando, manifestándose. En el centro de la imagen dos hombres subidos a una moto hacen flamear una bandera de Argentina -símbolo de unión entre los manifestantes-.

A su vez, en esta imagen (IMAGEN 21), la postura, los gestos y la actitud de los motoqueros construye un escenario en donde ellos se apropian del espacio público, parecen ser los dueños de la calle. Calles del microcentro porteño, icónicas de la identidad nacional, en donde junto con los monumentos de la nación y las instituciones de un poder político en crisis, se desata una batalla entre los manifestantes (representando al pueblo) y la policía (en representación del poder político gobernante). Rodríguez (2009) da cuenta de ello al afirmar que las narraciones de los motoqueros dan relevancia a la ruptura que se produjo entre los límites espaciales impuestos por el poder. A su vez, “la apertura del espacio no sólo habilitó el combate y la equiparación simbólica de fuerzas (especialmente entre motos y caballos); además, en la misma reconversión del fleteo, una práctica que ‘sabe’ también cómo habitar espacios de refugio y de sociabilidad” (Rodríguez, 2009: párr. 22).

---

<sup>26</sup> Rodríguez (2009) sitúa la participación de los motoqueros, en las jornadas de diciembre de 2001, a partir de dos sucesos: la represión contra las Madres de Plaza de Mayo y el asesinato de Gastón Riva, mensajero y motoquero.

La apropiación del espacio público también se hace presente en una foto (IMAGEN 22) perteneciente al libro *Violencias*, de Longoni. En la misma se observa un tumulto de personas sobre Diagonal Norte ubicadas detrás de una barricada. Esa trinchera, construida con elementos de la vía pública -carteles, vallas, rejas- para protegerse y resistir a los ataques de la policía, también da cuenta de la reconfiguración del espacio y su apropiación. En la primera línea, detrás de la barricada, se observa nítidamente una fila de hombres y una mujer; detrás de ellos el resto de la multitud aparece fuera de foco. Dentro de dicho grupo hay tres hombres que, ubicados cada uno en distinta posición y lugar del cuadro, miran a cámara e interpelan al observador. Además, la foto está tomada en el centro de la calle de modo que los edificios lindantes y la columna de personas forman una fuga que termina en el Obelisco, escenario de batalla de aquellos días y, a su vez, símbolo del centro bonaerense. La forma en que el epígrafe, correspondiente a la foto, describe la situación resalta la importancia de dichos lugares: “la histórica plaza”, “el centro de la ciudad” (Longoni, 2012: 99). Los escenarios en los que se sucedieron las manifestaciones eran y son espacios icónicos de Buenos Aires, a la vez que lugares donde reside el poder político (el Congreso, la Casa Rosada, instituciones estatales, etc.), y ello se hace visible en las imágenes del presente capítulo.



*IMAGEN 22: Un día de furia, 2001. Epígrafe en apéndice: Cientos de miles de manifestantes marchaban, sobre todo desde el Gran Buenos Aires, hacia Plaza de Mayo. La infantería y la caballería intentaban impedir el avance. Durante todo el día se sucedieron escaramuzas. La gente lograba romper el cerco, y más tarde la policía los volvía a sacar de la histórica plaza. El fuego y el humo empezaron a cubrir el centro de la ciudad. Buenos Aires, 2001. Violencias.*

Por otra parte, esta fotografía (IMAGEN 22), así como todas las de *Violencias*, va acompañada de un breve epígrafe, una suerte de título junto con el año en que fue tomada, en este caso “Un día de furia, 2001” (Longoni, 2012: 83). Este se complementa en un apéndice al final del libro, que agrega a cada imagen un epígrafe extendido. A diferencia de aquellos epígrafes que sitúan espacial y temporalmente a la foto mediante una breve descripción –como sucede en *Episodios argentinos* y en *El final*<sup>27</sup>-, en *Violencias* las imágenes están asociadas a textos más extensos. En particular, el epígrafe<sup>28</sup> que corresponde a la fotografía analizada (IMAGEN 22) es una breve narración de lo ocurrido durante las batallas que se sucedieron entre los manifestantes y los policías. El relato involucra al lector, potencia el clima de caos y desazón que transmite la imagen, y la amplía al agregar información de lo que sucede fuera de cuadro.

## **Memorias de la manifestación**

A pesar de las diferencias entre cada uno de los libros del *corpus*, el conjunto de imágenes que reúne este capítulo construye un relato que permite hallar elementos en común entre las fotos. Este relato hace foco en varios ejes. Por un lado, se centra en las personas que participaron de las jornadas del 19 y 20 de diciembre. La mayoría de los manifestantes no estaban organizados bajo ninguna agrupación o partido político. Esto se pone de manifiesto al observar en las imágenes la ausencia de banderas políticas en contraposición a la presencia de banderas de Argentina, dando cuenta de la crisis política de representatividad que vivía el país. Según Telechea, lo que ocurre en 2001 es que “la pequeña burguesía actúa repitiendo los métodos que viene llevando a cabo la clase obrera desde varios años antes (cacerolazos, cortes de calle, manifestaciones a Plaza de Mayo, etc.) porque considera (en particular a fines del gobierno de De la Rúa) que sus métodos de lucha son eficaces y

---

<sup>27</sup> Ejemplo: “Mediodía, minutos antes de la represión. Plaza de Mayo” (Ávila, B. et Al., 2002: 38).

<sup>28</sup> Epígrafe de la foto: “Cientos de miles de manifestantes marchaban, sobre todo desde el Gran Buenos Aires, hacia Plaza de Mayo. La infantería y la caballería intentaban impedir el avance. Durante todo el día se sucedieron escaramuzas. La gente lograba romper el cerco, y más tarde la policía los volvía a sacar de la histórica plaza. El fuego y el humo empezaron a cubrir el centro de la ciudad. Buenos Aires, 2001” (Longoni, 2012: 99).

abandona los métodos parlamentarios, que han demostrado su poca efectividad para resolver sus problemas” (2006: 181). Otro elemento que se hace presente en la mayoría de las fotografías y que funciona como símbolo recurrente de aquellas jornadas es la cacerola.

A su vez, otro de los ejes, presente en la narración construida por las fotografías, es la presencia de multitudes de personas en las calles, en lugares públicos e icónicos de Buenos Aires (Plaza de Mayo, Diagonal Norte, el Obelisco, etc.), y la apropiación que hacen los individuos de estos lugares. Como dice Svampa, en 2001 comienza a darse una nueva gramática que “volvió a instalar la cuestión del retorno de la política a las calles y colocó en el centro la (re)apropiación del espacio público como lugar importante -si no privilegiado- del antagonismo político y del reclamo en términos de derechos” (2011: 243).

Por último, en una foto (IMAGEN 21) perteneciente al libro *Diciembre* de Sub cooperativa de fotógrafos, se visibiliza a un actor que tuvo un rol destacado en las jornadas de diciembre: el motoquero. Como ya se ha analizado en el presente capítulo los motoqueros, en su mayoría fleteros o mensajeros, modificaron sus prácticas en el marco de un contexto beligerante y pasaron a ocupar el rol de infantería del pueblo (Rodríguez, 2009).

Por último, en palabras de León Rozitchner:

Pareciera que con el 19 y 20 eso que nos mantenía separados se hubiera roto. De repente, se dio algo diferente: romper la costra, salir afuera, encontrarse con el otro, reconocerse en el común sufrimiento y poder así activar los poderes del propio cuerpo en la medida en que empezábamos a sentir que podíamos construir un cuerpo común poderoso (2002: 39).

La cita de Rozitchner (2002) pone en relieve un aspecto clave de los sucesos de aquellos días que atraviesa como un hilo conductor todas las imágenes del capítulo: la unión entre personas provenientes de distintas realidades y clases sociales frente a un enemigo común - el poder político-, y su apropiación de las calles como método de lucha.

## Capítulo 4

### **La sangre derramada: imágenes de la represión y la revuelta**

Las manifestaciones ocurridas el 19 y 20 de diciembre dieron lugar a una lucha callejera, entre los manifestantes y la policía, que se desarrolló con mayor intensidad el día 20 en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. La Plaza de Mayo, el Congreso y el Obelisco, así como Avenida de Mayo, las Diagonales Norte y Sur, y la avenida 9 de Julio fueron los principales escenarios donde se produjeron los enfrentamientos.

Los primeros ataques de la policía se registraron en la madrugada del 20 de diciembre, cuando un grupo de personas marchaba de Congreso a Plaza de Mayo, festejando la renuncia del ministro de economía Domingo Felipe Cavallo. Ese mismo día, un grupo reducido que se concentraba en Plaza de Mayo pidiendo por la renuncia del presidente Fernando De la Rúa fue reprimido por la policía. Y más tarde, con la llegada de las Madres de Plaza de Mayo, que habían convocado a las organizaciones políticas y sociales para que se sumaran a su ronda de los jueves adhiriendo a consignas contra el estado de sitio y la represión, la policía volvió a reprimir con balas de goma, camiones hidrantes y gas lacrimógeno, con el objeto de dispersar a los manifestantes y sacarlos de la plaza.

Durante horas se sucedieron una serie de enfrentamientos que consistían en los intentos de los manifestantes de avanzar hacia Plaza de Mayo y su posterior retroceso o repliegue, hacia las avenidas, como consecuencia de la represión policial. Los protestantes armaron barricadas con tachos, madera y postes, prendieron fogatas e incendiaron autos para protegerse y evitar el desalojo. Por la tarde del día 20, las fuerzas de seguridad comenzaron a disparar con balas de plomo y se produjeron las primeras muertes. Gustavo Benedetto, de 23 años, murió cerca de Av. de Mayo y Chacabuco durante el apedreo al banco HSBC. Desde dentro del banco, uniformados de seguridad comenzaron a disparar y asesinaron a Gustavo de un tiro en la nuca. Gastón Riva, un motoquero de 31 años, fue asesinado por un balazo en el tórax mientras atravesaba Avenida de Mayo con su moto. En Bernardo de Irigoyen e Hipólito Yrigoyen murió Diego Lamagna (27 años) herido por bala de plomo, mientras que Alberto Márquez (57 años) recibió dos balazos en el tórax y murió en el acto. A su vez, Carlos Almirón, de 23 años, miembro del Centro de Desocupados 29 de Mayo de

Lanús, fue baleado en el tórax por un policía en Av. de Mayo y 9 de Julio; trasladado al Hospital Argerich, murió por la noche<sup>29</sup>(“El día que la plaza se volvió a cubrir de sangre”, 2002).

En este capítulo se analizarán fotografías que se encuentran en: *Episodios argentinos, Diciembre, Violencias y El final*. Las imágenes muestran los enfrentamientos entre los manifestantes y las fuerzas de seguridad, así como también el saldo de muertos y heridos consecuencia de la represión. Para el análisis, se dividirán las fotografías de este grupo en dos sub-grupos. Por un lado, aquellas imágenes que muestran los sucesivos choques entre manifestantes y policías. Por otro lado, los efectos de la represión: las fotografías de los muertos y heridos.

### **Imágenes de enfrentamiento y represión**

Dentro de este conjunto de fotografías se muestra, como ya se dijo, el encuentro y posterior choque entre los manifestantes y la policía. El principal escenario de lucha es el microcentro –Plaza de Mayo, Congreso, el Obelisco, etc.-. Hombres y mujeres, de distintas edades y condiciones sociales –docentes, oficinistas de traje, representantes de organismos de derechos humanos, etc.- se manifiestan e intentan copar el espacio público mientras las fuerzas de seguridad buscan expulsarlos y acallarlos. En dicho contexto, esta serie de imágenes visibiliza y pone en evidencia la desigualdad de condiciones entre las fuerzas de

---

<sup>29</sup> A su vez, el 19 de diciembre por la tarde en el GBA ocurren los primeros muertos en saqueos: Diego Ávila de 24 años es asesinado por el dueño del supermercado chino Family (Villa Fiorito); Cristian Eduardo Legembre de 20 años es baleado y asesinado en Steffi (Merlo) por el suero del propietario del mercado. El día 20 se suman más muertes: Julio Hernán Flores (15 años), Damián Vicente Ramírez (14 años), Víctor Ariel Enrique (21 años), Pablo Marcelo Guías (23 años), Roberto Agustín Gramajo (19 años) y Mariela Rosales (28 años) (Carrera y Cotarelo, 2003).

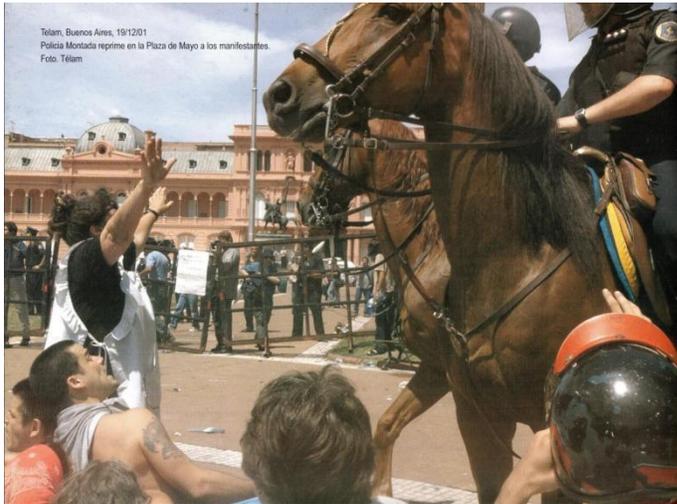
El listado de víctimas del 19 y 20 de diciembre de 2001 es: Graciela Acosta, Carlos Almirón, Ricardo Álvarez Villalba, Ramón Alberto Arapi, Rubén Aredes, Elvira Avaca, Diego Avila, Gustavo Ariel Benedetto, Walter Campos, Jorge Cárdenas, Juan Delgado, Víctor Ariel Enriquez, Luis Alberto Fernández, Sergio Miguel Ferrerira, Julio Hernán Flores, Yanina García, Roberto Agustín Gramajo, Pablo Marcelo Guías, Romina Iturain, Diego Lamagna, Cristian Legembre, Claudio “Pocho” Lepratti, Alberto Márquez, David Ernesto Moreno, Miguel Pacini, Rosa Eloísa Paniagua, Sergio Pedernera, Rubén Pereyra, Damián Vicente Ramírez, Sandra Ríos, Gastón Riva, José Daniel Rodríguez, Mariela Rosales, Ariel Maximiliano Salas, Carlos Manuel Spinelli, Juan Alberto Torres, José Vega, Ricardo Villalba (Correpi citado en La vaca, 2011).

seguridad y los manifestantes. En primer lugar, aunque resulte una obviedad, la policía está armada, la mayoría de ellos protegidos con chalecos antibalas, algunos con perros, otros montados a caballo o resguardados dentro de los camiones hidrantes. A diferencia de ellos, los manifestantes se encuentran desprotegidos: la mayoría en pantalones cortos, con el torso desnudo y se desplazan a pie. Por último, en muchas imágenes se repite la escena del manifestante siendo golpeado, sujetado por la fuerza, lastimado por un grupo de policías (IMÁGENES 24, 25 y 28).

En contraste con esta asimetría de poder es que cobra potencia la resistencia de los manifestantes. En una fotografía (IMAGEN 23) perteneciente al catálogo de Télam *El final*, por ejemplo, se muestra a una maestra –identificada como tal por su guardapolvo blanco– enfrentándose a dos policías montados a caballo. La fortaleza de la imagen reside en el gesto de la docente que intenta frenar a los policías, en una actitud protectora hacia otros manifestantes que se encuentran sentados en el piso. Además, el guardapolvo, por fuera de un contexto escolar, se erige como símbolo: la educación hace frente a la violencia, la interpela con sus propias armas.

Asimismo, en el libro *Violencias* de Longoni hay dos fotografías (IMÁGENES 26 y 27) que muestran el enfrentamiento entre un grupo de manifestantes y un camión hidrante. La desigualdad de condiciones entre la policía (refugiada dentro del camión) y los manifestantes (de a pie y sin ninguna protección más que piedras) no impide que estos últimos resistan y se enfrenten a las fuerzas de seguridad, arrojando cascotes al camión.

Nuevamente, en estas fotos de Longoni los epígrafes extendidos, breves relatos que contextualizan y complementan la imagen, interpelan al lector y refuerzan la sensación de caos y violencia indiscriminada del poder policial hacia quienes reclamaban.



*IMAGEN 23: Télam, Buenos Aires, 19/12/01. Policía Montada reprime en Plaza de Mayo a los manifestantes. Foto: Télam. 19 y 20 de diciembre de 2001: El final.*

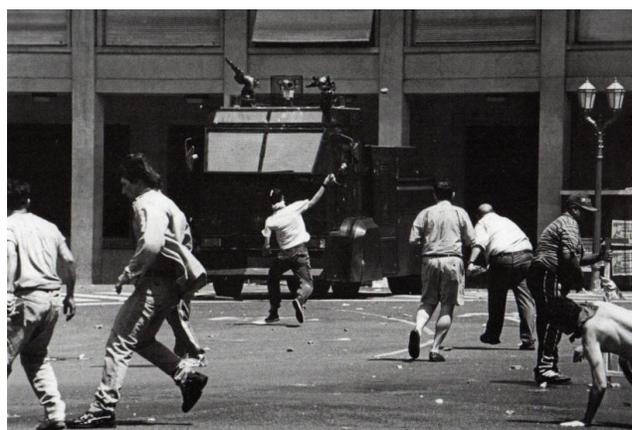
*IMAGEN 24: Télam, 20/12/0. La policía reprime a los manifestantes en la Plaza, Foto: Fernando Gens. 19 y 20 de diciembre de 2001: El final.*



*IMAGEN 28: Mediodía, Plaza de mayo. Episodios Argentinos: Diciembre y después.*



*IMAGEN 25: Batalla en Plaza de Mayo, 2001. Epígrafe en apéndice: Domingo Cavallo, ministro de economía del presidente Fernando De la Rúa, había congelado los depósitos bancarios. El llamado corralito solo permitía extraer una pequeña cantidad de dinero de los bancos. La gente salió a protestar con cacerolas la noche del 19 de diciembre. El presidente decretó estado de sitio y desató el caos. Así empezó la batalla en plaza de mayo, Buenos Aires, 2001. Violencias.*



*IMAGEN 26 y 27: Piedras, gases y agua en la plaza, 2001. Epígrafe en apéndice: Carros hidrantes de la policía que tiran agua para dispersar la movilización, la infantería que hace volar indiscriminadamente granadas de gas lacrimógeno, y los manifestantes que arrojan piedras sobre los móviles policiales. Un caos que a lo largo de la tarde costó la vida de cinco personas. Ya había renunciado el ministro de economía Domingo Cavallo. Buenos Aires, 2001. Violencias.*

Por otra parte, en una fotografía que pertenece a *Episodios argentinos* (IMAGEN 29) se observa a un hombre intentando luchar y forcejear contra otros seis –algunos con uniforme policial y otros vestidos de civil- que lo sostienen de sus extremidades y lo mantienen suspendido en el aire con el objeto de inmovilizarlo.



IMAGEN 29: Por la tarde. Plaza de Mayo. Episodios Argentinos: Diciembre y después.

La postura del personaje principal -la expresión de su cara, la posición de sus piernas y brazos retorciendo su cuerpo para intentar liberarse del grupo de hombres- remite a las pinturas y grabados que muestran el método de desmembramiento<sup>30</sup>, así como otras escenas de tortura y mutilación. Es evidente que no se trata de la misma situación, ya que en este caso el objetivo parece ser sostener e inmovilizar al manifestante sujetándolo de sus extremidades. Sin embargo, el forcejeo entre el hombre y las fuerzas de seguridad y la posición de su cuerpo motiva la asociación de esta imagen con las obras que representan determinados escenarios de tortura y violencia. En particular, en un grabado de Francisco de Goya que forma parte de la serie: *Los desastres de la guerra* titulado *¿Qué hay que hacer más?* (IMAGEN 30), donde el pintor da cuenta de situaciones violentas ocurridas durante la Guerra de la Independencia Española. En esta obra se muestra una escena de

---

<sup>30</sup> El desmembramiento consiste en una forma de ejecución y tortura, practicada durante la Edad Media y luego utilizada posteriormente, que consistía en atar unas cuerdas en las extremidades de la víctima (brazos, piernas y en algunas situaciones la cabeza) que a su vez se encontraban ligadas a caballos. Cuando se azotaba a los animales, estos corrían en direcciones opuestas provocando tensión en las cuerdas. Como consecuencia de ello se producían desgarros hasta que los extremos eran arrancados del cuerpo lo cual provocaba la muerte de la víctima (“El desmembramiento era una forma de ejecución”, 2016).

tortura en la que cuatro soldados franceses retienen a un español cabeza abajo, apoyado sobre un árbol. Mientras le sujetan las piernas para inmovilizarlo, uno de los soldados dirige su espada hacia los genitales del hombre capturado buscando mutilar su cuerpo. Así como esta, otras obras podrían dialogar con la foto como *El martirio de San Hipólito* de Dirk Bouts (IMAGEN 31), entre otras.



IMAGEN 30: Francisco de Goya, “¿Qué hay que hacer más?” de la serie “Los desastres de la guerra”.

Fuente: Pinterest.

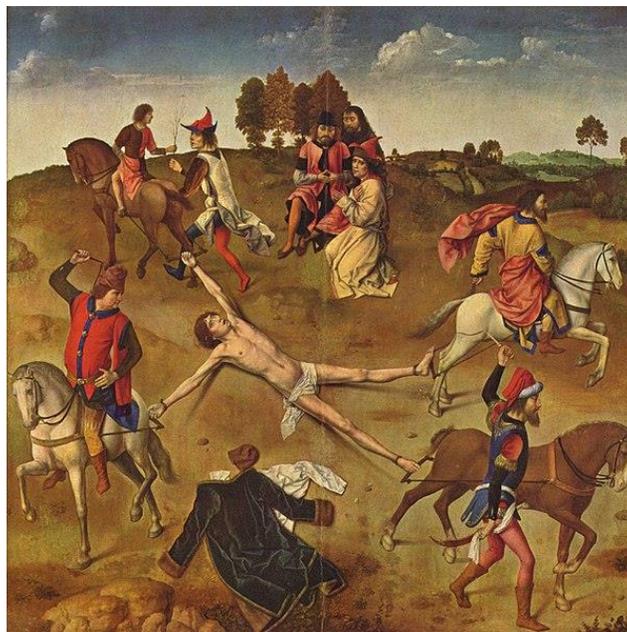


IMAGEN 31: El martirio de San Hipólito, por Dirk Bouts. Fuente: imagen extraída de internet.

A su vez, la fotografía analizada también puede asociarse con las representaciones del descendimiento de Cristo de la cruz (IMAGEN 32). En este caso, es la forma y posición del cuerpo del personaje principal de la foto lo que remite a la postura del cuerpo de Cristo. También la distribución del resto de los personajes alrededor de la figura principal (manifestante y Cristo), rodeándola. Sin embargo, la actitud corporal del manifestante en resistencia a la fuerza policial (IMAGEN 29) no se condice con la del cuerpo de Cristo, muerto y entregado sin oponer la más mínima resistencia (IMAGEN 32).



IMAGEN 32: *El descendimiento*, Rogier Van Der Weyden. Fuente: [www.museodelprado.es](http://www.museodelprado.es)

Es decir, es posible asociar algunas fotografías con una tradición visual de imágenes pictóricas desarrolladas a lo largo del tiempo, que funciona como horizonte cultural implícito para la mirada del observador de las fotografías. Si se pudiera realizar un desarrollo más exhaustivo de dicha tradición visual se podría pensar en la noción de *pathosformel*<sup>31</sup> para dar cuenta de ello. O también en el concepto de *fórmula de representación*<sup>32</sup> definido por Burucúa y Kwiatkowski (2014) en la senda del trabajo que

---

<sup>31</sup> Felisa Santos (2014) define la noción de *pathosformel*, utilizada por Aby Warburg, como una forma de representación que pervive en el tiempo y se pone en juego al momento de dar sentido a lo representado. La *pathosformel* está del lado del *punctum* barthesiano, de lo afectivo, del conmovedor. Tanto la *pathosformel* como el *punctum* están asociados al sujeto receptor de la imagen (Santos, 2014).

<sup>32</sup> La *fórmula de representación* es “un conjunto de dispositivos culturales que han sido conformados históricamente y, al mismo tiempo gozan de cierta estabilidad, de modo que son fácilmente reconocibles por

empresen sobre las masacres históricas y la forma en que estas han sido representadas a lo largo del tiempo: sus regularidades, modificaciones, etc. Las *fórmulas de representación* han sido utilizadas por aquellas personas que tenían por objeto explicar, a través de imágenes, las masacres históricas.

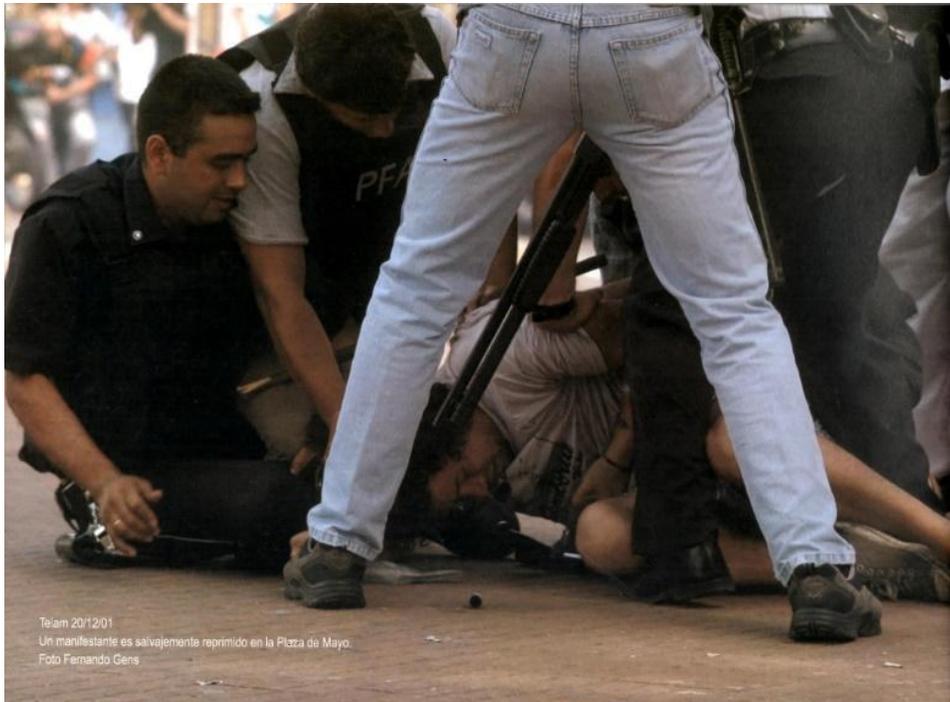
Otra imagen en donde se hace presente la relación desigual de fuerza y poder entre la policía, como representante del Estado, y las personas que se encuentran manifestándose, vulnerables y desprotegidas, es la fotografía de Fernando Gens que figura en *El final* (IMAGEN 33). En ella se observa a un manifestante tirado en el piso con los ojos cerrados; por arriba de él tres policías lo inmovilizan, mientras uno de ellos le apunta con una escopeta en la cabeza. La fotografía está tomada casi al ras del suelo. Las piernas abiertas de un hombre, presuntamente un policía vestido de civil, enmarcan la cara del joven tirado en el piso. Con sus ojos cerrados, y sin mostrar ninguna resistencia, el manifestante muestra una actitud pasiva, de resignación y entrega.

El número excesivo de fuerzas de seguridad para inmovilizar a un único sujeto que no muestra resistencia, así como el gesto de poder que implica apuntarle con un arma a la cabeza, visibilizan el uso desmedido de la fuerza por parte de la policía. El epígrafe de la fotografía (IMAGEN 33) abona a ello al describir la situación: “Un manifestante es *salvajemente*<sup>33</sup> reprimido en Plaza de Mayo”. Retomando a Barthes en cuanto a la relación que mantienen imagen y texto, en el caso de dicho epígrafe “el texto no hace más que amplificar un conjunto de connotaciones que ya están incluidas en la fotografía” (1995: 05).

---

el lector o el espectador. Pero también son capaces de cambio, en el sentido de que pueden ser modificados para expresar nuevos sentidos y representar nuevos fenómenos, distintos de los originalmente indicados por ellos, aunque relacionados en general con los anteriores” (Burucúa y Kwiatkowski, 2014: 46). Según Burucúa y Kwiatkowski (2014) lo que diferencia a las *fórmulas de representación* de las *pathosformel* es que son más en número y más cambiantes.

<sup>33</sup> Resultado agregado por la autora.



*IMAGEN 33: Télam, 20-12-01. Un manifestante es salvajemente reprimido en Plaza de Mayo. Foto: Fernando Gens. 19 y 20 de diciembre de 2001: El final.*

Dentro del relato de enfrentamientos y represión, otras fotos se centran en captar a las fuerzas de seguridad en acción. En *Episodios argentinos* una de las imágenes muestra a tres policías ubicados uno detrás del otro en diagonal a la cámara (IMAGEN 34). El primero de ellos apunta y dispara con un arma larga –se ve una estela de humo que sale de ella–, el segundo tiene una cachiporra en la mano, mientras que el tercero apunta con una pistola al cielo. A su vez, los tres personajes se encuentran en movimiento, avanzando hacia algo o alguien que se encuentra fuera de cuadro.

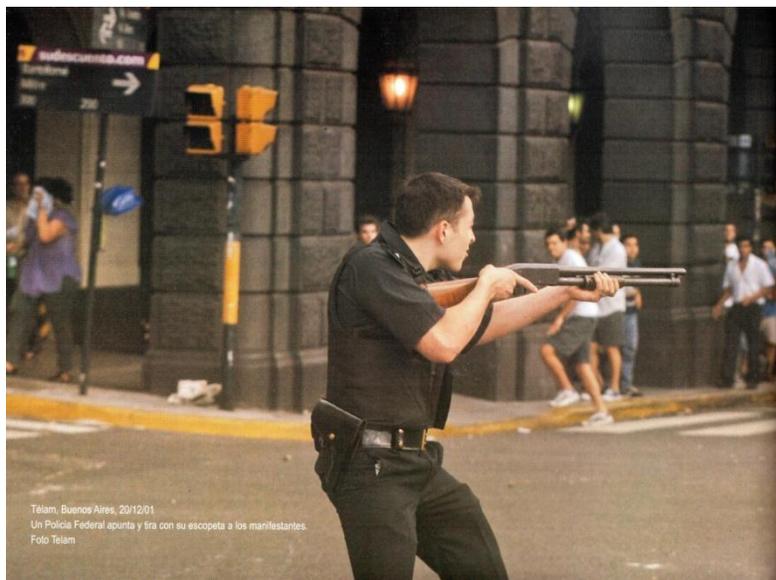


*IMAGEN 34: Por la tarde  
Avenida de Mayo y  
Avenida 9 de Julio.  
“Salvas” policiales, en  
Episodios Argentinos:  
Diciembre y después.*

Otra fotografía similar de *El final* muestra a un policía apuntando con una escopeta hacia los manifestantes (IMAGEN 35). Aquí la imagen está tomada desde un ángulo que muestra al policía de costado, casi de espaldas y permite ver en el fondo de la escena a grupos de manifestantes.

*IMAGEN 35: Télam, Buenos  
Aires, 20/12/01. Un Policía  
Federal apunta y tira con su  
escopeta a los manifestantes.*

*Foto: Télam. 19 y 20 de  
diciembre de 2001: El final.*



Télam, Buenos Aires, 20/12/01  
Un Policía Federal apunta y tira con su escopeta a los manifestantes.  
Foto Télam



IMAGEN 36. Fuente: *Diciembre*.

En el fotolibro *Diciembre* hay una fotografía de un policía apuntando con un arma (IMAGEN 36). Esta imagen resulta impactante ya que el personaje apunta con el arma hacia la cámara, lo cual genera en el espectador la sensación de que el policía le está disparando a él. Ello, a su vez, permite inferir dónde se encontraba ubicado el fotógrafo al momento de tomar la foto -del lado de los manifestantes- y da una sensación de cercanía e involucramiento con la causa y no solo de mero registro de los hechos. Pousthomis, integrante de Sub cooperativa de fotógrafos, destaca del libro *Diciembre* la presencia de un narrador (el fotógrafo) que a su vez “es un actor participativo de los hechos” (Pousthomis, 2017). En esta línea, “el fotógrafo no puede ser un espectador pasivo, no puede ser realmente lúcido si no está implicado con el acontecimiento” (Cartier-Bresson, 2004: 02). Esta imagen transmite dicha cercanía entre manifestante y fotógrafo, ambos parecieran fundirse en uno: el fotógrafo es también un manifestante, pone el cuerpo. Como afirma Boltanski “la fotografía exige un compromiso físico en el acontecimiento” (2003: 211). Las tres fotografías analizadas anteriormente (IMÁGENES 34, 35 y 36) buscan dar cuenta del accionar de la policía durante los episodios de diciembre de 2001. Tomadas desde distintos ángulos y con distinta proximidad, todas ellas capturan momentos en que los uniformados apuntan con sus armas hacia la masa de manifestantes. Esto permite, como dice Gamarnik, que las imágenes funcionen no solo como una forma de representación, sino también como una “prueba visual” (2016: 16) del comportamiento de las fuerzas de seguridad, un elemento de denuncia.



IMAGEN 37. Fuente: *Diciembre*.

Mientras la imagen anterior del libro *Diciembre* se centraba en el personaje de la policía (IMAGEN 36), la que se analiza a continuación destaca la figura de los manifestantes (IMAGEN 37). En ella se observa un enfrentamiento entre estos –de espaldas a la cámara– y las fuerzas de seguridad que se vislumbran a lo lejos. La posición en que fue tomada la foto, desde el centro de la avenida, y las líneas blancas pintadas sobre el asfalto generan una fuga hacia el Obelisco, uno de los principales escenarios de lucha de aquellos días. Los dos personajes principales muestran una actitud defensiva: uno de ellos se refugia detrás de un cartel de la vía pública que usa como escudo, mientras que el otro parece estar arrojando piedras o algún otro elemento de defensa. Si bien al estar de espaldas no se ve el gesto de sus rostros, la pose de sus cuerpos favorece a la construcción de una actitud combativa.

La utilización del cartel como escudo da cuenta de una forma de apropiación de la vía pública por parte de los manifestantes. Esta apropiación también se manifiesta en el hecho de que los personajes se encuentren en medio de la 9 de Julio, una de las avenidas más importantes e icónicas de Buenos Aires, cortando el tránsito. Sin autos, invadida por los manifestantes y la policía, la avenida se vuelve intransitable. Se produce entonces una resignificación del espacio público, que transforma su función y pasa de ser una vía de circulación a ser un campo de batalla entre manifestantes y fuerzas de seguridad. En esta línea, Julieta Casini (2014) afirma que el espacio urbano ha sido históricamente utilizado por distintos actores sociales quienes, a través de protestas y manifestaciones, se han

apropiado de él. Estas acciones, que comienzan a multiplicarse desde los 90, vuelven a reconfigurar el espacio público, que se encontraba sellado, como un lugar de confrontación política y en contracara de la crisis institucional (Svampa, 2011).

Las imágenes de *Diciembre* analizadas (IMÁGENES 36 y 37) revelan un involucramiento del fotógrafo con lo que está ocurriendo. Pousthomis reflexiona acerca de estas dos imágenes:

Esta foto que por ejemplo muestra la escena pero desde una mirada que acompaña los hechos, un manifestante de espaldas. O por ejemplo otra de un policía apuntando a la cámara y ahí muestra claramente el lugar desde donde se mira y el compromiso que hay con la situación, ese punto de vista, ideología, se muestra la policía como violenta, la agresión desde dónde surge y acá (refiriéndose a la foto de los manifestantes) es una marca de apoyo, acompañamiento, de estar ahí acompañando esa lucha esa resistencia (Pousthomis, 2017).

El fotógrafo de Sub se coloca codo a codo con el manifestante, camina las mismas calles y participa de sus luchas. Ello se hace visible en las fotos a través de la cercanía con que retrata las jornadas del estallido de 2001.

### **Imágenes de muertos y heridos**

Este conjunto de fotos muestra las consecuencias de la represión policial, las huellas de la violencia sobre los cuerpos. Tanto en *El final* como en *Episodios argentinos* se repiten situaciones similares: cuerpos tendidos sobre el asfalto o las veredas, cuerpos heridos, golpeados o muertos. En algunas imágenes se ve a la policía “custodiando” a los manifestantes reprimidos, en otras los heridos se encuentran acompañados por compañeros que los protegen e intentan ayudarlos.

En *Episodios argentinos* el fotógrafo Bernardino Ávila toma una foto de Alberto Márquez, uno de los muertos de 2001 (IMAGEN 38). La fotografía muestra el cuerpo de Alberto tendido en la vereda con los ojos cerrados, su boca y su cuello manchados con sangre que se esparce por el piso. Oculto parcialmente por las ramas de un árbol, otro fotógrafo registra la situación desde un ángulo diferente. A su lado un joven con la cara cubierta observa la escena, mientras otras personas, en un segundo plano como figurantes en una obra de teatro, transitan la 9 de julio, una de las principales arterias de Buenos Aires. Sin embargo, el foco de la imagen está en el gesto paternal y solidario del hombre -que no se sabe si conoce a la víctima o no- que reacciona sosteniendo la cabeza y el brazo de Alberto, en una expresión de cuidado, “había mucha hermandad entre la gente. El que estaba en la

calle, ya fuera moto, ya fuera periodista, ya fuera el que fuera estaba ahí porque necesitaba estar” (Martínez, 2017).



*IMAGEN 38: Hacia las siete de la tarde Avenida 9 de Julio y Sarmiento. Muerte de Alberto Márquez, vendedor de seguros, padre de tres hijos. Episodios Argentinos: Diciembre y después.*

Por otra parte, en *El final* y en *Episodios argentinos* hay dos fotografías de la misma escena tomadas por dos fotógrafos distintos: Alejandro Belvedere (IMAGEN 39) y Bernardino Ávila (IMAGEN 41). En ambas imágenes se observa a un joven herido tendido sobre el asfalto. El análisis de dichas fotos en conjunto permite observar la mirada de dos reporteros gráficos frente a una misma situación. El encuadre, la composición, así como también otras decisiones técnicas tomadas por cada uno de los fotógrafos, dan cuenta de que la fotografía no es un reflejo liso y llano de la realidad, sino una forma de contarla.

Una primera distinción surge en la presentación de las imágenes: mientras que en *Episodios argentinos* la fotografía ocupa una página completa (IMAGEN 41), en *El final* la imagen (IMAGEN 39) se muestra en forma de díptico junto con otra que registra la misma

situación pero protagonizada por otro personaje y desde un ángulo de visión distinto (IMAGEN 40). A su vez, las fotografías parecen estar tomadas en momentos diferentes, ya que la posición en la que se encuentra el hombre fotografiado no es la misma en ambas tomas.



*IMAGEN 39 y 40: Télam, Buenos Aires, 20-12-01. Manifiestantes yacen tirados en el piso luego de haber sido brutalmente golpeados durante la represión en 9 de Julio y Rivadavia. Foto: Alejandro Belvedere. 19 y 20 de diciembre de 2001: El final.*

En la foto de Alejandro Belvedere (IMAGEN 39) se observa al joven herido tendido en el piso: sus ojos se encuentran cerrados, su torso desnudo y su brazo izquierdo están manchados con sangre. En el borde inferior izquierdo de la foto, la mano izquierda del retratado, manchada con sangre, se encuentra con una mano de otra persona que está fuera de cuadro. Estas manos no llegan a tocarse pero mantienen cierta conexión y cercanía, se acompañan. En un segundo plano, una fila de policías portando armas y palos parece custodiar al manifestante herido.

A su vez, esta imagen (IMAGEN 39) está colocada en el libro en forma de díptico. A su derecha otra foto muestra en primer plano a un joven tumbado sobre el asfalto (IMAGEN 40). En un segundo plano se observa un grupo de hombres heridos sobre la calle entre los que se encuentra el personaje de la foto anterior, por lo tanto se deduce que se trata de la misma situación. Sin embargo, en esta foto (IMAGEN 40) la actitud del retratado es diferente, está boca abajo, tiene los ojos abiertos y con la cabeza hacia arriba observa algo

que se encuentra fuera de cuadro. Sobre su brazo y su remera o pañuelo, que tiene colocado alrededor del cuello, se observan manchas de sangre, las huellas de la represión sobre su cuerpo.



*IMAGEN 41: Por la tarde.  
Avenida 9 de Julio e Hipólito  
Yrigoyen. Episodios Argentinos:  
Diciembre y después.*



*IMAGEN 42: Cristo Crucificado, Pietro  
Perugino. Fuente: Pinterest.*

Por otra parte, la fotografía de Bernardino Ávila (IMAGEN 41) toma al manifestante herido desde otro punto de vista y en otro momento. Si bien el plano también es contrapicado, es más abierto: se pueden ver las piernas de otro cuerpo tendido a la izquierda del personaje principal, la fila de policías detrás, un patrullero y los edificios del fondo. El joven se encuentra con los ojos cerrados, su pecho, su brazo y su boca están manchados de sangre. La forma en que se encuentra su cuerpo con los brazos extendidos en forma de cruz, y las piernas levemente flexionadas remiten a una imagen de la crucifixión. Esta asociación se refuerza también por su torso desnudo y las marcas de violencia –manchas de sangre- sobre su cuerpo. A su vez, da cuenta de una tradición visual iconográfica que se construye en torno a la figura del Cristo crucificado a partir de pinturas, dibujos, representaciones del mismo a lo largo de la historia, como por ejemplo el Cristo crucificado de Pietro Perugino (IMAGEN 42). Aquí, nuevamente, el diálogo que se produce entre fotografía y obra de arte se puede pensar a partir de las nociones de *fórmula de representación* (Burucúa y

Kwiatkowski, 2014) y *pathosformel* (Santos, 2014) mencionadas más arriba. Dentro de esta tradición visual que pervive en distintas obras de arte a lo largo del tiempo, también se puede destacar el mural de José Clemente Orozco llamado *Las trincheras* (IMAGEN 43). Este fresco representa la fuerza, el dolor y la tensión de la lucha de la revolución mexicana. Tres hombres con sus torsos desnudos, apoyan sus cuerpos sobre la piedra: uno de ellos cae de frente con sus brazos extendidos en forma de cruz, los otros dos esconden su rostro. El color rojo de la obra podría pensarse como representación de la sangre derramada y el sufrimiento.



IMAGEN 43: *Las trincheras*, mural de José Clemente Orozco ubicado en el Colegio de San Ildefonso, ciudad de México (1926). Fuente: imagen extraída de internet.

Estas imágenes de los muertos y heridos a causa de la represión abren la discusión sobre si debe mostrarse el sufrimiento y de qué forma hacerlo. Con respecto a ello, Sontag (2004) declara que hay una crítica hacia las fotografías que muestran situaciones de violencia o de tristeza de forma bella, acercándose a los parámetros del arte. Dicha crítica se debe a la creencia de que la belleza de la imagen “desvía la atención de la sobriedad de su asunto” (Sontag, 2004: 35) poniendo en entredicho su carácter documental. Frente a ello, la autora afirma que si bien muchos fotógrafos testimoniales creen que lo correcto es hacer que lo espectacular no lo sea, lo espectacular forma parte de las narraciones religiosas que han sido utilizadas como modo de entendimiento del sufrimiento a lo largo de la historia de occidente, y por lo tanto de la iconografía cristiana (Sontag, 2004). En ese sentido, se pueden entender las asociaciones realizadas más arriba entre fotografías de la represión con pinturas, grabados, murales que representan escenas de sufrimiento como: el descendimiento de la cruz, el método de desmembramiento y la crucifixión.

En esta línea, Rancière afirma que “la acusación de *estetizar el horror* es demasiado comfortable” (2008: 87) ya que no toma en cuenta lo complejo que resulta el encuentro de la

mirada estética hacia una situación de excepción y la preocupación por dar testimonio de la realidad que a nadie le preocupa ver. Por lo tanto, la solución no es privarnos de dichas imágenes del horror, del sufrimiento, sino hallar la forma de presentar dichas imágenes en un determinado espacio/tiempo (Rancière, 2008). En este caso, el dispositivo que eligen los fotógrafos para presentar sus imágenes del horror son los fotolibros (*Episodios argentinos, Violencias, Diciembre*) y el catálogo de la muestra fotográfica (*El final*), que se sustraen de la mirada rápida del periódico, implicando un contrato diferente de lectura.

A diferencia las fotografías analizadas anteriormente, las imágenes de *Diciembre* no muestran la represión de aquellos días de forma tan explícita. En sus fotos casi no aparecen efectivos de la policía, ni situaciones de violencia extrema.

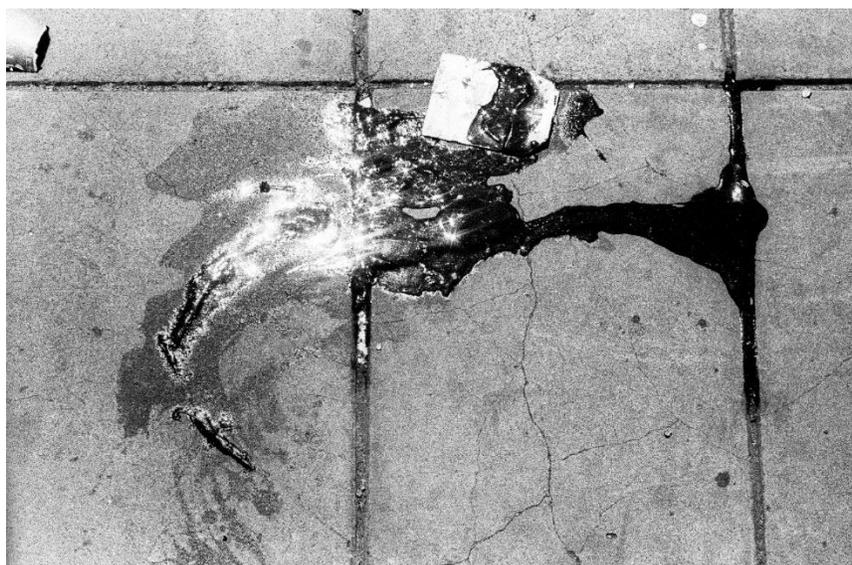


IMAGEN 44. Fuente: *Diciembre*.

Sin embargo, hay una fotografía que muestra la violencia ejercida aquellos días de forma más abstracta (IMAGEN 44). Se trata de una mancha de sangre sobre una vereda, la sangre se desparrama por los surcos de cemento que se crean entre las baldosas. El charco de sangre funciona como una metonimia<sup>34</sup> de la represión y la violencia ejercida en aquellos días de diciembre de 2001. La parte por el todo: la mancha de sangre por los cuerpos de los manifestantes violentados, heridos, muertos producto de la represión.

---

<sup>34</sup> Metonimia: figura retórica que designa algo con el nombre de otra cosa, tomando el efecto por la causa, el signo por la cosa significada, la parte por el todo, etc. (Real Academia Española, 2018).

La composición prolija de la imagen, el destello de la sangre, su revelado en blanco y negro hacen a la construcción de la fotografía. Con respecto al color de la película y su revelado, el blanco y negro:

Tiene esa cuestión analógica muy muy presente y está presente evidente con ese grano muy característico de la película blanco y negro que es medio nostálgico y lleva a las imágenes a un lugar más poético que a nosotros nos interesa mostrar. (Pousthomis, 2017).

Asimismo, en el caso de esta fotografía (IMAGEN 44), a diferencia de *Episodios argentinos* y *El final* que muestran de forma directa el cuerpo violentado o muerto (IMÁGENES 38, 39, 40 y 41), la abstracción del charco de sangre toma sentido en el conjunto de fotos del libro *Diciembre*, donde la serie de imágenes construye un relato marcado por el clima y las sensaciones vividas aquellos días. En ese contexto, la mancha de sangre pasa a simbolizar la violencia acontecida en diciembre de 2001.

Por último, esta foto de Sub cooperativa de fotógrafos (IMAGEN 44) puede asociarse con una fotografía de una obra de Ricardo Carreira (IMAGEN 45), referente de la vanguardia argentina de los 60, expuesta durante el *Homenaje al Vietnam* en la galería Van Riel en 1966:

Al frente, el charco de sangre, más macizo y voluminoso de lo que lo imaginábamos. Un enorme coágulo, más que un charco. Más atrás, vemos un charco en negativo (como un mapa vacío o vaciado) sobre papel, y la escalera trunca, otra obra perdida de Carreira, construida a partir del molde de la escalera a la terraza de su casa. Una escalera que no lleva a ningún lado, obturada su función utilitaria (Longoni, 2018: párr. 18).

Dicho charco de sangre fabricado con resina poliéster rojo hace referencia a la masacre perpetrada por el ejército de Estados Unidos durante la guerra de Vietnam (Longoni, 2018). Es decir funciona, al igual que en la foto de *Diciembre* (IMAGEN 44), como una metonimia, en este caso, de la violencia y las muertes producidas en Vietnam.

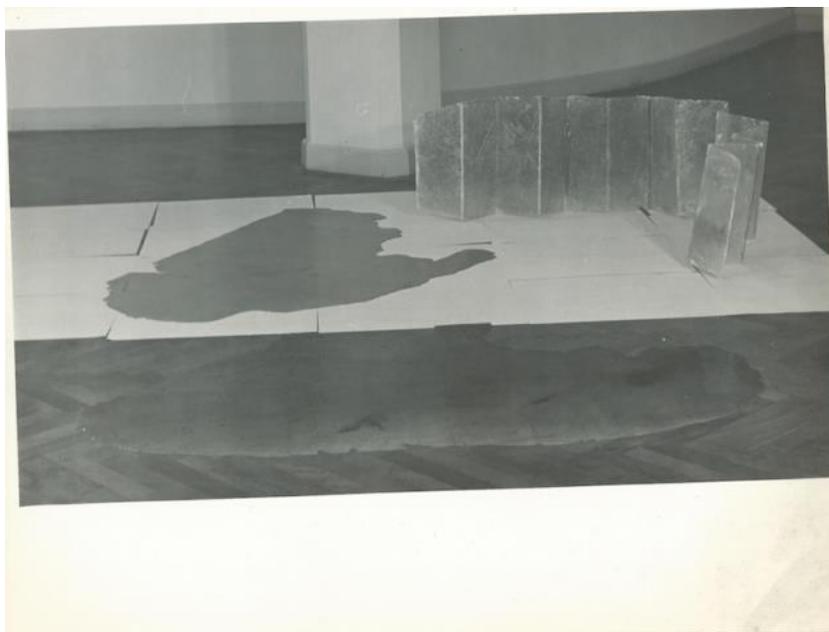


IMAGEN 45: Fotografía de la obra de Ricardo Carreira, 'I don't want to go home', poliester, 1966.

Fuente: [www.ctxt.es](http://www.ctxt.es)

## Reportero gráfico y testigo

En otro orden de cosas, es importante resaltar en este apartado la doble condición que ejercieron los fotógrafos como reporteros gráficos y como testigos<sup>35</sup>, ya que muchas de estas imágenes sirvieron posteriormente como pruebas de la represión y de las muertes sucedidas consecuencia de la violencia ejercida por las fuerzas de seguridad<sup>36</sup>. Gamarnik da cuenta de ello al afirmar que “la historia argentina demuestra que los fotógrafos no solo cumplieron su rol profesional cubriendo esas manifestaciones –para distintos usos y medios- sino que muchas veces sus fotos permitieron que escenas de violencia y represión criminal se visibilicen y en algunos casos se juzgue a sus culpables” (2016: 2).

---

<sup>35</sup> Menajovsky y Brook (2006) al analizar el rol que tuvo la fotografía de prensa en la Masacre de Avellaneda dan cuenta de la doble condición de testigo y de reportero gráfico de varios de los fotógrafos que estuvieron presentes ese día. Esto puede tomarse también al analizar el rol de los fotógrafos durante diciembre de 2001.

<sup>36</sup> Si bien no se tiene certeza de que las fotografías que pertenecen a los fotolibros del *corpus* hayan sido utilizadas como pruebas judiciales, eso no quita su carácter de testimonio de lo ocurrido aquellos días. Esto va a volver a ocurrir en el 2002, en la Masacre de Avellaneda en donde el papel de la fotografía fue crucial para desenmascarar la verdadera causa de las muertes de Maximiliano Kosteki y Darío Santillán, encubiertas gracias a la complicidad de los grandes medios de comunicación.

Uno de los fotógrafos, autor del fotolibro *Episodios argentinos*, remarca esa función:

Me parecía muy importante estar en ese momento y tener un rol trascendental en cuanto a registro. Era muy importante que de cada uno que se estuvieran llevando tuviéramos la foto del tipo, que sintieran que la prensa estaba enfrente (Martínez, 2017).

La cámara de fotos entonces se transformó no solo en una herramienta de registro, sino también en un instrumento de denuncia y de defensa frente a la represión policial. Pablo Piovano, fotógrafo de *Episodios argentinos*, remarca que “es la misma gente la que te pide que vayas a fotografiar a la policía cuando reprime. Y para nosotros se transformó en una misión, teníamos que rescatar a los pibes de los palos” (citado en Dillon, 2002, párr. 4).

En efecto, en las imágenes de la represión se puso en juego el doble papel de los fotógrafos. En primer lugar, ocuparon el rol de defensores de los manifestantes al utilizar la cámara de fotos como arma de denuncia frente a las fuerzas de seguridad que se encontraban reprimiendo. A las armas de la policía, los fotógrafos oponían los disparos de las cámaras, el objetivo era que sintieran “que no podían hacer cualquier cosa” (Martínez, 2017). En segundo lugar, cumplían con su tarea de testimoniar, capturar con la cámara aquello que estaba ocurriendo.

## **Memorias de la represión**

Todos los libros del *corpus* contienen imágenes de la represión ocurrida en diciembre de 2001. Dentro del relato, en las fotografías de los enfrentamientos que publican *Violencias*, *Episodios argentinos* y *El final*, se observa con claridad la situación desigual en la que se encontraban los manifestantes respecto a las fuerzas de seguridad. La policía montada a caballo reprimiendo a manifestantes de a pie; un grupo numeroso de uniformados contra un solo manifestante; fuerzas de seguridad apuntando con escopetas a la gente son algunas de las situaciones que se repiten a lo largo de las páginas de los libros y que dan cuenta de esa asimetría. Cobra aquí una importancia fundamental el rol de los reporteros gráficos como testigos y generadores de pruebas de la represión, “las fotos de esos días permitieron ver la crueldad de la represión policial que terminó con un saldo de 38 muertos en todo el país” (Gamarnik, 2016: 7).

Por otra parte, en este capítulo se muestran fotografías de manifestantes muertos y heridos, y surge la discusión acerca de si es correcta una representación del sufrimiento a través de las imágenes y el cómo hacerlo. Sontag afirma que “las víctimas están interesadas en la representación de sus propios sufrimientos” (2004: 130). Más allá de la creencia de que el exceso de imágenes sobre la violencia provoca la indiferencia de los espectadores hacia aquello que se muestra, “debemos permitir que las imágenes atroces nos persigan” (Sontag, 2004: 133). En este caso, las imágenes de la violencia ejercida hacia los manifestantes por parte de la policía durante diciembre de 2001 nos persiguen y nos recuerdan lo que ocurrió aquellos días, lo que las personas son capaces de hacer y que no debemos olvidar. Asimismo, dichas fotografías funcionan no sólo como un documento, sino también como una “prueba visual” (Gamarnik 2016: 16) que en algunos casos ha servido posteriormente como prueba judicial. De allí la importancia de generar estas imágenes y publicarlas, difundirlas.

A diferencia de *Episodios argentinos* y *El final*, en donde las imágenes de la represión se muestran de forma cruda y directa (cuerpos masacrados sobre el asfalto, cuerpos golpeados, muertos –IMÁGENES: 38, 39, 40, 41- ), *Diciembre* presenta una mirada más poética de los hechos. A través de sus páginas no vemos cuerpos lastimados, ensangrentados, moribundos. Sin embargo hay una imagen que condensa la violencia ejercida aquellos días: se trata de un charco de sangre sobre el asfalto (IMAGEN 44). Esta abstracción trasluce la decisión de representar lo ocurrido de una manera más metafórica.

Además, las imágenes de heridos, de muertos, de sufrimiento generan incomodidad y disparan preguntas: ¿Es válido visibilizar el sufrimiento a través de una fotografía? ¿Cuál es el modo correcto de hacerlo? En el caso de este *corpus*, hay distintas maneras de representar la violencia según la decisión de los reporteros: de forma más directa, siguiendo una cobertura periodística tradicional, o de forma más poética. Sin embargo, en lo que todas coinciden es en el dispositivo que las contiene, a través del cual se presentan: el libro y el catálogo. Dichos dispositivos permite al observador volver hacia las imágenes una y otra vez, y decidir el tiempo que se toma para mirar cada una de ellas. Estimulan, en definitiva, una mirada reflexiva.

## Capítulo 5

### Paisajes: De la ocupación del espacio público a la foto como ironía

Este capítulo reúne imágenes que muestran paisajes y situaciones urbanas durante los incidentes de diciembre de 2001: barricadas, autos prendidos fuego, frentes de bancos destruidos, etc. Estos paisajes urbanos contribuyen a la construcción del clima de crisis, destrucción y caos que se vivió en esos días y que se observa en este conjunto de fotografías pertenecientes a los libros *Episodios argentinos*, *Diciembre y Violencias*, y al catálogo *El final*.

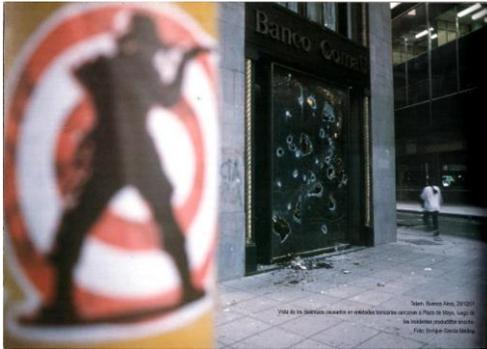
En primer lugar, la mayoría de estas imágenes, a diferencia de las fotos analizadas en los capítulos anteriores, no se centran en las acciones encarnadas por los diferentes actores sociales que participaron aquellos días (manifestantes, fuerzas de seguridad, saqueadores, empleados de negocios, etc.). En muchas de ellas ni siquiera aparecen personas, son paisajes sin presencia humana. Sin embargo, dicha presencia se hace visible a través de los rastros que ha dejado la acción del hombre en el espacio público. La vidriera del Banco Comafi completamente rota es una huella que habla de una apedreada llevada a cabo por un individuo o un grupo de personas contra el banco. Esta escena está capturada tanto por el fotógrafo Bernardino Ávila en *Episodios argentinos* (IMAGEN 46), como por Enrique García Medina en *El final* (IMAGEN 47).



IMAGEN 46: Roque Sáenz Peña y Bartolomé Mitre. Hacia las tres de la tarde El Banco de Boston se refleja en la vidriera del Banco Comafi. *Episodios Argentinos: Diciembre y después*.

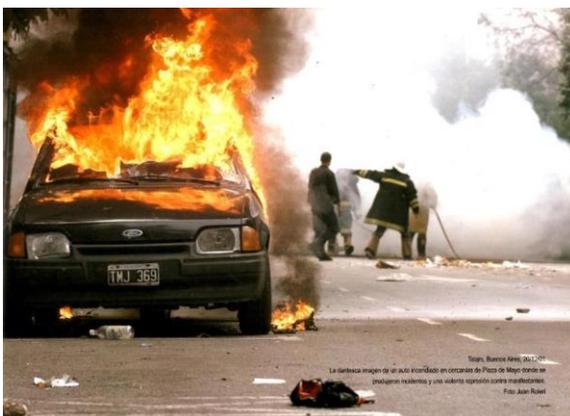
En el caso de la imagen tomada por Bernardino Ávila (IMAGEN 46) se observa en un primer plano contrapicado la vidriera del Banco Comafi completamente destruida. En ella se reflejan otros edificios de la zona, uno de ellos el banco de Boston (información que se repone a partir del epígrafe de la imagen). La utilización de los reflejos producidos en espejos y/o vidrieras es una técnica de composición empleada en la fotografía. Se podría pensar que el reflejo de los edificios del microcentro porteño en un vidrio roto y cascoteado funciona como metáfora de la ciudad derrumbada. Al mismo tiempo puede entenderse como metáfora de la crisis económica que atravesaba el país en ese momento, dado que ella captura el frente de un banco, símbolo de la economía y principalmente del modelo económico neoliberal, responsable principal de la crisis. Asimismo, las cintas de “peligro” que bordean la vidriera abonan a la construcción de la urbe derruida.

La elección de qué capturar, a través de qué plano, a qué altura es una construcción del fotógrafo y “la construcción es resultado de la lectura que hace del suceso que tiene delante de sus ojos” (Berger, 2017: 88). Es así que García Medina toma una foto completamente diferente del mismo frente del Banco Comafi (IMAGEN 47). La imagen está tomada desde otro ángulo y en un plano más abierto que permite ver parte de la vereda, una de las calles cercanas al banco y un transeúnte. Asimismo, en primer plano en el margen izquierdo del cuadro y fuera de foco, se observa un dibujo/cartel que muestra la silueta de un hombre apuntando con un arma. La diferencia de planos y la ubicación de los elementos en el cuadro producen un juego entre la silueta del tirador -en primer plano- y el frente del banco destruido -en segundo plano-. Pareciera que la silueta está apuntando hacia la vidriera del banco. También podría pensarse que apunta hacia la persona de espaldas que aparece a la derecha de la imagen. Este juego de planos otorga un carácter amenazante y humorístico a la fotografía. Es así que se puede ver cómo el uso del humor y la ironía como herramienta de denuncia -característica del fotoperiodismo argentino durante la última dictadura militar analizado por Cora Gamarnik (2013)- es utilizado por algunos fotoperiodistas durante 2001.



*IMAGEN 47: Télam, Buenos Aires, 20-12-01. Vista de los destrozos causados en entidades bancarias cercanas a Plaza de Mayo, luego de los incidentes producidos anoche. Foto: Enrique García Medina. 19 y 20 de diciembre de 2001: El final.*

A su vez, estas imágenes hablan de la apropiación del espacio público por parte de los manifestantes: “la ciudad de Buenos Aires quedó redibujada. El centro financiero quedó destruido. O, tal vez, reconstruido por nuevos flujos humanos, por nuevas formas de habitar y comprender el sentido de las vidrieras y de los bancos” (Colectivo Situaciones, 2002: 36). En el caso de estas dos fotografías, las formas de habitar y reconstruir las entidades bancarias (apedreando y violentando sus frentes) dan cuenta de una característica propia del contexto de 2001: la pérdida de confianza de las personas hacia el sistema bancario. Durante 2001, las sucesivas fugas de depósitos hicieron que, el primero de diciembre, Domingo Cavallo, ministro de economía de aquel momento, impusiera “por 90 días un límite a la extracción de dinero por parte de los depositantes, de US\$ 250 por semana. Es el nacimiento del ‘corralito’ que provoca la absoluta falta de credibilidad en las instituciones bancarias. Con el corralito los más perjudicados son los pequeños ahorristas, pues los grandes fondos ya se habían retirado del país” (Risler, 2005: 37).



*IMAGEN 48: Télam, Buenos Aires, 20-12-01. La dantesca imagen de un auto incendiado en cercanías de Plaza de Mayo donde se produjeron incidentes y una violenta represión contra manifestantes. Foto: Juan Roleri. 19 y 20 de diciembre de 2001: El final.*

*IMAGEN 49: Atardecer, Avenida Belgrano. Bicicleta distraída. Episodios Argentinos: Diciembre y después.*



*IMAGEN 50: Télam, 20/12/01. Una de las palmeras de Plaza de Mayo fue incendiada por los manifestantes después de que la policía reprimió con gases lacrimógenos. Foto: Juan Roleri. 19 y 20 de diciembre de 2001: El final.*

Otro elemento presente en los paisajes urbanos que muestran las fotografías es el fuego: autos y otros vehículos incendiados (IMÁGENES 48 y 49), una de las icónicas palmeras de Plaza de Mayo prendida fuego (IMAGEN 50). A través de estas imágenes se aprecia el nivel de destrucción que sufrió el microcentro porteño, principal escenario de las manifestaciones de diciembre de 2001, y a su vez, como se dijo anteriormente, contribuye a la construcción visual del clima vivido: el fuego representa el caos, lo infernal.

Asimismo, lo que se hace visible en las imágenes que componen este capítulo es el uso que hacen los manifestantes del espacio público. Las personas salen a las calles, se adueñan de ellas y las adoptan como principal escenario de protesta. En esta línea, Lobato (2011) entiende el espacio urbano como un escenario utilizado por distintos actores sociales para el accionar político. A su vez, agrega que “las manifestaciones acontecidas a lo largo del siglo XX implicaron modos específicos de apropiación del espacio urbano, entendido como lugares materiales (plazas, calles, estaciones de trenes, parques) y como acciones humanas que enuncian tanto formas de resistencia como expresiones de identidad” (Lobato, 2011: 12). En este conjunto de imágenes los *lugares* que se observan son principalmente el microcentro porteño, y particularmente lugares icónicos: Plaza de Mayo, el Congreso, la Casa Rosada, etc. En ellos aparecen las huellas de las *acciones humanas* -incendios, apedreos, pintadas, etc.- como símbolos de lucha y resistencia.

Asimismo, otras fotografías dentro del *corpus* que capturan paisajes/situaciones urbanas utilizan, como se vio en la foto de García Medina sobre el Banco Comafi (IMAGEN 47), el recurso de la ironía. Dentro del fotoperiodismo la ironía “muchas veces fue utilizada como motor de creación artística por su potencialidad de desnudar paradojas, marcar contradicciones y formular críticas mordaces con dosis de humor” (Gamarnik, 2013: 175). Por ejemplo: en una de las fotografías de *El final* (IMAGEN 51) se ve, en primer plano, un cartel que dice: “Vende y/o alquila Lofts” y detrás la Casa Rosada custodiada por una hilera de policías. Esto da a entender a través de un juego irónico y creativo que la casa de gobierno se encuentra a la venta y/o en alquiler, haciendo alusión a la crisis institucional, política, económica y social que estaba sufriendo el país.



IMAGEN 51 (izq.): *Télam*, Buenos Aires, 20-12-01. Pese a la indignación popular, el ingenio humorístico se hizo presente en la Plaza de Mayo. Foto: Enrique García Medina. 19 y 20 de diciembre de 2001: *El final*.

IMAGEN 52 (der.): *Télam*, Buenos Aires, 20-12-01. Una imagen de los sucesos de esta tarde en 9 de Julio y Rivadavia. Foto: Alejandro Belvedere. 19 y 20 de diciembre de 2001: *El final*.

Otra foto de *El final* muestra en primer plano a dos policías de perfil (IMAGEN 52). Detrás de ellos, en segundo plano, se vislumbra un afiche de una película titulada “Animal”. El cartel de fondo pardusco simula la piel de un animal: tigre, leopardo; en el margen superior se lee en color rojo la palabra *animal*; colgado de las letras aparece un hombre con cara sorprendida, se podría deducir uno de los protagonistas de la película. A partir de observar la composición de la fotografía se puede intuir que el fotógrafo captura y construye la imagen a través de esos dos elementos (la figura de los policías y el afiche), los hace dialogar. Por un lado, la intención podría ser la de asociar a los uniformados con la palabra que se lee en el afiche: “animal”, en su uso más popular para referirse a alguien salvaje, violento. Por otro lado, también se produce un juego entre la mirada sorprendida del hombre que aparece en el afiche, dirigida presuntamente a los policías. Como si estuviera mirando toda la situación con asombro. Este entonces es otro caso en el cual se recurre al humor como una herramienta de crítica social.



IMAGEN 53: Por la tarde, Plaza de Mayo en *Episodios Argentinos: Diciembre y después*.

Por último, hay una fotografía (IMAGEN 53) que pertenece al libro *Episodios argentinos*. En ella se observa a dos hombres detenidos, de espaldas a cámara, apoyados contra un patrullero. Uno de ellos parado y apoyado sobre el auto, sostiene sus brazos por la espalda mientras otra persona lo esposas. El otro detenido se encuentra arrodillado, apoya su cabeza sobre la chapa del auto, y por el gesto de sus manos pareciera estar esperando a que lo esposen. A su izquierda la mano de una persona le toca el hombro: ¿Está indicándole cómo debe colocarse para esposarlo? ¿Está sosteniéndolo para evitar que se escape? ¿O tal vez el hombre que se acerca lo hace en un gesto de apoyo, de acompañamiento? Las múltiples preguntas que se disparan al mirar la imagen confirman el hecho de que, tal como dice Berger “todas las fotografías son ambiguas” (2017: 86), ya que han sido arrancadas de una continuidad temporal, han congelado un instante de tiempo de un suceso. Esta ambigüedad disminuye cuando cobran significado las *apariencias* citadas en la fotografía (Berger, 2017). En el caso de la imagen descrita hay ciertas *apariencias* que la dotan de significado: es claro que los dos sujetos principales están siendo detenidos y que están apoyados sobre un auto, que uno tiene las manos esposadas y el otro no. Sin embargo, ello

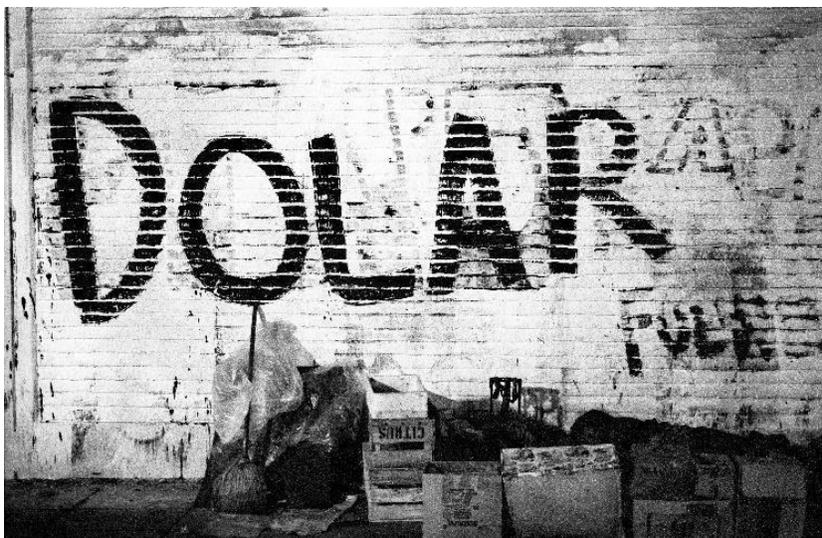
no quita que existan ciertas ambigüedades en torno a la foto, que generan interrogantes acerca de la situación, el suceso captado.

Por otra parte y retomando la temática del capítulo, la imagen resulta irónica (IMAGEN 53). Esta ironía se produce a partir de un juego entre las figuras de los dos hombres detenidos y la leyenda pintada en el patrullero, clásico eslogan de la policía: “(Al) Servicio de (la) comunidad”. Se puede pensar entonces que hay una intención del fotógrafo, Alfredo Srur, de contrastar la frase “(Al) Servicio de (la) comunidad” -y los significados positivos, altruistas, a los que remite- con lo que se observa en primer plano de la foto: dos personas esposadas, detenidas, violentadas. Tal como dice Gamarnik, “la fotografía de prensa forma parte de la construcción visual de lo social. En esa construcción hay una disputa de sentidos, una lucha por la representación y el reconocimiento” (2013: 193). En esta imagen hay una mirada del fotógrafo y una toma de posición acerca de aquello que está capturando.

Un último elemento a destacar en la fotografía (IMAGEN 53) es la presencia de la camiseta de Argentina con la cual está vestido uno de los hombres detenidos. Estas franjas blancas y celestes representan otra versión del símbolo nacional que aparece en varias de las imágenes del capítulo 3 y una vez más -en contraposición a la ausencia de remeras, pancartas, banderas de partidos políticos- da cuenta de la fuerte crisis de institucionalidad que se vivía en esos momentos.

### **La construcción de un clima: la mirada de Sub cooperativa de fotógrafos**

Hasta el momento, se han analizado fotografías pertenecientes a *Episodios argentinos* y *El final*, que muestran distintas situaciones, paisajes urbanos presentes el 19 y 20 de diciembre de 2001. En este apartado se reúnen un conjunto de fotos del libro *Diciembre* que también apuntan a mostrar el paisaje de aquellos días pero lo hacen de forma más abstracta, centrándose no en las acciones del hombre sobre el espacio público urbano y sus consecuencias, sino en el clima, las sensaciones. Pousthomis, integrante de Sub, da cuenta de ello al explicar que en la edición del libro hubo una búsqueda de imágenes que “no apelan al registro, ni al testimonio sino a algo más sensorial. (...) A veces tiene más que ver con los sonidos, los olores y las sensaciones” (citado en Ailín Bullentini, 2016: párr. 4).



*IMAGEN 54. Fuente: Diciembre.*

Dentro de este conjunto, una de las fotografías (IMAGEN 54) es la que más se acerca al registro fotoperiodístico. En ella se puede ver una pared en la que se lee una pintada: “Dólar”. Debajo de la misma, un conjunto de cajas de cartón y bolsas de basura construyen el contexto en el que se inscribe esa leyenda. Paradójicamente, la fortaleza de la imagen reside en una palabra, símbolo de la década de los 90, a partir del famoso “1 a 1”<sup>37</sup>, que terminó profundizando la crisis económica del país que desembocaría en los incidentes de diciembre de 2001. Por lo tanto, dicha palabra (dólar) inscrita en el contexto en el que fue tomada la foto (Argentina, mes de diciembre, año 2001), dota de sentido a la imagen. Como dice Fortuny si bien la memoria encuentra en las imágenes un elemento importante para su definición, “por otra parte, la palabra también resulta un vehículo central como hacedora y transmisora de memorias a lo largo de generaciones, como expresión –potente aunque inacabada- de la experiencia traumática.” (2014: 133). En este caso imagen y palabra se funden alrededor de uno de los principales motivos de la crisis de 2001.

---

<sup>37</sup> La Ley de Convertibilidad, aprobada en el año 1991, que establecía una paridad cambiaria en la que un dólar equivalía a un peso, fue una de las principales medidas económicas durante los 90, que luego tuvo consecuencias catastróficas para el país (Romero, 2007).



IMAGEN 55. Fuente: Diciembre.

En otra de las fotografías (IMAGEN 55) se observa una fogata que inunda con un humo negro gran parte de la escena. Las líneas de la calle, transitada por manifestantes, producen un punto de fuga que termina en el Obelisco, uno de los lugares icónicos del microcentro porteño. En primer plano, de espaldas, un manifestante aparece vestido con una campera en la que se lee la palabra *Seguridad*, presuntamente una prenda de un uniforme policial. El hecho de que un manifestante porte esa campera -difícilmente propia, probablemente arrebatada, robada- habla del caos de aquellos días, así como también de la fuerte crisis institucional que ya se ha mencionado aquí. Esta situación, junto con el fuego en medio de la calle, ayuda a construir la atmósfera caótica. Asimismo, esta imagen visibiliza, como se dijo en el capítulo anterior, el rol del fotógrafo de Sub como un actor participativo de los sucesos. En este caso el encuadre de la foto y el lugar donde se posiciona el reportero gráfico transmite absoluta cercanía entre manifestante y fotógrafo. El reportero rodeado de manifestantes parece marchar junto a ellos, es uno más.

Por otro lado, en las fotografías analizadas (IMÁGENES 54 y 55), así como en todas las imágenes de *Diciembre*, hay algo de la textura, del color, del revelado de la imagen que las distingue de las fotografías pertenecientes a los otros fotolibros. Al hablar de la estética de *Diciembre*:

Nosotros queríamos que el material tenga esa textura, esa agresividad, esa fuerza, esa violencia poco presente (...) Entonces esa estética muy blanco y negro, muy de película que crea esa atmósfera que nosotros queríamos usar, que son fotos donde

estéticamente se combina una cosa muy de registro y esa lógica más sensorial (Pousthomis: 2017).



IMAGEN 56. Fuente: Diciembre.

La textura de las fotos analógicas de la que habla Pousthomis también se hace presente en las otras imágenes del libro. Por ejemplo en una de ellas (IMAGEN 56) se puede ver de forma borrosa tres siluetas, que parecen ser cuerpos, rodeados de algo que se deduce podría ser humo, niebla. Esta imagen resulta aún más abstracta que la anterior y dispara más preguntas que certezas: ¿Quiénes son esas siluetas, son manifestantes, son niños, son simples transeúntes? ¿En dónde están? ¿En qué contexto? ¿Qué es lo que están haciendo? Ninguna de estas preguntas puede ser respondida al observar detenidamente la imagen, sin embargo hay algo en su tonalidad, en su textura, en su estética que remite al clima, a lo sensorial de diciembre de 2001. Asimismo, esta imagen es “puro *gesto*, puro acto fotográfico” (Didi-Huberman, 2004: 65) ya que transmite, a través del movimiento, la poca nitidez y la exposición de la toma sus condiciones de producción. “Nos permite comprender la condición de urgencia” (Didi-Huberman, 2004: 65)<sup>38</sup> en la que fue capturada y, de esa forma, también abona a la construcción del clima de diciembre de 2001.

---

<sup>38</sup> Didi-Huberman (2004) se refiere a cuatro fotografías tomadas en el verano de 1944 en Auschwitz por el *Sonderkommando* que era un grupo de prisioneros que se ocupaba de exterminar al resto de los detenidos. En este caso las fotografías no solo funcionan como un registro de aquello que ocurría en los campos de



*IMAGEN 57.*  
*Fuente: Diciembre.*



*IMAGEN 58: El grito, Edvard Munch,*  
*1893. Fuente: imagen extraída de*  
*internet.*

Otra fotografía muestra en primer plano la cara de una persona que grita (IMAGEN 57). Detrás de ella, fuera de foco, se distinguen varios cuerpos. La toma fue realizada a una velocidad tal que hace visible el movimiento: una estela atraviesa el rostro, la boca abierta y los ojos. Este efecto, así como el gesto del personaje que parece proferir un grito, confiere gran potencia a la imagen y aporta a la construcción del clima de furia y dolor de aquellos días de diciembre de 2001. A través de la estela que atraviesa la cara de la persona se hace presente el movimiento, se visibiliza el transcurrir del tiempo. En esta línea Fortuny retoma a Bellour al decir que la imagen movida y su poca claridad “con su difuminado y su confusión, expone una fuerza ambigua que es interesante para pensar las memorias. Las imágenes movidas se atreven a la línea, la profundidad, la duración, y su expresividad tiene que ver con el grado cero de la imagen movida: el estremecimiento” (2014: 66).

Por otra parte, esta fotografía podría dialogar con la obra *El grito* de Edvard Munch (IMAGEN 58). La expresión de dolor y sufrimiento que se observa en la persona de la foto nos remite a la figura que grita desesperadamente en la pintura de Munch. Esta pintura “se ha transformado en el símbolo gráfico universal de la angustia existencial que embarga hasta tal punto al protagonista que anula su género pues es casi imposible determinar si se trata de un hombre o de una mujer” (Miranda y Molina, 2013: 776).

---

concentración, sino que también son acontecimientos visuales que dan cuenta de las condiciones a las que se sometió el fotógrafo para tomar la foto (Didi-Huberman, 2004). En este sentido es que se puede relacionar con las imágenes tomadas en diciembre de 2001.

Ocurre lo mismo con la persona que aparece en la fotografía (IMAGEN 57), al ser capturada en movimiento y borrosa no se logra distinguir si se trata de un hombre o de una mujer. Grito, angustia, sufrimiento, interpelan al observador desde la pintura y desde la fotografía, convocándolo a tomar partido, a no permanecer indiferente.

### **Cruce de registros: la fotografía de Eduardo Longoni**

Por último, hay una imagen (IMAGEN 59), perteneciente al libro *Violencias* de Longoni, que se ubica entre el registro periodístico –presente en el libro *Episodios argentinos* y el catálogo de Télam *El final*- y el poético –propio de *Diciembre*-. La fotografía muestra a una Madre de Plaza de Mayo durante las manifestaciones de 2001 rodeada por los gases lacrimógenos. Si bien esta foto tiene un epígrafe que permite situarla temporalmente en el año 2001, la imagen en sí no aporta ningún indicio para inferir el momento en que fue tomada. La existencia del pañuelo blanco en la cabeza de la mujer funciona como un símbolo asociado inequívocamente a una Madre de Plaza de Mayo y remite a la intensa lucha llevada a cabo por dicho grupo de mujeres durante la última dictadura cívico militar en el país. El humo del gas lacrimógeno que rodea a la mujer oculta el contexto en el que se encuentra, y torna más abstracta la imagen. La postura corporal de la mujer, su gesto al cubrirse la cara, la nube en la que aparece inmersa logra un registro cercano a lo poético, inseparable del testimonio, que traza un puente entre dos momentos históricos: el “Nunca más” y el “Que se vayan todos”.



*IMAGEN 59: Gases sobre una madre de Plaza de Mayo, 2001- Epígrafe extendido: Una Madre de Plaza de Mayo queda paralizada, con una granada de gas lacrimógeno entre sus pies, en el intento de los manifestantes por entrar a la plaza para exigir la renuncia del ministro de economía Domingo Cavallo, ideólogo de las medidas impopulares. Buenos Aires, 2001. Violencias.*

## Memorias urbanas

En conclusión, estas imágenes, cada una con distintos recursos y herramientas, construyen un relato centrado en el espacio público, su ocupación y su redefinición a partir de los incidentes ocurridos durante los días 19 y 20 de diciembre de 2001. Como bien dice Lobato “la ocupación del espacio público de la ciudad de Buenos Aires ha sido una constante a lo largo del siglo XX. Habitantes y ciudadanos consideraban que expresarse públicamente en las calles y las plazas de la ciudad era un derecho cuyo ejercicio podía contribuir a instaurar otro conjunto de derechos y a sostenerlos a lo largo del tiempo” (2011: 273). Estas fotografías, entonces, construyen las distintas formas de ocupación del espacio público a través de las huellas que dejaron las acciones de los manifestantes en las calles, en los frentes, en las plazas del microcentro porteño. Una pared pintada, un frente apedreado, una palmera prendida fuego (IMÁGENES 46, 47, 48, 49, 50, 54, 55) hablan de distintas formas de apropiación, manifestación y resistencia contra un sistema político, económico y social que se encontraba en crisis. Por otra parte, se observan también algunos registros de situaciones urbanas en los que los fotógrafos utilizaron el recurso de la ironía como forma de resistencia y crítica social ante la situación que se encontraban fotografiando (IMÁGENES 47, 51, 52, 53). En estas imágenes se deja entrever de forma clara la mirada de cada uno de los fotógrafos.

Todo ello hace a la construcción de un relato que habla no solo de los espacios públicos sino también, a través de estos, del clima que se vivía en dichos espacios, en las calles, en las plazas. En *Episodios argentinos* y *El final*, los fotógrafos logran dar cuenta del clima vivido aquellos días a través de un registro periodístico: las fotografías muestran escenas de los paisajes del microcentro porteño durante los sucesos ocurridos en las manifestaciones del 19 y 20 de diciembre de 2001 -autos incendiados, paredes pintadas, frentes apedreados, etc. (IMÁGENES 46, 47, 48, 49, 50)-. Por otro lado, el libro *Diciembre*, trabaja la atmósfera, el clima de aquellos días pero lo hace a través de imágenes fotográficas más abstractas y poéticas: figuras humanas rodeadas de algo que parece ser humo (IMAGEN 56), la cara de una persona en movimiento que grita de forma desgarradora (IMAGEN 57), etc. Como dicen los Sub: “el relato que ofrece *Diciembre* está dirigido hacia lo sensorial, la atmósfera y quizás apela también a lo ‘poético’. Son momentos y canales distintos de comunicación. Hay espacios para el ‘agite’ y otros más para pensar y recordar” (citado en

“Llegar a diciembre”, 2016: párr. 3). Asimismo, *Diciembre* buscará construir la atmósfera de aquellos días no solo a través de imágenes poéticas y abstractas, sino también a partir de la forma de impresión: en las fotografías el grano le va a dar textura a la imagen, el color blanco y negro remitirá a lo nostálgico y sensorial (Pousthomis, 2017).

## Capítulo 6

### Imágenes que dialogan con el pasado

Este capítulo reúne un conjunto de imágenes que, si bien entran también en las categorías analizadas en los capítulos anteriores, se agrupan aquí nuevamente al ponerlas en relación con fotografías icónicas de sucesos centrales de la historia. Tal como afirma Gamarnik, muchas de las fotografías tomadas en esos días de 2001 “dialogan con semiosis previas, con imágenes que habían sido consagradas previamente (...) en las que también se veía la represión en zonas claves de la ciudad, la policía montada a caballo amenazando a las Madres de Plaza de Mayo, los manifestantes envueltos en nubes de gases lacrimógenos, los jóvenes siendo golpeados y resistiendo la represión policial” (2015: 14).

Este capítulo analiza imágenes pertenecientes a los libros *Episodios argentinos* y *Violencias*, y al catálogo de Télam *El final*, y está dividido en cuatro ejes o subgrupos según el hecho histórico con el que se lo relaciona: El Mayo Francés de 1968 y la batalla de Bogside; El Cordobazo ocurrido en mayo de 1969; Isabel Perón abandonando la casa de gobierno el 24 de marzo de 1976, y las rondas de Madres de Plaza de mayo durante la última dictadura cívico militar (1976-1983).

#### **Sublevaciones<sup>39</sup>**

Resulta interesante relacionar una fotografía de Enrique García Medina de *El final* (IMAGEN 60) que se ha vuelto una imagen icónica de 2001, con una serie de imágenes tomadas algunas durante los sucesos del Mayo Francés (IMÁGENES 61 y 62) y otras durante la batalla de Bogside producida en Irlanda (IMÁGENES 63 y 64). La fotografía tomada durante diciembre de 2001, fue titulada “El piedrazo” por García Medina. El fotógrafo relata el momento en que capturó dicha imagen:

---

<sup>39</sup> El nombre Sublevaciones es tomado de la exposición curada por Georges Didi-Huberman que reúne diversas obras -pinturas, dibujos, fotografías, películas, instalaciones, etc.- que abordan distintas revueltas sociales y políticas contra la opresión, las injusticias y por la libertad, que han ocurrido en la historia (Kiernan, 2017).

Cuando llegué acá, estaban los policías de infantería riéndose y avanzando (...) en ese momento doy un paso para adelante para ver qué pasaba, me voy al medio de la calle e hice una foto. En la foto se ve una síntesis de esos días, porque se ve la calle, el fuego, la gente, la piedra y está como desolado, medio apocalíptico la cosa (citado en Troksberg, J. y Perel, J., 2013).

Como bien describe el reportero esta imagen (IMAGEN 60) sintetiza, a través de los elementos que se hacen presentes en la escena, lo vivido aquellos días de diciembre de 2001. La piedra como única herramienta de defensa de los manifestantes, la fogata (encendida en muchos casos para disminuir el efecto de los gases lacrimógenos), la gente en medio de la calle. En palabras de Boltanski, “algunos objetos presentes en la fotografía condensan y cristalizan todo lo que sabemos de un tema dado” (2003: 220). En efecto, aquellos elementos configuran una simbología de 2001. A su vez, las líneas de los edificios y la calle generan un punto de fuga hacia el Obelisco, que también permite situar la imagen geográficamente en el microcentro porteño.

El personaje principal, ubicado en el centro de la calle y parado en una pierna, con el cuerpo inclinado levemente hacia adelante como dándose envión, arroja con fuerza una piedra. A partir del epígrafe se repone información que está fuera del cuadro: el proyectil se dirige a la policía. La potencia de dicha imagen reside en que García Medina logró captar “el instante decisivo” (Cartier-Bresson, 2004: 228): momento en que el manifestante inclina su cuerpo para arrojar la piedra que se congela en el aire.

*IMAGEN 60: Télam, Buenos Aires, 20/12/0. Un manifestante arroja piedras contra la policía, durante los enfrentamientos en el microcentro porteño que culminó con una dura represión policial. Foto: Enrique García Medina. 19 y 20 de diciembre de 2001: El final.*



A su vez, esta foto dialoga con una serie de fotografías que parecen capturar el mismo instante<sup>40</sup>. Son imágenes de los fotógrafos Claude Raymond Dityvon (IMAGEN 61) y Georges Melet (IMAGEN 62) tomadas durante el Mayo Francés<sup>41</sup>, y de Gilles Carón durante la batalla de Bogside<sup>42</sup> en Irlanda (IMÁGENES 63 y 64). Todas ellas encuentran conexión no solo por el hecho de haber sido tomadas en situaciones de revueltas sociales, sino también porque guardan relación en cuanto a su composición y la situación fotografiada. En todas se ve un manifestante ubicado en el centro de la calle, en todas el personaje levanta una de sus piernas, contorsiona su cuerpo, se inclina y se da impulso para arrojar una piedra, elemento de lucha y defensa. Distintas miradas, en diferentes contextos históricos sintetizan ese gesto de resistencia, de sublevación ante el poder dominante.

Por último, la diferencia que se establece entre la foto tomada en diciembre de 2001 (IMAGEN 60) y las otras fotografías analizadas (IMÁGENES 61, 62, 63 y 64) es que mientras García Medina captura al manifestante de frente, en el resto de las fotos los personajes son tomados de espaldas. Si bien dicho ángulo de visión impide ver los rostros de los manifestantes, permite al espectador de la foto observar hacia dónde se dirigen las piedras que arrojan estos hombres, quién es su enemigo.

---

<sup>40</sup> Debo la idea de esta relación, primeramente, a un post en *Instagram* (<https://instastalker.com/post/BhohA2pAOBH/>) que realizó Enrique García Medina en donde comparaba la imagen de su autoría tomada en diciembre de 2001, nombrada “El piedrazo” (IMAGEN 60), con una fotografía tomada por Claude Raymond Dityvon durante el Mayo Francés (IMAGEN 61).

<sup>41</sup> Rebelión iniciada en mayo de 1968 en la Universidad de Nanterre, París, llevada a cabo por el movimiento estudiantil. Luego se unió la clase obrera, que llevo a cabo tomas de fábricas y huelgas, y más tarde el campesinado. La situación se volvió incontrolable y acabó con la carrera política del presidente francés Charles De Gaulle (Dirección de Investigaciones de la Biblioteca Nacional Mariano Moreno, 2018).

<sup>42</sup> La batalla de Bogside se llama a los enfrentamientos que ocurrieron en 1969, en el barrio de Bogside situado en la ciudad de Derry en Irlanda del Norte entre manifestantes católicos y la policía. El conflicto duró tres días.



*IMAGEN 61: Mayo de 1968. Francia. Foto: Claude Raimond Dytivon. Fuente: imagen extraída de internet.*



*IMAGEN 62: Eventos de mayo de 1968 en París: 6 de mayo de 1968. Foto: Georges Melet. Paris Match. Fuente: imagen extraída de internet.*



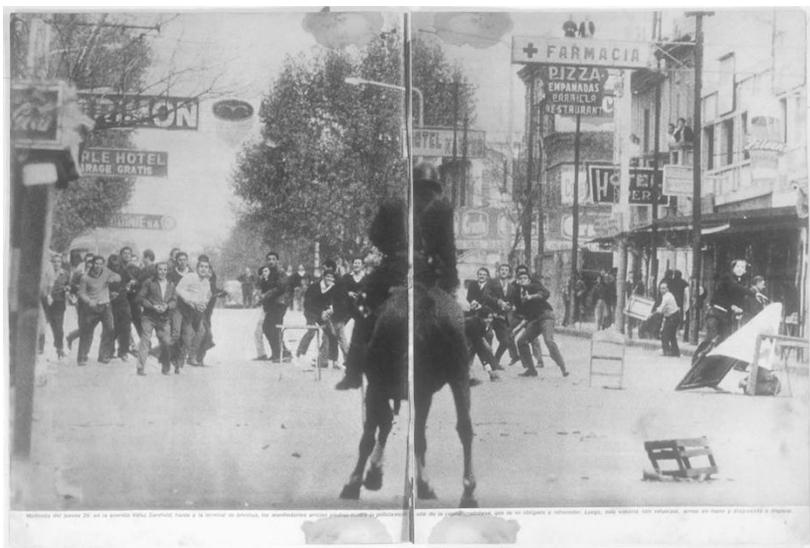
*IMAGEN 63: Manifestantes católicos, Batalla de Bogside, Derry, Irlanda del Norte, agosto 1969. Foto: Gilles Carón. Fuente: imagen extraída de internet.*

*IMAGEN 64: Joven católico, del barrio Bogside de Derry, Irlanda, lanza piedras contra la policía. Foto: Gilles Carón. Fuente: imagen extraída de internet.*



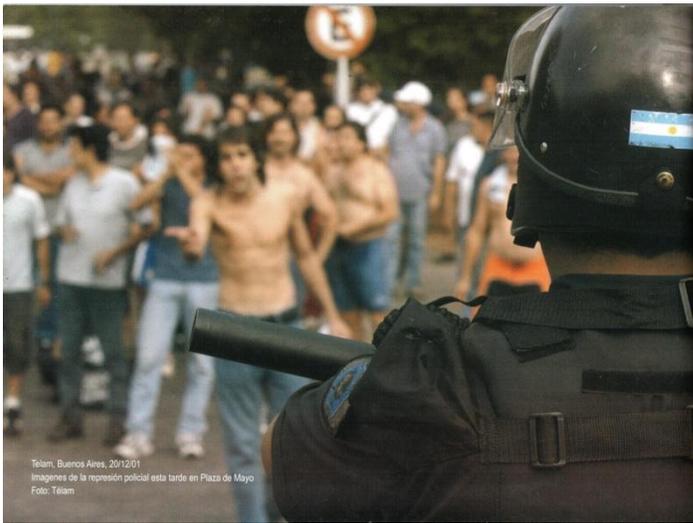
## **El Cordobazo**

El Cordobazo fue una rebelión popular que se produjo el 29 de mayo de 1969. Este suceso se enmarca en un contexto de sucesivas protestas estudiantiles y sindicales ocurridas en Córdoba. A partir de una huelga general convocada por la CGT local, los estudiantes, obreros y otros sectores de la población se plegaron a la lucha. Romero da cuenta del enfrentamiento consecuencia de la fuerte represión policial al afirmar que “hubo barricadas, hogueras para combatir los gases lacrimógenos y asaltos a negocios, aunque no pillaje” (2007: 175). Asimismo, Ulanovsky (2009) advierte que la magnitud del suceso desconcertó e inquietó al gobierno militar y a la dirigencia política y también sindical, quienes no se habían percatado del gran descontento de la población.



*IMAGEN 65: Revista Siete Días, edición del 3 de junio de 1969, páginas 7 y 8. Fuente: imagen extraída de internet.*

Las fotografías icónicas de aquellos días “que muestran vistas generales de los manifestantes o de los policías, en un ambiente de barricadas, hogueras y el humo de los gases lacrimógenos” (Ulanovsky, 2009: 5) remiten inmediatamente al clima y los escenarios capturados en las imágenes de los sucesos de diciembre de 2001. Gamarnik da cuenta de dicha relación al decir que “las fotografías de la policía montada a caballo reprimiendo mientras los manifestantes les tiran piedras, un ícono de los sucesos de mayo de 1969 conocidos como ‘Cordobazo’, se actualizaban en el 2001” (2015: 14).



*IMAGEN 66: Télam, Buenos Aires, 20/12/01. Imágenes de la represión policial esta tarde en Plaza de Mayo. Foto: Télam. 19 y 20 de diciembre de 2001: El final.*

*IMAGEN 67: Por la tarde. Diagonal Sur. Entre dos fuegos. Episodios Argentinos: Diciembre y después.*



Se puede observar entonces cómo una de las imágenes del Cordobazo (IMAGEN 65), en este caso tomada de la cobertura que realizó la *Revista Siete Días*, que forma parte como dice Ulanovsky de la *memoria visual*<sup>43</sup> de aquellos días, dialoga con algunas de las fotografías tomadas en diciembre de 2001.

La foto (IMAGEN 65), tomada desde detrás de la policía, muestra a un uniformado a caballo de espaldas al fotógrafo. El policía está en el centro de la imagen y detrás de él, en un segundo plano, aparece un grupo de manifestantes: algunos muestran una actitud de resistencia, mientras otros parecen escapar. Esta situación se repite en una escena del libro *Episodios argentinos* (IMAGEN 67) donde en primer plano y fuera de foco se muestra a un policía montado a caballo sosteniendo un arma. En segundo plano, los manifestantes parecen estar acorralados entre la presencia de la policía delante de ellos y el fuego de una barricada que se extiende a sus espaldas. El Monumento a Julio Argentino Roca ubica la escena espacialmente. En *El final* hay otra foto (IMAGEN 66) que también puede incluirse en esta serie: en ella se ve a la derecha del cuadro y en primer plano la mitad del cuerpo de un policía de espaldas que sostiene con sus brazos un elemento que parece ser un arma, y en segundo plano un grupo de manifestantes fuera de foco.

La policía montada a caballo enfrentándose a los manifestantes en las calles y plazas, las barricadas construidas con objetos de la vía pública y utilizadas por los manifestantes como herramientas de defensa son motivos que se repiten tanto en el Cordobazo como en diciembre de 2001, de ahí el diálogo que se produce entre ambas series de imágenes.

## **La huida**

El 20 de diciembre, luego de las cuatro de la tarde, comenzaban los rumores de la renuncia del presidente Fernando De la Rúa. El presidente había ofrecido al Justicialismo participar en un gobierno de unidad nacional, pero frente a la negación del Partido Justicialista a dicha propuesta, la renuncia se hizo inminente. Por la televisión se informó la renuncia del presidente Fernando De la Rúa, que luego terminó huyendo de la Casa Rosada en helicóptero (Carrera y Cotarelo, 2003).

---

<sup>43</sup> “Las fotografías publicadas en *Siete Días* forman parte de la memoria visual: la prensa recurre a ellas en cada aniversario del *Cordobazo*, y hasta algunos pensadores evocan esas fotografías para referirse al episodio y al clima de la época” (Ulanovsky, 2009: 7).

Algunos reporteros gráficos tomaron fotos del momento histórico de la huida del ex presidente luego de anunciar su renuncia. Dentro del *corpus*, se encuentra una imagen tomada por Juan Roleri -*El final*- (IMAGEN 68) y otra sacada por Gonzalo Martínez -*Episodios argentinos*- (IMAGEN 69). Ellas recuerdan una fotografía icónica tomada por Horacio Villalobos (IMAGEN 70), cuando Isabel de Perón abandonó la Casa de gobierno el 24 de marzo de 1976. Una nota publicada el 21 de diciembre de 2001 por el diario *Clarín* da cuenta de dicha conexión:

El helipuerto no se utilizaba desde la Semana Santa de 1987 cuando Raúl Alfonsín partió rumbo a Campo de Mayo para negociar el rendimiento de Aldo Rico (...) Pero la imagen que todos teníamos en la cabeza era la de la presidenta Isabel Perón, el 24 de marzo de 1976, yéndose engañada en su helicóptero (“En helicóptero, como Isabel, y entre el llanto de sus ministros”, 2001: párr. 4).



IMAGEN 68 (izq. Superior): *Telam*, 20-12-01. El ex presidente Fernando De la Rúa se retira de la Casa Rosada después de firmar su renuncia. Foto: Juan Roleri. 19 y 20 de diciembre de 2001: *El final*.

IMAGEN 69 (izq. Inferior): Diciembre 20, 2001. Anochecer. Casa Rosada. La fuga de Fernando De la Rúa. *Episodios Argentinos: diciembre y después*.

IMAGEN 70 (der.): Isabel de Perón, abandona la Casa de gobierno en helicóptero, 24-03-76. Horacio Villalobos. Fuente: Archivo ARGRA.

La fotografía de Villalobos (IMAGEN 70) está tomada verticalmente de modo que permite mostrar tanto el helicóptero como una parte del frente de la casa de gobierno y un grupo de personas que observan la situación desde la calle. A diferencia de esta, las fotos tomadas por Roleri (IMAGEN 68) y Martínez (IMAGEN 69) en 2001 son horizontales y se centran en la figura del helicóptero. Mientras que la imagen de Roleri (IMAGEN 68) muestra un helicóptero sobre el fondo del cielo, la de Martínez (IMAGEN 69), tomada en un plano más abierto, permite ver parte del contexto, de la Casa Rosada. Pese a estas diferencias de composición que denotan la mirada propia de cada fotógrafo y su elección a la hora de capturar el suceso, existe un diálogo, una relación entre estas imágenes: las tomadas en 2001 en la huida del presidente De la Rúa y la tomada en 1976 al helicóptero de Isabel de Perón. Como dice Berger, el momento fotografiado adquiere significado “en la medida en que el espectador pueda leer en él una duración que se extiende más allá de sí mismo. Cuando encontramos una fotografía con significado, le estamos dando un pasado y un futuro” (2017: 86). En efecto, el acontecimiento capturado no significa como hecho aislado, sino que debe entenderse en relación a otros sucesos históricos y en un determinado contexto histórico social. Las fotografías del helicóptero tomadas por Juan Roleri y Gonzalo Martínez, más allá de su significado en sí, se completan y resignifican en su relación con la fotografía tomada al helicóptero que trasladó a Isabel de Perón en 1976. Remiten así a una historia cíclica y conectan con un posible futuro.

## **Madres de la Plaza**

Una serie de fotografías presentes en *El final* y en *Episodios argentinos* muestran la represión e intento de desalojo de las Madres de Plaza de Mayo durante la jornada del 20 de diciembre de 2001. Las Madres, lideradas por Hebe de Bonafini, habían convocado a distintas organizaciones políticas y sociales a adherirse a la conocida ronda de los jueves para marchar con el objeto de exigir: el levantamiento del estado de sitio, trabajo digno, la suspensión de la represión, entre otras consignas. Frente a su intento de rodear la Pirámide de Mayo, fueron reprimidas, dispersadas y desalojadas por la policía con latigazos, gas lacrimógeno, balas de goma y camiones hidrantes. Más tarde, cuando las Madres de Plaza de Mayo Línea Fundadora intentaron realizar la ronda, también fueron dispersadas por los oficiales (Carrera y Cortarelo, 2003).



*IMAGEN 71: Télam, Buenos Aires, 20-12-01. La titular de Madres, Hebe de Bonafini en protesta frente a la Casa Rosada. Foto: Télam. 19 y 20 de diciembre de 2001: El final.*

En el catálogo de Télam *El final*, hay una imagen (IMAGEN 71) que captura el momento, relatado en el párrafo anterior, en que un grupo de Madres, encabezado por Hebe de Bonafini y acompañado por otros sectores de la población, marchan rodeando la Pirámide de Mayo. En la fotografía se observa la actitud de confrontación de las Madres frente a la policía montada a caballo. Asimismo, en *Episodios argentinos* otra fotografía (IMAGEN 72) tomada desde afuera de la plaza muestra en primer plano a una Madre de Plaza de Mayo enfrentada a una fila de policías montados a caballo que impide la entrada a la plaza. La Madre pareciera querer avanzar hacia la policía pero es retenida por dos manos que la sujetan del brazo. Detrás de ella, se observa a otra Madre de Plaza de Mayo también en actitud combativa. Como recuerda Gamarnik el día 20 de diciembre “como todos los jueves desde 1977, las Madres de Plaza de Mayo fueron a realizar su ronda alrededor de la Pirámide de Mayo, pero en esta ocasión, fueron reprimidas por la policía montada como no sucedía desde la dictadura militar” (2015: 13).



*IMAGEN 72: Hacia el mediodía. Plaza de Mayo. Episodios argentinos: Diciembre y después.*



*IMAGEN 73: Represión a las Madres de Plaza de Mayo, 1982. Violencias.*

Esta situación, capturada por los fotógrafos en 2001, tiene su correlato y dialoga con una imagen tomada por Longoni (IMAGEN 73) durante la última dictadura cívico militar y publicada en su libro *Violencias*. Se trata de una imagen tomada en 1982 durante una marcha convocada por los organismos de derechos humanos. El autor de la foto relata el suceso:

Quedé en medio de la caballería y las Madres de Plaza de Mayo. Era 5 de octubre y los organismos de derechos humanos habían convocado a la “Marcha por la vida”. Pero las fuerzas de seguridad cortaron los pasos de entrada a la plaza (...) El gobierno militar quería impedir que las Madres llegaran a su plaza (Longoni, 2017: 50).

En esta fotografía (IMAGEN 73) vemos, en primer plano a la izquierda del cuadro, a una Madre de Plaza de Mayo envuelta en lo que pareciera ser una bandera, acompañada por otra mujer que la abraza en un gesto protector. Desde la derecha del cuadro avanza hacia ellas un policía montado a caballo. La tensión de la imagen radica en estos tres personajes: la actitud violenta del oficial, y la resistencia y expectación de las madres.

El hecho de que las imágenes tomadas a las Madres en 2001 (IMÁGENES 71 y 72) dialoguen con esta fotografía de Longoni (IMAGEN 73) sacada diecinueve años antes, se debe, como bien dice Ulnovsky (2009) a la existencia de una memoria visual y compartida construida a partir de fotografías icónicas que han trascendido a lo largo del tiempo. En esta línea, Sontag (2004) explica que muchas veces las fotos dan sentido al presente y pasado de las personas, ya que marcan caminos de referencia y sirven de emblemas para las causas. Puede pensarse, efectivamente, que muchas de las imágenes que las personas guardan en su memoria acerca de sucesos históricos conocidos sirven de referencia e influyen en la construcción de significados en torno a fotografías tomadas tiempo después. Las fotografías a las Madres durante 2001 cobran significado y construyen un puente hacia el pasado a partir de su vínculo con imágenes de ellas mismas durante la última dictadura militar: el pañuelo blanco como símbolo de la lucha por los derechos humanos trasciende su propio origen, se hace presente como bandera de nuevas luchas.

## Memorias visuales

En conclusión, las fotografías tomadas por los reporteros durante diciembre de 2001, publicadas en su mayoría en los medios de comunicación, fueron luego visibilizadas a partir de soportes más perdurables como muestras (la muestra de fotografías organizada por Télam de la cual surge el catálogo *El final*) o libros (*Episodios argentinos, Diciembre, Violencias*), lo cual favoreció su uso como “vehículos y soportes de memorias” (Gamarnik, 2015: 15). Así como ha sucedido en 2001, se podría pensar que también ocurrió a lo largo de la historia con otros hechos histórico-sociales. En palabras de Gamarnik las imágenes que circulan más allá del circuito de los medios de comunicación “permanecen en el tiempo como una de las matrices privilegiadas de representación de la historia” (2015: 15). Es así que en este capítulo se observa cómo algunos sucesos históricos -el Cordobazo, la última dictadura cívico militar argentina, el Mayo francés, entre otros- han sido representados y conocidos a través de ciertas imágenes que se han tornado en muchos casos icónicas. Son ellas quienes forman parte de la memoria social y dialogan con algunas de las fotografías del *corpus*. El hecho de que ocurran estas relaciones entre fotografías tomadas en distintos momentos históricos da cuenta de cierta tradición visual que se da a lo largo del tiempo. Sin embargo, no se puede dejar de lado el hecho de que este conjunto de imágenes que han influido en la construcción de memorias no es absoluto. Como bien dice Fortuny “la memoria está compuesta por fragmentos y a su vez cada foto es fragmentaria (es índice y es recorte, el fuera de campo es central en la definición de la fotografía: es imposible no dejar algo afuera)” (2014:135). Es decir que así como cada fotografía es una selección que deja fuera, desecha todo lo que no entra en cuadro, también dentro del conjunto de fotografías sobre un suceso hay algunas que se convierten en icónicas y perduran en el tiempo, a diferencia de otras, construyendo un relato fragmentado. En esta línea Sontag (2004) afirma que no hay una memoria colectiva, sino una instrucción colectiva, ya que las fotos que la gente reconoce sobre determinados sucesos han sido elegidas: “lo que se denomina memoria colectiva no es un recuerdo sino una declaración: que *esto* es importante y que ésta es la historia de lo ocurrido, con las imágenes que encierran la historia en nuestra mente” (Sontag, 2004: 38).

En resumen, las fotografías icónicas de los sucesos históricos forman parte de las memorias visuales –aunque fragmentarias- a través de las cuales los hombres recuerdan la historia. Esas memorias dan cuenta de cierta tradición visual que se repite a lo largo del tiempo y a

partir de la cual se establecen, diálogos, puentes, conexiones entre distintos sucesos de la historia.

## Capítulo 7

### Miradas alternativas: los relatos colectivos del estallido de 2001

El análisis de las imágenes que componen el *corpus* indaga en las diversas narraciones que construyen los diferentes fotolibros y el catálogo acerca de los sucesos de diciembre de 2001. Dichas fotografías, tomadas por los reporteros gráficos mientras cubrían los hechos para los medios de comunicación, fueron luego editadas y publicadas en otro soporte. En el caso del libro *Episodios argentinos* (2002) y del catálogo *El final* (2011) se establece un relato colectivo entre distintos autores que reúnen sus fotos en un mismo soporte. Por otro lado, *Violencias* (2012) narra los sucesos desde la mirada de un solo fotógrafo: Eduardo Longoni y como parte de una obra antológica. En *Diciembre* (2016), la firma del libro es colectiva -Sub cooperativa de fotógrafos- aunque las fotografías publicadas fueron tomadas por Nicolás Pousthomis, uno de sus integrantes. Sin embargo, la selección y edición de dichas imágenes y por lo tanto el relato que se establece en el libro fue realizado colectivamente por el conjunto de fotógrafos que componen Sub.

Teniendo en cuenta las particularidades de cada uno de los libros y del catálogo se analizaron las fotografías a través de distintos ejes, y a partir de allí se establecieron similitudes y diferencias respecto a las narraciones que construye cada uno de los dispositivos.

En primer lugar, sólo *Episodios argentinos* y *El final* publican fotografías de los saqueos y las entregas de comida. Ello da cuenta de la decisión por parte de los autores de incluir estos sucesos dentro del relato de diciembre de 2001. Ahora bien, cada uno de los dispositivos va a visibilizar dichos acontecimientos de distinta forma. En el catálogo de Télam (*El final*) se visibiliza tanto la antesala de los saqueos como sus consecuencias, pero no hay una foto del momento puntual en que se producen. En algunas de sus imágenes se registra la situación de las entregas de comida como consecuencia de las concentraciones masivas frente a los supermercados para forzar donaciones, situación que muchas veces derivó en saqueos. Por otra parte, una foto registra el frente de un supermercado luego de que este haya sido saqueado (IMAGEN 6). En ella se hace presente la figura de un policía y las huellas que ha dejado el saqueo: la cortina metálica forzada, alimentos desparramados por el piso. Es decir, Télam muestra el antes y el después, pero no el momento mismo del

saqueo. Por el contrario, en *Episodios argentinos* sí se publican fotografías que muestran el saqueo, visibilizando a los principales actores que intervinieron en dichos sucesos: los saqueadores, los dueños/empleados de los negocios, y por último las fuerzas de seguridad. En relación a ello, se encuentra que hay un tratamiento distinto respecto a la forma en que cada uno de los actores está fotografiado. Los dueños o empleados de los mercados y los policías aparecen retratados en planos cortos, algunos de ellos mirando a cámara, sus rostros son visibles. Por el contrario, los rostros de los saqueadores aparecen a lo lejos, poco nítidos, borrosos. Ello puede interpretarse como una decisión de los reporteros gráficos para proteger el anonimato de aquellas personas que protagonizaron los saqueos.

Otro de los capítulos, se centra en las manifestaciones y movilizaciones de aquellos días. En este caso los libros del *corpus* muestran en su relato imágenes de las marchas espontáneas, concentraciones, cortes de calle, fogatas y cacerolazos. Al analizarlos se observan ciertas similitudes en la construcción de sus relatos; por ejemplo, a partir de la aparición y repetición de ciertos elementos en las imágenes: las banderas de Argentina y las cacerolas. Estos funcionan como símbolos de unión entre los manifestantes, a la vez que visibilizan por contraposición la ausencia de banderas de partidos políticos, dando cuenta de la fuerte crisis institucional y de representatividad que vivía el país. Durante esos días “hubo una elaboración multitudinaria y sostenida de rechazo a toda organización que pretendiese representar, simbolizar y hegemonizar la labor callejera” (Colectivo Situaciones, 2002: 37). A su vez, la cacerola fue utilizada por la clase media como herramienta de protesta, para hacer escuchar sus reclamos contra las medidas económicas tomadas por el gobierno.

Otro aspecto recurrente en las imágenes es la apropiación que hacen los manifestantes de los espacios públicos, en general lugares icónicos de Buenos Aires: Tribunales, Plaza del Congreso, Plaza de Mayo, el Obelisco, Diagonal Norte, la avenida 9 de Julio, etc. Como dice Lobato, a lo largo del siglo XX “tanto calles y plazas de la ciudad se han convertido en espacios tomados por diferentes sujetos sociales para hacer oír sus demandas” (2011: 11). Las multitudes de personas en las calles y en las plazas, las barricadas callejeras que funcionan de trinchera en una batalla entre manifestantes y policías, las fogatas como herramienta de defensa con el objeto de diluir el efecto de los gases lacrimógenos son escenas que se repiten a lo largo de dichas imágenes y que visibilizan la apropiación del espacio público. En palabras de Svampa, “los sucesos del 19 y 20 de diciembre de 2001

abrieron también un nuevo ciclo de movilización, marcado por el regreso de la política a las calles, de la mano de una multiplicidad de actores sociales” (2011: 241). Se subraya en las imágenes la conversión del espacio público en un lugar fundamentalmente de protesta. Podría decirse que hay una similitud en la forma en que se construye el relato en torno a las manifestaciones en cada uno de los fotolibros y el catálogo que componen el *corpus*. Sin embargo, *Diciembre*, a diferencia de los otros libros, incluirá dentro de su relato a un actor sumamente importante en los sucesos de diciembre de 2001: los motoqueros. Su trabajo se va a re-enmarcar en este contexto y a resignificar pasando a ser los motoqueros la “infantería” del pueblo, asistiendo a los heridos, transportando víveres y convirtiéndose en la primera línea de enfrentamiento con las fuerzas del orden en la calle.

Otro de los ejes que atraviesa el análisis fotográfico es la represión ocurrida durante los días 19 y 20 de diciembre de 2001. En este aspecto, las fotografías se dividen en dos grupos. Por un lado, las fotos que muestran el enfrentamiento entre la policía y los manifestantes, y por otro, las que exhiben las consecuencias de dichos enfrentamientos: los heridos y los muertos. Las imágenes del primer grupo se centran en mostrar la relación desigual que se establece entre las fuerzas de seguridad y los manifestantes. Mientras que la policía está protegida -la mayoría con chalecos antibalas, armas, cachiporras, montadas a caballo, escondidas dentro de camiones hidrantes-, los manifestantes se encuentran de a pie y la mayoría con sus torsos desnudos. Sin embargo, pese a dicha asimetría en las fuerzas, en algunas de las fotos se va a poner en juego la resistencia por parte de las personas -una docente se enfrenta a un policía a caballo (IMAGEN 23), un grupo de manifestantes tira piedras a un camión hidrante (IMÁGENES 26 y 27), dos jóvenes se escudan detrás de un cartel de la vía pública mientras enfrentan con piedras a la policía (IMAGEN 37)-.

Respecto a las imágenes que muestran cuerpos heridos y asesinados por la represión se establecen diferencias entre *Episodios argentinos*, *El final* y *Diciembre*.<sup>44</sup> Mientras los primeros (*Episodios argentinos* y *El final*) muestran en planos cortos y en un registro periodístico a las personas heridas o muertas como consecuencia de la represión policial, *Diciembre* da cuenta de la violencia de aquellos días a través de un registro más poético, abstracto e indicial. En efecto, este fotolibro recurre a una única imagen para sintetizar toda

---

<sup>44</sup> El libro *Violencias* de Eduardo Longoni no presenta fotografías de muertos y heridos durante las jornadas del 19 y 20 de diciembre de 2001.

muerte: una mancha de sangre en la vereda (IMAGEN 44). Esta postura pone en relieve un debate histórico en la fotografía acerca del rol que debe asumir el reportero gráfico frente a acontecimientos violentos y cómo debe registrar a las víctimas. Más allá de dicha discusión, no se debe perder de vista que, frente a estas situaciones, el fotógrafo puede transformarse en testigo, recopilador de pruebas que pueden servir para causas judiciales, y su cámara, herramienta de registro, tornarse instrumento de denuncia y defensa frente a la represión policial. O puede permitirse, en un relato posterior no informativo como es el caso del fotolibro, configuraciones más metonímicas y metafóricas.

Otra de las matrices que se hace presente a lo largo de las imágenes se centra en el clima vivido durante los incidentes de diciembre de 2001. Hay diferencias en cuanto a la forma en que cada libro construye su relato en torno a este eje. *Episodios argentinos* y *El final* utilizan un registro periodístico. Sus fotografías muestran distintos paisajes urbanos de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, principalmente del microcentro porteño, en donde se hacen visibles las huellas de la manifestación y la resistencia, las distintas formas de ocupación y apropiación del espacio público: una pared pintada (IMAGEN 54), un frente apedreado (IMÁGENES 46 y 47), una palmera y autos incendiados (IMÁGENES 48, 49 y 50), etc. A través de dicho conjunto de imágenes, se visibiliza nuevamente la apropiación del espacio público. Asimismo, en algunas de ellas aparece el recurso de la ironía como crítica social aportando otra mirada, que apela también al humor para destacar la crisis institucional y política del momento (por ejemplo: la foto que muestra el cartel de “Se vende” frente a la Casa Rosada –IMAGEN 51- ). Por otra parte, *Diciembre* construirá su relato corriéndose del registro periodístico hacia uno más abstracto y poético. Escenas descontextualizadas, difuminadas, cuerpos movidos, humo, fuego, son algunos de los elementos a través de los cuales se construye la atmósfera de diciembre de 2001. Al mismo tiempo, hay ciertas decisiones que tomaron los integrantes de Sub con respecto al modo de impresión del fotolibro que ayudan en la construcción de este clima. El grano que da textura a la imagen, el color blanco y negro, remiten a lo nostálgico y sensorial. Además, las marcas en las fotos propias de golpes del negativo analógico también dotan de textura y agresividad al material (Pousthomis, 2017). En síntesis, en este caso no sólo las fotografías y el orden de las imágenes aportan a la construcción del relato. También es fundamental el fotolibro en su materialidad -su color, su modo de impresión, la textura de su papel- como

dispositivo, como configuración particular de las imágenes por fuera del ámbito del periódico, como un todo constructor de nuevos sentidos.

Finalmente, a partir de algunas de las fotografías presentes en los fotolibros y en el catálogo se puede establecer un diálogo entre las imágenes de sucesos de diciembre de 2001 y ciertas fotografías de otros acontecimientos importantes de nuestra historia. La imagen del helicóptero de De la Rúa partiendo del techo de la Casa Rosada (IMÁGENES 68 y 69) remite al momento en que Isabel de Perón se retiraba en helicóptero, desde ese mismo lugar, 25 años antes (IMAGEN 70). Al mismo tiempo, la fotografía icónica tomada por García Medina, que retrata a un manifestante arrojando una piedra a la policía (IMAGEN 60), dialoga con imágenes tomadas durante los enfrentamientos del Mayo Francés y de la batalla de Bogside (IMÁGENES 61, 62, 63 y 64). Esta relación que se establece entre las fotografías de 2001 y las imágenes de otros sucesos históricos da cuenta, en primer lugar, de la importancia que tiene la fotografía en la construcción de la memoria social y, en segundo lugar, de cierta tradición visual que hace posible establecer dichas asociaciones. Asimismo, a lo largo de este trabajo se han señalado otras conexiones entre fotografías de 2001 y ciertas célebres obras de arte, lo que subraya también la pertenencia clara de algunas de las imágenes de los fotolibros dentro de la tradición visual occidental. Así, imágenes sobre el método de desmembramiento (IMÁGENES 30 y 31), el descendimiento de Cristo de la cruz (IMAGEN 32) y el Cristo crucificado (IMAGEN 42) se vinculan con fotografías de la represión (IMÁGENES 29 y 41), mientras que la foto de una persona gritando (IMAGEN 57) remite formalmente a *El grito* de Edvard Munch (IMAGEN 58).

Se han detallado hasta aquí las particularidades con que cada uno de los libros y el catálogo del *corpus* definen su mirada sobre los sucesos de diciembre de 2001 a través de sus imágenes. Otro aspecto que no puede soslayarse para completar el análisis son las similitudes y diferencias entre los dispositivos. *Episodios argentinos*, *El final* y *Violencias* podrían encuadrarse en un registro cercano al periodístico. En ellos, la palabra se hace presente ya sea en forma de epígrafe, prólogo o textos para agregar información que contextualiza y dota de sentido a las imágenes. En el caso de *Violencias*, además de los breves epígrafes que acompañan las fotos, hay un apartado al final del libro en donde se incorporan otros epígrafes más extensos que funcionan como breves relatos en donde se subraya la toma de posición del fotógrafo frente a lo que retrata. Como si el autor tuviera la

intención de no clausurar la primera mirada del observador, de no "contaminarla" en principio con su propio relato que, sin embargo, no puede dejar de estar presente.

A diferencia de los dispositivos nombrados anteriormente (*Episodios argentinos, El final y Violencias*), en *Diciembre* se establece una relación completamente diferente entre imagen y palabra. Predomina la imagen por sobre la palabra, las fotografías no tienen epígrafes que las ubiquen en tiempo y espacio. La información entonces está en las imágenes, se repone a través del diálogo entre ellas. Otro elemento distintivo consiste en el fragmento de rollo fotográfico revelado que acompaña el libro y que contiene tanto las imágenes impresas, como otras que no lo están pero que contribuyen a aportar aquella información que no se encuentra en palabras: “la bandera argentina, hay muchas palabras, el club del trueque, Cavallo, De La Rúa. (...) Argentina, fuera la corte, el partido obrero, las asambleas populares, los muertos del 20, cacerolazo” (Pouthomis, 2017). Es decir que las fotografías del rollo actúan como una suerte de “epígrafes visuales”, dan información extra para entender las fotos del libro. Y también aportan el contexto de toma de cada imagen particular, le dan realismo: “yo estuve ahí y este es el crudo”.

Por otro lado, tanto *Episodios argentinos*, como *El final y Violencias* poseen un texto introductorio que precede a las fotografías, en donde se da cuenta del contexto histórico y social en el que se encuentran inscriptas las imágenes que componen el dispositivo. En el caso de *Episodios argentinos* además del prólogo que desarrolla un *raconto* histórico sobre los sucesos que desencadenaron los acontecimientos de diciembre de 2001, a lo largo del libro hay textos -algunos breves y otros más extensos- que mezclan el registro informativo con el literario, acompañando las fotos. En *Diciembre* no hay un prólogo que dé inicio al libro sino un breve texto al final “pero que es más presencial, en primera persona del plural y cuenta cómo se sienten en la sociedad en ese momento. No es un texto tan informativo y eso es muy bueno porque el libro quedó muy abierto” (Pouthomis, 2017). Las imágenes entonces preceden a la palabra y se valen por sí mismas, ya que el texto final tampoco las explica.

En síntesis, mientras que en *Episodios argentinos, Violencias y El final* las imágenes son acompañadas con palabras: textos y epígrafes que contextualizan, agregan información y dotan de sentido a las fotos, *Diciembre* rompe con dicha relación de dependencia entre imagen y palabra, propia del fotoperiodismo. En dicho fotolibro las fotografías prevalecen

por sobre el texto (ubicado en la última página del libro) y marcan un relato que se construye en el diálogo entre ellas.

Con respecto a las características físicas de estos dispositivos, *Episodios argentinos*, *El final* y *Violencias* están impresos en papel ilustración. Por el contrario, *Diciembre* se imprimió con papel obra, un papel rugoso y texturado que se aleja del típico papel ilustración en que se suelen imprimir las fotografías. Como se expresó anteriormente la elección del papel en este caso aporta a la construcción del relato, del clima, de la atmósfera de diciembre de 2001. *Diciembre* se imprimió:

En papel áspero, duro, rudo, agresivo (...) No es un libro tapa dura, tapa entelada, todo formal, sofisticado, sino un libro que se mueve (...) No sería algo fijo y estancado, algo que pasó, sino algo más urgente. Nos gustaba que fuera un libro grande que uno pudiera abrir, ver, tocar (Pousthomis, 2017).

En síntesis, las características físicas del dispositivo *Diciembre* (su forma, su papel, su maleabilidad) son en sí una toma de posición y marcan una ruptura con los fotolibros tradicionales.

En cuanto a la autoría de las imágenes, en el catálogo *El final* cada una de las fotos aparece firmada con el nombre del fotógrafo que la tomó. En *Episodios argentinos* si bien las fotografías no están firmadas, con el objeto de revalorizar el relato colectivo, al final del libro se identifica cada foto con su autor. En *Violencias* como todas las fotografías pertenecen a Eduardo Longoni, la firma aparece en la portada del libro. Por otra parte, *Diciembre* cuestiona la concepción de autoría al firmar de forma colectiva todas las imágenes<sup>45</sup>, marcando en este acto cierta coherencia con la construcción del dispositivo elegido por este grupo de fotógrafos, valorizando el trabajo colectivo que implicó su publicación. A la autoría colectiva, se suma el relato visual que marca un compromiso, una fusión entre fotógrafo y manifestante, como dice Pousthomis (2017) se busca contar la historia en primera persona, mostrar un fotógrafo comprometido con las luchas de diciembre de 2001, fotografiando desde las entrañas, desde la participación en los hechos. Esto encuentra consonancia con otros colectivos de fotografía surgidos en los años previos

---

<sup>45</sup> Si bien todas las fotografías son de Nicolás Pousthomis, el libro aparece bajo la firma de Sub.

o durante 2001<sup>46</sup>, en los que se pensaba a las fotografías no solo como objetos de comunicación, sino también como transformadoras de lo social (Pérez Fernández, 2009).

En síntesis, el catálogo de Télam (*El final*), el que mayor cantidad de fotógrafos reúne a lo largo de sus páginas, parece construir su relato a través de una suma de individualidades. Es un relato coral en el que cada fotógrafo aporta su mirada para formar un todo homogéneo. Por otra parte, *Episodios argentinos* si bien es producto de un trabajo de edición colectiva de las fotografías, deja claro a qué autor corresponde cada foto del libro. Por último, *Diciembre* parte de lo colectivo para construir su relato: la firma, el papel y su textura, la impresión, la forma del dispositivo y sus fotografías constituyen un todo, generador de sentidos.

En conclusión, la diferencia que existe entre *Diciembre* y los otros dispositivos analizados en esta tesina -*Episodios argentinos*, *Violencias* y *El final*- es que el libro publicado por Sub cooperativa de fotógrafos rompe con la estructura de un libro de fotos tradicional, más utilizado como dispositivo de circulación de imágenes, un formato con ciertas reglas - prólogo, epígrafes, papel ilustración-, en el cual ubicar las fotos para luego difundirlas. En contraste, *Diciembre* genera sentido no solo desde las imágenes -si bien estas ocupan un lugar privilegiado- sino también desde la forma de impresión, el papel, la textura, la maleabilidad del libro, el color, la falta de epígrafes, la firma colectiva, su forma de financiación, su precio. Todas estas variables hacen a una particular construcción de sentido de los fotógrafos de Sub respecto de aquel diciembre de 2001.

Luego de analizar los múltiples relatos que cada uno de los dispositivos elabora sobre diciembre de 2001 a partir de sus imágenes, se puede concluir que la fotografía funciona como constructora de memorias. En este caso memorias conformadas por imágenes, muchas de las cuales, publicadas en un primer momento en los medios de comunicación, fueron reapropiadas más tarde por sus autores fotoperiodistas para construir un relato de la crisis de 2001. En su recorrido desde los diarios hacia otros soportes -fotolibros, catálogo- las fotografías fueron dotadas de nuevos sentidos. Cada una de ellas pasa entonces a significar en su relación con las otras imágenes que componen el dispositivo y con el

---

<sup>46</sup> Algunos de ellos: La Cooperativa de Fotografía Documental, Fotografía de la Base, El Ojo Obrero, ContraImagen, Indymedia, Argentina Arde, El corte, Rebelión (Pérez Fernández, 2009).

soporte material del mismo (papel, impresión, color, textura). En su conjunto estructuran un mosaico donde, desde distintos ángulos y temáticas, la mirada de cada autor se articula con las de otros en este relato propio y a la vez colectivo de un suceso histórico vivido por todos y que los tiene como protagonistas. Construyen así una memoria alternativa a la de los medios de comunicación.

“Que se vayan todos”, una de las principales consignas de aquellos días de diciembre de 2001, pareciera atravesar y aglutinar todas las fotografías que componen el *corpus*. Emergente de la crisis política, social y económica que estaba viviendo el país, aquel lema estuvo presente en las manifestaciones y las revueltas surgidas al calor de aquellos días, en los saqueos como forma de resistencia ante el hambre, en la solidaridad entre manifestantes heridos por la represión policial, en la apropiación del espacio público como lugar de batalla, en los paisajes de una ciudad derruida y reapropiada.

## Referencias

### Corpus

- Ávila, B.; Martínez, G.; Martínez, T. Mujica, G.; Piovano, P.; Srur, A. (2002) *Episodios argentinos: diciembre y después*, Buenos Aires: Aguilar.
- Belvedere, A.; et Al. (2011) *19 y 20 de diciembre de 2001: El final. 1° Exposición de archivo fotográfico de Telam sobre los acontecimientos de diciembre de 2001*. Buenos Aires: Télam.
- Longoni, Eduardo (2012) *Violencias*. Buenos Aires: Libros del Náufrago.
- Sub cooperativa de fotógrafos (2016) *Diciembre*. Buenos Aires: Sub Editora.

### Entrevistas

- Eduardo Longoni, fotógrafo y autor de *Violencias*. Entrevistado el 16 de diciembre de 2017.
- Nicolás Pousthomis, fotógrafo, integrante de Sub cooperativa de fotógrafos, uno de los autores de *Diciembre*. Entrevistado el 29 de noviembre de 2017.
- Gonzalo Martínez, fotógrafo y autor de *Episodios Argentinos: Diciembre y después*. Entrevistados el 14 de diciembre de 2017.
- Alfredo Srur, fotógrafo y autor de *Episodios Argentinos: Diciembre y después*. Entrevistados en noviembre de 2017.
- Enrique García Medina, fotógrafo que participó de la muestra *19 y 20 de diciembre de 2001: El final. 1° Exposición de archivo fotográfico de Telam sobre los acontecimientos de diciembre de 2001*, y de su posterior catálogo. Entrevistado el 29 de Agosto de 2018.

### Bibliografía

- Audiovisual Télam (productor). (2011). Télam presenta fotografías sobre el 19 y 20 de diciembre de 2001. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=JvgM0TizWBY>
- Barthes, R. (1995) *El mensaje fotográfico*. En *De lo obvio y lo obtuso Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós.
- Barthes, R. (2012). *La cámara Lúcida. Nota sobre la fotografía*. Buenos Aires: Paidós.
- Benente, Mauro (2010) “Fuera la corte suprema” Breves notas sobre las protestas frente al máximo tribunal. *Lecciones y Ensayos* n° 88, 231-295. Recuperado en: <http://www.derecho.uba.ar/publicaciones/lye/revistas/88/lecciones-y-ensayos-88-paginas-231-295.pdf>
- Berger, J. (1998). *Mirar*. Buenos Aires: De La Flor.

- Berger, J. (2017) *Apariencias. Para entender la fotografía* (pp. 81-116). Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Bogado F. (31 de enero de 2016) *Ferrocenauos. Página 12. Radar*. Recuperado de: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-11241-2005-01-02.html>
- Boltanski, L. (2003). La retórica de la figura. En Bourdieu, P. (Ed.) *Un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía* (pp. 207-234). Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Bourdieu, P. (2003). Introducción. En Bourdieu, P. (Ed.) *Un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía* (pp. 37-47). Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Bulletini, A. (2016) Ensayo de largo aliento. *NAN*. Recuperado de: <http://lanan.com.ar/diciembre-subcoop/>
- Burke, P. (2005). *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica.
- Burucúa, J. y Kwiatkowski N. (2014): *Cómo sucedieron estas cosas. Representar masacres y genocidios*. Buenos Aires: Katz Editores.
- Carrera, I., y Cotarelo, M. C. (2003). La insurrección espontánea. Argentina diciembre 2001. Descripción, periodización, conceptualización. Programa de Investigación sobre el Movimiento de la Sociedad Argentina (Pimsa). *Documentos y comunicaciones*, 201-308.
- Cartier-Bresson, H. (2004) El instante decisivo. En Fontcuberta J. (Ed.) *Estética Fotográfica* (pp.221-236). Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Casini, J. (2014) El volver de las imágenes: fotoperiodismo, ciudad y memoria. En Torres, E. (Ed.) *19 y 20 Diez años. Fotoperiodismo en la calle*. Buenos Aires: ARGRA Editora.
- Colectivo Situaciones (Fontana E., Fontana N., Gago V., Santucho M., Scolnik S., Sztulwark D.) (2002) *19 y 20. Apuntes para el nuevo protagonismo social*. Buenos Aires: Ediciones de mano en mano.
- Construcción Visual de los saqueos en Argentina (julio 2014). *Revista Purga*. Recuperado de: [https://www.academia.edu/12870543/Construcci%C3%B3n\\_visual\\_de\\_los\\_saqueos\\_en\\_Argentina\\_-\\_Editorial\\_Revista\\_PURGA](https://www.academia.edu/12870543/Construcci%C3%B3n_visual_de_los_saqueos_en_Argentina_-_Editorial_Revista_PURGA)
- Didi-Huberman, G. (2004) *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Barcelona: Paidós.
- Didi-Huberman, G. (2008). La emoción no dice yo. Diez Fragmentos sobre la libertad estética. En Valdés, A. (Ed.) *Alfredo Jaar. La política de las imágenes*, (pp. 69-89). Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados.
- Dillon, M. (15 de diciembre de 2002) *Historia argentina. Página 12. Radar*. Recuperado de: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-526-2002-12-19.html>

- Dirección de investigaciones Biblioteca Nacional Mariano Moreno (2018) Tanques y adoquines. En Área de publicaciones (Ed.), *Insurgencias 68*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional Mariano Moreno.
- Dubois, P. (1983). De la verosimilitud al índice. En *El acto fotográfico. De la representación a la recepción* (pp.19-51). Barcelona: Paidós.
- El día que la plaza se volvió a cubrir de sangre (20 de enero de 2002) *Clarín*. Recuperado de: [https://www.clarin.com/politica/dia-plaza-volvio-cubrir-sangre\\_0\\_S1LlReUe0Kl.html](https://www.clarin.com/politica/dia-plaza-volvio-cubrir-sangre_0_S1LlReUe0Kl.html)
- En helicóptero, como Isabel, y entre el llanto de sus ministros (21 de diciembre de 2001). *Clarín*. Recuperado de: [https://www.clarin.com/politica/helicoptero-isabel-llanto-ministros\\_0\\_ryIQgH8gAtx.html](https://www.clarin.com/politica/helicoptero-isabel-llanto-ministros_0_ryIQgH8gAtx.html)
- Feld, C. (2015) Imagen y testimonio frente a la desaparición forzada de personas en la Argentina de la transición. *Kamchatka*, (6), 687-715. Recuperado de: <http://hdl.handle.net/11336/17008>
- FM 88.7 La Tribu (Productor) (21 de diciembre de 2016) A 15 años del 2001: Fotolibro diciembre [Audio en podcast]. Recuperado de: <http://fmlatribu.com/tag/sub-coop/>
- Fontcuberta, J. (2002). *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Fortuny, Natalia (2014) *Memorias fotográficas. Imagen y dictadura en la fotografía argentina contemporánea*. Buenos Aires: La Luminosa.
- Fradkin, R. (2002) La protesta social en Argentina. *Ecuador Debate. El síntoma argentino*, (57), 115-139. Recuperado de: <http://hdl.handle.net/10469/4534>
- Gamarnik, C. (2011). El nacimiento de un nuevo fotoperiodismo. *Boca de Sapo*, 11, 20-29.
- Gamarnik, C. (2013) La fotografía irónica durante la dictadura militar argentina: un arma contra el poder. *Discursos fotográficos*, 14, 173-197. Recuperado de: [https://www.researchgate.net/publication/272675232\\_La\\_fotografia\\_ironica\\_durante\\_la\\_dictadura\\_militar\\_argentina\\_un\\_arma\\_contra\\_el\\_poder/download](https://www.researchgate.net/publication/272675232_La_fotografia_ironica_durante_la_dictadura_militar_argentina_un_arma_contra_el_poder/download)
- Gamarnik, C. (2015) El rol del fotoperiodismo en la construcción de la democracia en Argentina (1983-2002). *L'Ordinaire des Amériques*, 219. Recuperado de: [https://www.academia.edu/19753089/El\\_rol\\_del\\_fotoperiodismo\\_en\\_la\\_construcci%C3%B3n\\_de\\_la\\_democracia\\_en\\_Argentina\\_1983-2002](https://www.academia.edu/19753089/El_rol_del_fotoperiodismo_en_la_construcci%C3%B3n_de_la_democracia_en_Argentina_1983-2002)

- Gamarnik, C. (2016) ¿Quién le teme a las imágenes? *Revista Ajo*. Recuperado de: <http://www.revistaajo.com.ar/notas/5367-quien-le-teme-a-las-imagenes.html>
- González, H. (2002) Problemas y desafíos. En Colectivo Situaciones (Ed.) *19 y 20. Apuntes para el nuevo protagonismo social*, (pp. 44-52). Buenos Aires: Ediciones de mano en mano.
- González, V. (2011) *Fotografía en la Argentina 1840-2010*. Buenos Aires: Ediciones ArtexArte de la Fundación Alfonso y Luz Castillo.
- Izaguirre, M. (2012) *Imágenes del país que fue y será. Para un análisis de las fotografías de los bombardeos a la Plaza de Mayo de 1955 y el estallido social de diciembre de 2001 publicadas en Clarín y La Nación*. (Tesis de grado no publicada). Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.
- Izaguirre, M. (5 de junio de 2012) Fotoperiodismo: Eduardo Longoni memoria en acción. *La membrana* (N° 12). Recuperado de: <http://teoriasperiodismo.sociales.uba.ar/?p=259>
- Kiernan, S. (25 de junio de 2017) La manifestación. *Página 12*. Recuperado de: <https://www.pagina12.com.ar/46122-la-manifestacion>
- Las fotos de la crisis (7 de diciembre de 2011). *Página 12*. Recuperado de: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/2-23750-2002-04-01.html>
- Lobato, M. (2011). Introducción. Epílogo. En Lobato, M. (Ed.) *Buenos Aires. Manifestaciones, fiestas y rituales en el siglo XX*. (pp.11-24, pp. 273-276). Buenos Aires: Editorial Biblos.
- Longoni, A. (2018) Embutes de la memoria. *Revista Contexto*, 174, Recuperado de: <https://ctxt.es/es/20180620/Culturas/20325/Ana-Longoni-oscar-masotta-arte-vanguardia-argentina-60-memoria.htm>
- Longoni, E. (2017) *Imágenes Apuntadas. Los relatos de un fotógrafo*. Buenos Aires: Planeta.
- Los muertos del 19 y 20 de diciembre de 2001 (4 de septiembre de 2011) *La vaca*. Recuperado de: <http://www.lavaca.org/recuadros/los-muertos-del-1920-de-diciembre-de-2001/>
- Menajovsky J. y Brook G. (2006) Nuevas tecnologías y viejas certidumbres. La Masacre de Avellaneda en la fotografía periodística. En *Discursos para Oír y para ver* (pp. 74-107). Buenos Aires: Ed. Nueva Generación.
- Miranda, M. Miranda E., Molina M. (2013) Edvard Munch: enfermedad y genialidad en el gran artista noruego. *Revista Med Chile*, 41, 774-779. Recuperado de:

[https://www.academia.edu/30029585/Edvard Munch enfermedad y genialidad en el gran artista noruego](https://www.academia.edu/30029585/Edvard_Munch_enfermedad_y_genialidad_en_el_gran_artista_noruego)

-Pérez Fernández, S. (2009) Fotografía y conflicto social en Buenos Aires: el estallido de 2001 y la emergencia de prácticas alternativas. En Susana Sel (comp.) *La comunicación mediatizada: hegemonías, alternativas, soberanías*. (pp. 169-181). Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales.

-Pérez Fernández, S. (2011). Apuntes sobre fotografía argentina a fin de siglo: hacia la construcción de un mercado. En Pérez Fernández, S. y Gamarnik, C. *Artículos de investigación sobre fotografía* (pp. 7-48). Montevideo: Ediciones CMDF.

-¿Qué representa el cuadro el grito? (19 de marzo de 2005) *La Nación*. Recuperado de: <https://www.lanacion.com.ar/688922-que-representa-el-cuadro-el-grito>

-Rancière, J. (2008) El teatro de las imágenes. En Valdés, A. (Ed.) *Alfredo Jaar. La política de las imágenes*, (pp. 69-89). Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados.

-Redacción La Tinta (2016) Llegar a diciembre. *La tinta*. Recuperado de: <https://latinta.com.ar/2016/08/llegar-a-diciembre/>

-Retrospectiva sobre Paul Strand, un fotógrafo de referencia del siglo XX (31 de junio de 2015) *La Fundación*. Recuperado de: <https://revistalafundacion.com/junio2015/la-muestra/>

-Risler, J. (2005) *Prácticas políticas instituidas en la esfera de la cultura, emergentes a partir de la insurrección de 19 y 20 de diciembre de 2001*. (Tesis de grado no publicada). Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.

-Rodríguez, M G. (2009) *Los mensajeros en moto de Buenos Aires: La reconstrucción de los conceptos de politicidad, acción política y cultura política a partir de un recorrido por sus prácticas* (Documento de investigación social N° 4). Buenos Aires: Instituto de Altos Estudios Sociales de la UNSAM. Recuperado de: [http://www.unsam.edu.ar/institutos/idaes/docs/DocIS\\_4\\_MGRodriguez.pdf](http://www.unsam.edu.ar/institutos/idaes/docs/DocIS_4_MGRodriguez.pdf)

-Romero, L. A. (2007) *Breve historia contemporánea de la Argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

-Rozitchner, L. (2002) La ruptura de la cadena del terror. En Colectivo Situaciones (Ed.) *19 y 20. Apuntes para el nuevo protagonismo social*, (pp 39-41). Buenos Aires: Ediciones de mano en mano.

- Santos, F. (2014) Prólogo. En Warburg, A., *La pervivencia de las imágenes*. (11-24) Buenos Aires: Miluno.
- Smith, E. (2004) Fotoperiodismo. En Fontcuberta J. (Ed.) *Estética Fotográfica* (pp.209-212). Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Sontag, S. (2004): *Ante el dolor de los demás*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Sontag, S. (2016): *Sobre la fotografía*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Svampa, M. (2011). La política en las calles: lenguajes de movilización y espacio público en la época contemporánea. En Lobato, M. (Ed.) *Buenos Aires. Manifestaciones, fiestas y rituales en el siglo XX*. (pp. 237-253). Buenos Aires: Editorial Biblos.
- Telechea, R. (2006) Historia de los cacerolazos: 1982- 2001. *Razón y Revolución*, 16, 141-184. Recuperado de: <http://www.razonyrevolucion.org/textos/revryr/ryr16/ryr16-telechea.pdf>
- Troksberg, J. y Perel, J. (Guionista y Director). (2013). *Retrato de un país: 19 y 20 de diciembre* [Serie de televisión]. Buenos Aires: Canal Encuentro.
- Ulanovsky, L. (2009). Fotografía de prensa y el Cordobazo. Entre tradición y modernización de los tratamientos fotográficos. *Revista Chilena de Antropología Visual*, (14), 42-66.

# APÉNDICE

## **Entrevista a Nicolás Pousthomis, integrante de Sub cooperativa de fotógrafos, autor de *Diciembre***

**-¿En qué año se publicó el libro? ¿Cuál fue la forma de circulación del libro una vez publicado?**

El libro se publicó diciembre del 2016, se cumplían 15 años del 2001, así que nos pareció el mejor momento para dar a luz esta historia. El libro circuló a través de unas 10/12 librerías dedicadas a la fotografía o a la circulación de libros políticos o con cierta difusión de ese tipo de ideas. También hice varias presentaciones, lo fui a presentar a varias ferias, por ejemplo en la feria del libro independiente autogestionado por editores, poetas y escritores independientes, estuvo en la feria del libro en un puesto gestionado por varias editoriales como Sub Editora.

**-¿Qué razón los llevó a publicar este libro?**

La historia de *Diciembre*, cuando decidimos en el 2016 publicar el libro nos hicimos algunas preguntas. Primero es una historia muy importante para Sub porque es nuestra primera historia, nuestro primer libro, la primera historia que nos tocó cubrir y es el primer trabajo colectivo de nuestro grupo. Importancia porque es la primera, pero además porque de alguna manera es un momento fundacional para nuestro grupo. El origen de nuestro grupo, nuestra cooperativa se inspira muchísimo de ese momento, de los acontecimientos que ocurrieron en diciembre de 2001. De alguna manera hay mucha inspiración en los movimientos sociales, las asambleas populares, los movimientos de desocupados, los piqueteros, fábricas recuperadas. Y eso inspiró un poco y de alguna manera marca de algún modo el funcionamiento de nuestro colectivo. Una de las razones era contar esta historia que es una historia para Sub casi contada en primera persona.

Entonces en el libro eso está muy presente, es un narrador muy participativo y no solo imágenes sobre el mes de diciembre del 2001, imágenes analíticas o de testimonio de reportaje sino que es una historia contada en primera persona. Las fotos muestran ese narrador, es un actor participativo de los hechos. Esta foto que por ejemplo muestra la escena pero desde una mirada que acompaña los hechos, un manifestante de espaldas (IMAGEN 37). O por ejemplo otra de un policía apuntando a la cámara (IMAGEN 36) y

ahí muestra claramente el lugar desde donde se mira y el compromiso que hay con la situación, ese punto de vista, ideología se muestra la policía como violenta, la agresión desde dónde surge y acá (IMAGEN 37) es una marca de apoyo, acompañamiento, de estar ahí acompañando esa lucha esa resistencia.

La razón que nos llevó a publicar. Bueno, nos pareció que era una mirada distinta de las que se tenían del 20 de diciembre, que es un acontecimiento bastante fotografiado pero que quizás no desde este punto de vista. También salió en diciembre de 2016 en un contexto político y social poderoso, caliente, picante. Y es una manera de aportar un poco a la memoria y hablar de esos hechos y construir ese relato

**-¿Cuánto tiempo llevó el proceso de armado del libro?**

Decidimos hacer el libro en febrero de 2016. Llevo un tiempo volver al material en crudo, escanear las imágenes, imágenes que no habíamos visto anteriormente que queríamos incluir porque queríamos hacer una reescritura de las imágenes que teníamos, entonces llevo un tiempito volver a mirar el material crudo, escanear esas fotos. Luego el proceso de financiamiento estuvimos 2 o 3 meses para preparar el proyecto de *Ideame*, el financiamiento se hizo a través de una campaña de *crowdfunding*, financiamiento colectivo. Entre hacer el video, ponerlo en la red de la campaña llevo un tiempito. Y luego hubo dos meses de impresión. Y el 15 de diciembre sacamos el libro y lo presentamos en Fola, entonces fue un proceso de 7/8 meses.

**-¿Cómo fue el proceso de edición y selección de las imágenes? ¿Qué razones los llevaron a elegir esas fotos y no otras para mostrar aquello que fue diciembre de 2001?**

Cuando nosotros originalmente presentamos un trabajo y tal como está en nuestra página web que el trabajo se llama *De frente*, había una visión mucho más comprometida con los hechos y con una difusión más urgente de lo que había pasado. En este caso, la edición y selección de imágenes se hizo con otro criterio. Cuando hablábamos de 2001, diciembre de 2001, veíamos que había un sentimiento o sensaciones medio contradictorias, estaba la parte de una efervescencia política, la gente estaba mucho en la calle con la idea de generar nuevos paradigmas políticos, reinventar, se hablaba de democracia participativa, en contraste con la democracia más parlamentaria de representación, había un cuestionamiento muy fuerte a las instituciones y al modo de hacer política que funcionaba que era los partidos y los sindicatos. Había un cuestionamiento muy fuerte que fue lo que se plasmó en

esa idea del “Que se vayan todos”, que hacía que en la calle se produjeran muchas políticas muy fuertes, y nosotros vivimos ese proceso con cierto entusiasmo. Entonces había cierta mirada esperanzadora por un lado, y una mirada mucho más oscura y terrible, fue un momento muy trágico, las 36 muertes, y una situación económica muy difícil para todos. Entonces había esos dos sentimientos, y cuando hicimos ese proceso de edición quisimos respetar esos dos momentos. El libro terminó siendo más oscuro, más denso, más pesado. El libro incluyó muchas imágenes más duras, más negras y más cotidianas. Hubo un cambio en la edición donde se fue a buscar eso, el ambiente, la cosa más pesada de lo que fue diciembre. Y tuvimos que sacrificar de alguna manera o dejar de mostrar algunas imágenes distintas que eran más románticas, más conocidas de Sub, pero que no correspondían al espíritu, al conjunto que representaba el fotolibro. Que eso es algo que cambio hoy en día, ya no se habla del fotolibro, no se muestran los libros para mostrar lindas fotos, sino que se privilegia el conjunto, la serie de imágenes por sobre las imágenes sueltas.

**-¿Cuál fue la razón por la que decidieron publicar las fotos en blanco y negro en lugar de en color?**

Hay una única razón, las fotos se produjeron en material analógico, película blanco y negro, entonces se reveló tal cual.

**-¿Por qué razón las fotografías no llevan epígrafes o ningún texto informativo?**

Los fotolibros justamente ahora apuntan a que se construya el relato y la narrativa a través de lo visual. Antes cada libro de fotos tenía un prólogo, la foto tenía un complejo de inferioridad y necesitaba de las palabras para contextualizar como si no fuera suficiente el relato visual para crear la historia. Ahora se rompió con esa idea y los fotolibros en general no llevan textos y obligan al lector a construir esa historia, a buscar el narrador, buscar el relato, construir ese relato a través de la sucesión de imágenes y construir esa historia. Los libros contienen una historia y buscan que el lector lea, haga ese esfuerzo y lea las imágenes y tenga la oportunidad de construir esa narrativa. Entonces nosotros también buscamos eso y justamente entonces en el libro están solamente las referencias, lo de *Diciembre* y el título del libro *Dosmiluno* y busca ese narrador, muestra desde dónde se mira. Busca que uno entienda que el narrador, el que cuenta esta historia que es el que vive esa historia es el que está viviendo, transcurriendo y mirando los hechos desde este lugar.

Así que no hay muchas referencias. Muchas de esas referencias se encuentran en el negativo. En el libro hay un objeto que es el rollo del fotógrafo que está escondido en el libro y contiene mucha información: la bandera argentina, hay muchas palabras, el club del trueque, Cavallo, De La Rúa. En este negativo están las imágenes del libro y otras imágenes que no están en el libro pero que aportan esa información, que no está en el texto que también es una información visual: Argentina, fuera la corte, el partido obrero, las asambleas populares, los muertos del 20, cacerolazo. Esa información está ahí no está en un texto y no hay un epígrafe para no cerrar contenido y para que la lectura del libro se lea de un modo más abierto, más poético, que no sea un lenguaje fotoperiodístico.

Entonces al final del libro hay un texto pero que es más presencial, en primera persona del plural y cuenta cómo se sienten en la sociedad en ese momento. No es un texto tan informativo y eso es muy bueno porque el libro quedó muy abierto. Entonces yo me encontraba muchas veces con gente, que la interpretación que hacía de algunas imágenes todas eran válidas, pero a veces incluso superaban lo que nosotros le habíamos puesto, las razones que nosotros le habíamos puesto.

**-¿Las fotografías que conforman el libro fueron solo tomadas los días 19 y 20 de diciembre o también en otros días?**

No, el libro se llama *Diciembre* y mezcla justamente las fotos del 19 y 20, de los hechos y también otras imágenes de lo que pasó todo ese mes, no fueron solo el 19 y 20. Ósea también el corralito, esas cosas. De hecho el orden que hay en el negativo es cronológico y más lineal, el orden en que fueron sacadas, ahí las fotos del 19 y 20 se reagrupan juntas cuando en el libro aparecen mezcladas.

**-¿El hecho de que las fotografías no estén firmadas pertenece a una decisión editorial?**

Hay dos razones: la primera que nosotros en Sub creemos en la autoría grupal, el autor colectivo, la firma colectiva, entonces siempre firmamos nuestros trabajos con la firma colectiva. En este caso el libro no tiene firma, no tienen un autor y eso nos parece que es más coherente con el contenido del libro, con lo que quiere mostrar y no nos parecía que vaya el nombre de un fotógrafo sino que se entienda que es algo más colectivo y así es más coherente con lo que muestra.

El fotolibro, a diferencia de un libro de fotografía clásico, te habla desde todas sus formas: cómo fue financiado, cómo está firmado, cómo se huele, se toca, cómo se manipula, el

conjunto de imágenes que lo componen, cómo fue editado, diseñado, todo eso hace al mensaje del fotolibro, qué es lo que quiere comunicar. Entonces este fotolibro no está firmado con el nombre de un fotógrafo y esto acompaña el relato. El precio del libro, que es un libro económico, 300 pesos, es un precio menor de lo que valen los libros de fotografía. Que pueda tener cierta circulación, para nosotros era importante, que el precio del libro hable del contenido del libro. Uno no puede hacer un libro sobre movimientos sociales que valga 600 pesos, el modo de financiamiento de manera colectiva a través de la campaña de *crowdfunding*. Y por eso decidimos incluirlo al final del libro para decir acá no hay logos, no hay aportes económicos privados, no hay aportes públicos, para no tener ninguno logo, sino que se hizo con la plata colectiva y es algo coherente con lo que proponemos.

Luego se imprimió en Chilavert, fábrica recuperada en el 2001, los propios trabajadores pudieron hacer el libro acompañarlo, decidir sobre el libro y eso para nosotros era importante que también se imprima a través de manos amigas. Los fotógrafos somos muy obsesivos en cuanto a la calidad, tiene que tener buenos negros, buenos blancos, detalles en los grises y acompañarlo estar ahí en el proceso de edición, eso fue importante. Como se imprimió en papel obra, en papel áspero, duro, rudo, agresivo que para nosotros era importante que esto figure y era importante. No es un libro tapa dura, tapa entelada, todo formal, sofisticado, sino un libro que se mueve, que se tiene en la mano para conectarlo con la historia presente. No sería algo fijo y estancado, algo que pasó, sino algo más urgente. Nos gustaba que fuera un libro grande que uno pudiera abrir, ver, tocar.

Entonces la firma colectiva responde a esa decisión editorial. En este caso fueron todas fotos mías pero nadie lo sabe, es algo que es un trabajo colectivo. De hecho si la decisión de las imágenes fueran solo mías seguramente el trabajo sería distinto, sino que pasó por el filtro de Sub y fue un trabajo colectivo de elaborar el relato de elegir, editar las imágenes.

**-¿Las fotografías de este libro circularon de otra forma además de a través del formato del libro?**

Sí, en el 2001 nosotros participamos de diversos medios alternativos o medios sociales, entonces las fotos sirvieron mucho y aparecieron en muchos libros y acompañaron el relato del 19 y 20, no desde la historia oficial sino desde todas las historias de los movimientos sociales. Desde Indymedia que era una página que en ese momento difundió a nivel global

las luchas de lo que estaba pasando en Argentina y sirvió para ilustrar todo eso, así que tuvieron mucha circulación, en internet. También se colgaron en las calles, todos los años cuando se hace la marcha del 19 las colgamos en el Cabildo, hacemos intervenciones callejeras con estas imágenes.

**-¿Hay algo que quieras agregar?**

Lo que vos preguntabas del blanco y negro que tiene esa cuestión analógica muy muy presente y está presente evidente con ese grano muy característico de la película blanco y negro que es medio nostálgico y lleva a las imágenes a un lugar más poético que a nosotros nos interesa mostrar.

También está presente, por ejemplo, esta foto tiene presente estos puntitos rayas, lo que les ocurre a los negativos cuando caen que se marcan muy fácilmente. Nosotros queríamos que el material tenga esa textura, esa agresividad, esa fuerza, esa violencia poco presente, entonces en algunos momentos lo dejamos. Entonces esa estética muy blanco y negro, muy de película que crea esa atmósfera que nosotros queríamos usar, que son fotos donde estéticamente se combina una cosa muy de registro y esa lógica más sensorial. Más como uno se sentía en ese momento Y también ésta primera hoja que es una hoja esa tinta plateada que remite un poco a los celulosos de plata que está como presente en este libro.

Lo plateado tuvo también otras interpretaciones, otros lo leen como el color de las balas de plomo, o el metal de los caños de escape de los motoqueros o el color del asfalto. El libro no tiene colores, el único color que hay es el plateado pero a nosotros nos parecía que era como bien el toque estético que tenía que acompañar el libro, no tenía que tener rojo que era muy obvio, el rojo de la sangre.

## **Entrevista a Eduardo Longoni, autor de *Violencias***

**-¿En qué año se publicó el libro? ¿Cuál fue la forma de circulación del libro una vez publicado?**

*Violencias* se publicó en el 2012 y ahora *Imágenes Apuntadas*, este año 2017. Yo en general mis libros los hago con editoriales, nunca los hago por mi cuenta. Me parece que ya es difícil hacer un libro como para después tener que, además, ponerte y venderlo. Así que

ese libro lo publicó una editorial pequeña que se llama *Ediciones del Náufrago* y ellos lo vendieron en librerías. En algún momento creo que hubo unos ejemplares que compró el Museo de la Memoria, alguna institución de la Ex ESMA y después el libro estuvo en librerías y ellos por otro lado tenían como la mayoría de las editoriales una venta directa por internet.

### **-¿Qué razón te llevó a publicar este libro?**

Yo empecé a publicar libros en el 94, mi primer libro lo hice con *Seix Barral* sobre Sabato, después hice libros sobre Benedetto, y uno sobre la Patagonia. Y de alguna manera un día me di cuenta que mis fotos más conocidas y las que había hecho trabajando en la calle como fotógrafo de prensa no estaban reunidas en ningún volumen mío. Estaban todas sueltas en distintos libros: libros de algunas de las muestras de reporteros gráficos, libros históricos que tenían que ver sobre la dictadura y los primeros años de la democracia, pero no un libro mío. Y con esa idea me puse a reunir esas fotos, es el único libro que hice sin un tema en que tuviera intención de hacer un libro, cuando me puse a trabajar con Benedetti o las fotos de Buenos Aires, tenía la intención de hacer un libro. En cambio *Violencias* es una recopilación de fotos desde la época donde yo empecé a trabajar en Noticias Argentinas pasando por mi período en el que era *freelance* y tenía una agencia propia llamada EPD Foto, hasta todos mis años de *Clarín*. Abarca desde 1980 hasta el 2007 con unas fotos de las huellas de Malvinas. La intención fue recopilar todo en un solo libro, y también se nota una cuestión que hay fotos sacadas en distintos soportes, entonces hay fotos con rollos blanco y negro, hay fotos con negativo color, hay fotos de diapositivas y hay fotos digitales. Están como todas las etapas geológicas de mi vida como fotógrafo.

### **-¿Cuál es la razón por la que decidiste publicar las fotos en blanco y negro en lugar de en color?**

Hubo dos razones una razón tiene que ver con que en algún momento me parecía que el mejor intento de presentarlo como algo más homogéneo era pasarlo todo a lo que podías pasarlo que era a blanco y negro, ya que lo que estaba a color podía pasarlo a blanco y negro, pero no viceversa. Y después también hubo una razón económica del libro, el libro era de una editorial pequeña y era más fácil hacerlo en blanco y negro, pero de todas formas la razón fundamental era uniformar en un solo tono este discurso fotográfico. Más allá de que yo creo que hay fotos que al pasarlas al blanco y negro no sufren y otras sufren. La foto

del cementerio de Malvinas de las cruces es mucho más potente en color, o las fotos de la Tablada son más potentes en color. En *Imágenes Apuntadas* que publiqué la foto de la madre con los gases y la de la barricada, elegí la foto de las madres publicarla en blanco y negro, pero la foto de la barricada si la publiqué en color porque tiene unas banderas rojas, el humo tiene mucho más detalle en color que en blanco y negro.

**-¿Cuánto tiempo llevó el proceso de armado del libro?**

Este libro me llevó bastante tiempo. En realidad yo pensé hacer ese libro y yo siempre hago los proyectos, primero lo hago y después me pongo a buscar editoriales y no hago el proceso inverso. Y en este libro me costó encontrar editoriales había primero una posibilidad y después eso quedó en la nada. Entonces el libro desde que lo empecé a pensar como tal hasta que salió, llevó como 2 años. En el 2010 empecé a trabajar con un diseñador para hacer una maqueta para presentar, porque a mí me gusta llevar a una editorial el libro si bien no terminado por lo menos el proyecto bastante avanzado. Después hay una cuestión que uno puede elegir un formato de libro pero no un tamaño porque eso está regido por las resmas y por una cuestión industrial. Me parece que en la edición del libro hay mucho, no solo de lo que dice cada una de las fotos, sino en cómo están las fotos planteadas en un libro, porque dos fotos juntas en una doble página tienen un discurso que necesariamente tiene que ser el discurso del fotógrafo, no el discurso de una editorial. Entonces para mí enfrentar una foto con otra no es lo mismo por eso yo lo que hago en general es llevar a una editorial el libro dibujado la maqueta del libro. Después obviamente yo tomo los consejos y la sapiencia del editor, eso lo hago después y trabajando codo a codo con él, pero primero hago yo una maqueta.

**-¿Bajo qué criterio fueron editadas las fotografías? ¿Qué razones te llevaron a elegir esas fotos y no otras para mostrar aquello que fue diciembre de 2001?**

Yo en *Violencias* elegí las fotos más potentes que fui sacando a lo largo de mi vida y el criterio fue un criterio cronológico en el cual había algunos saltos que tenían que ver con las consecuencias de algunas cuestiones. Ósea, por ejemplo, dentro de la dictadura, del relato de la dictadura, hay dos situaciones que están puestas ahí adentro: una del ex centro de detención el pozo de Rosario y lo de Malvinas, que están fotografiadas luego, el pozo en el 2003 y Malvinas en el 2007, pero son las huellas de lo que trajo, las consecuencias de la dictadura. Pero igual la idea fue ir desde la dictadura hasta la caída de De la Rúa. Ese era el

período que abarcaba, por eso termina con 20 de diciembre de 2001. Y después dentro de ese pequeño capítulo del 20 de diciembre, mi intención de elegir las fotos más potentes del momento, las fotos que mostraran la represión, la cantidad de gente, eso que llevo a la gente a salir y de alguna manera a llevarse puesto un gobierno. La salida de la gente a la calle fue la que forzó la salida de Cavallo del poder y a la tardecita la salida de De la Rúa.

**-¿Las fotografías de este libro circularon de otra forma además de a través del formato del libro?**

Primero circularon en *Clarín*, porque yo trabajaba en *Clarín*, después *Violencias* es también una consecuencia y está aumentado con respecto a la muestra que yo hice el 2007 en la fotogalería del teatro San Martín que era en ese momento el lugar más importante para exponer en Buenos Aires. Fueron 30 fotos muy grandes como copias enormes que estaban en esa galería y que son parte de este libro, este libro creo que tiene 55, 56 fotos y la muestra tenía 30, osea el libro tiene un poco más. Además son fotos que tuvieron muchísima circulación todas, las de 2001 en *Clarín*, pero las otras además de en la prensa tuvieron circulación en libros, en antologías argentinas, en muestras acá y en otros países. Las de 2001 en particular, sí en *Clarín*. Yo siempre hice las fotos trabajando en la prensa, así que para mí los medios periodísticos fueron el vehículo de mis fotos. Ahora que no estoy trabajando en *Clarín* hay un nuevo capítulo que yo estoy buscando. Ahora el vehículo de la difusión de las fotos son las redes sociales, además hay ciertas fotos que circulan en las redes sociales que entre algún porcentaje de la gente que las mira hasta duplica a diarios chicos, no a *Clarín* y *La Nación* pero sí como *Página 12*, diarios económicos.

**- Alguna reflexión que quieras agregar sobre tu rol en esos días de diciembre de 2001. Luego de lo ocurrido el jueves 14 alguna reflexión. Fuiste a cubrir**

El rol de la fotografía documental es intentar dar testimonio de, o intentar decir yo estuve aquí, esto es lo que vi. Obviamente que es mi verdad, no es la verdad, no existe una cuestión objetiva de eso, cada uno fotografía desde el lugar donde está, no sólo del lugar físico, sino también el lugar de pensamiento ideológico, emocional que te toca vivir. Para mí siempre la fotografía es una herramienta para decir, y hacía la foto de prensa en la dictadura para enfrentarme a la dictadura como una fotografía que tenía que ver como una militancia política y de alguna manera ese es el ADN de mi fotografía, para mí también la fotografía sirve para mostrar. Sirvió en el 2001 para mostrar la barbarie de un poder político

en retirada que se encargó de matar a 39 personas en todo el país y 5 en las inmediaciones de Plaza de Mayo, para imponer una política económica y me parece eso se replica ahora en un poder político como el gobierno de Macri que está intentando imponer una rebaja a los jubilados, una rebaja en los derechos laborales de los trabajadores. Y la única manera de imponer eso es a prueba de balas, gases lacrimógenos y carros hidrantes, no hay otra manera. Porque el otro día en la Plaza Congreso rebalsaba de gente. De todas maneras, sí como reflexión en todos los años que yo viví en la calle fotografiando obviamente la dictadura se encargó de desaparecer a la gente de una manera más siniestra y sutil que fue ir a secuestrarla a sus casas. Pero cuando la dictadura se batía en retirada ya en el año 81 y en la guerra de Malvinas, sacó a la calle sus fuerzas policiales y reprimió. Pero el despliegue militarizado de la Ciudad de Buenos Aires que vi el 14 de diciembre no lo había visto nunca en 40 años que estuve en la calle. Por suerte no hubo ningún muerto, ningún herido grave pero la demostración militarizada fue impactante. Nunca había visto nada igual.

Otra de las cosas que me preocupa, porque en la dictadura había un precepto de que lo que no se ve no ocurrió, y esta filosofía macabra está en hacer desaparecer a la gente. Y cuando la dictadura empezó a reprimir en las calles en el año 81 uno de los blancos móviles de la policía eran los fotógrafos, porque si vos le pegabas un bastonazo y sacabas a ese fotógrafo de circulación ese fotógrafo con su cámara no iba a poder mostrar lo que estaba pasando. Y eso no se replicó nunca en democracia, por ejemplo el 20 de diciembre del 2001 casi ningún fotógrafo tuvo ninguna herida más allá de alguno que puede haberse lastimado por las refriegas. En cambio me parece preocupante lo que pasa con el gobierno de Macri, por que no son los primeros fotógrafos que reciben un palazo, por ejemplo a Pablo (Piovano) le tiraron desde de medio metro.

### **Entrevista a Gonzalo Martínez, uno de los fotógrafos autor de *Episodios Argentinos: Diciembre y después***

**-¿En qué año se publicó el libro? ¿Cuál fue la forma de circulación del libro una vez publicado?**

El libro se publicó en el 2002, al año del 2001. Y lo publicó Aguilar, Aguilar en aquel momento era de Alfaguara, y tuvo una tirada de maso menos mil ejemplares en aquel

momento. Tal vez salió muy sobre la fecha de los hechos, todavía estaban en caliente. Por eso el libro quedó más postergado, como objeto de culto, pequeño libro.

Porque bueno el material después lo que hay es como una juntada de amigos que trabajamos en esos días. El secreto está en el colectivo que fuimos nosotros. Osea hubo cantidad de imágenes, de registros de esos días, pero era imposible de abarcar un relato si no era con los que habíamos estado cercanos en aquellos días. Incluso Fermín que es el acuarelista, él participó mucho de las reuniones, de las juntadas de edición y entonces desde ahí surgió un poco su trabajo. Fermín Eguía es un gran acuarelista. Todo fue como muy rápido y muy vertiginoso.

**-¿Qué razón los llevó a publicar este libro?**

El hecho de querer contar la historia, que fue muy importante a lo largo de mi carrera como fotógrafo, fue muy trascendental. Y el material cuando lo empezamos a visualizar, lo empecé a ver, vi la posibilidad de hablar con la editorial. También están los textos de Tomás Eloy, que es mi viejo, entonces eso nos daba un acceso a que se tratara de publicar (...) seguro se va a publicar de nuevo este libro en el 2021 cuando tenga 20 años.

**-¿Cuánto tiempo llevó el proceso de armado del libro? ¿Cómo fue el proceso de edición? ¿Cada fotógrafo editó sus fotos o las editaron todos juntos? ¿Cuál es la razón por la cual las fotografías no aparecen firmadas con el nombre del autor?**

Fue un diseño hecho por la misma editorial, tiene más un formato de catálogo. La edición fue hecha por nosotros (de las fotografías). Los nombres están todos al final y la idea es que uno no se detuviera tanto a fijarse quién era el autor, y si había ese interés podías fijarte después al final del libro. Hay un fotógrafo reconocido Jorge Sáenz que hace los ojos de cada uno de nosotros en Polaroid. Compartir la experiencia colectivamente, las decisiones fueron tomadas en colectivo.

Hay miles de imágenes, hay miles de imágenes de una misma situación. Optábamos por la mejor, no nos guiamos por cuál era el autor. Tratamos de armar el relato primero y según cómo surgía es que era lo que cada uno iba aportando. Hay un relato secuencial en cuanto a tiempos: empieza con los saqueos y termina el libro con las asambleas que se fueron diluyendo con el tiempo. Todo fue idea nuestra (lo de los capítulos), no el diseño, tampoco contábamos con tantos recursos, ni la posibilidad de exigir un diseñador, era el diseñador de

la editorial. Sí teníamos la idea de contar en caliente aquellos días. Por eso salió tan rápido, ni siquiera habían terminado las asambleas que duraron casi un año.

**-¿Las fotografías de este libro circularon de otra forma además de a través del formato del libro?**

Muchas fueron publicadas en el diario (de las fotos), muchas vuelven a repetirse. El helicóptero, las que se volvieron más emblemáticas, ese tipo de fotos cada 19 y 20 vuelven a repetirse. El tema es que no trabajamos con digital, todo fue analógico. Teníamos un promedio, yo hice el 2001 con 15 rollos, estamos hablando de 700 fotos, 700 fotos hoy te hacen una entrevista. Todo en analógico. Aparte no había película porque fue un fin de semana no es que estaban abiertas las casas de fotos, en el diario había una reserva muy mínima. Todos nosotros sacamos en analógico.

**-Alguna reflexión que quieras agregar sobre tu rol en esos días de diciembre de 2001...**

Yo viví mucho el exilio de mi padre, estuve viviendo afuera de la Argentina más de 12 años, en Venezuela, entonces el hecho de la democracia en juego me hacía tener un rol particular íntimo mío. Yo lo que no me bancaba es que volvieran los milicos. Entonces me parecía muy importante estar en ese momento y tener un rol trascendental en cuanto a registro. Era muy importante que cada uno que se estuvieran llevando tuviéramos la foto del tipo que sintieran que la prensa estaba enfrente, que no podían hacer cualquier cosa. Hay una foto que quedó bastante emblemática que aparezco yo con una Madre de Plaza de mayo entre el humo. Esa foto en realidad no cuidamos los dos, salimos los dos abrazados entre los gases, había mucha hermandad entre la gente. El que estaba en la calle, ya fuera moto, ya fuera periodista, ya fuera el que fuera estaba ahí porque necesitaba estar.

Después se fue tergiversando hacia el tema económico, había otro tipo de protesta la del cacerolazo era otra protesta distinta, la que se hacía en los bancos, que no se ve mucho en el libro, casi no está esa parte de nos tocaron los ahorros que sí se ve en las acuarelas de Fermín. Eso porque el relato pretendíamos que fuera más épico, menos relacionado con lo económico, fue más que nada el registro del 19 y 20, esos días no es que hay saqueos en los bancos. La foto de plaza de mayo un instante después estalla todo, toda la represión.

## **Entrevista a Alfredo Srur, uno de los fotógrafos autor de *Episodios Argentinos: Diciembre y después***

El que convocó para hacer el libro fue Gonzalo Martínez, Gonzalo en ese momento era editor de *Página 12*, los otros fotógrafos trabajaban fijo en *Página 12*. Yo era más colaborador y surgió como una idea de Gonzalo de juntar las cinco miradas que estuvimos juntos en la plaza, y que su padre Tomás Eloy Martínez haga como un texto en base a las fotos que hicimos entre los cinco y hacer un libro con los textos y las fotos nuestras y las acuarelas de Fermín Eguía. El trabajo de Fermín fue inspirado en las fotografías que hicimos nosotros, hacer unos dibujos basados en las fotos. Nos reuníamos entre nosotros, con Gonzalo, después Gonzalo se reunía con los editores. Y llevó varios meses el proceso de edición.

Pasaron 16 años, pasaron. Yo hace 21 años más o menos que practico fotografía, osea que era bastante joven cuando lo hice, y ya había tenido algo de experiencia en medios de comunicación, empecé trabajando en medios de comunicación a los 21 años. Y esto habrá sido 3 años después, no tenía tanta experiencia como fotoperiodista, si había realizado ensayos fotográficos personales de varios años de duración. Lo del 2001 fue una continuación de una crisis social muy grande que hubo en la argentina en los 90 hasta llegar a la crisis del 2001. Pero a la hora de retratar eso sabía que era un momento histórico, pero no era tan consciente de la significancia que iba a tener después el 2001. Sí habíamos vivido el club del trueque, el corralito, las movilizaciones, el estado de sitio del 19 de diciembre. Cuando fue el 19 de diciembre esa noche en Plaza de Mayo después que De la Rúa declare el estado de sitio que hubo una movilización espontánea y masiva en Plaza de Mayo que fue la primera y única vez que yo vi que en Plaza de Mayo se movilizó gente de manera espontánea de todas las clases sociales juntas, tanto empresarios como trabajadores y fue una cosa muy especial la noche del 19 de diciembre que terminó con una represión medio brutal. Y fue la primera vez que me tocaba fotografiar con una represión tan grande y con gases lacrimógenos, lo que recuerdo es como reprimieron al final de la marcha, con un grupo que no se sabía si eran infiltrados o no, y eso dio pie a una represión bastante brutal. Se podía acceder hasta la puerta de la Casa Rosada.

Los que éramos más jóvenes era hacer lo que se podía y sin ser tan conscientes de lo que estábamos haciendo. Cubrir el hecho periodístico, esto era como un hecho periodístico

trascendental en la historia argentina fotografiando eso y rodeado de un caos, fue difícil y por lo menos en mi parte no me planteaba desde qué lado me paro sino tratar de retratar lo que podía esquivando las balas de goma, los gases lacrimógenos, los palazos.

El libro *Episodios Argentinos* lo que retrata son esos días de conflicto más periodístico, pero la crisis venía de antes, era como una crisis anunciada. Era como una manera enérgica e inconsciente de cubrir estos hechos. El 20 de diciembre fue bastante peor que el 19 yo llegué tarde, en ningún momento pensé que el 20 iba a ser peor con los muertos que hubo alrededor de la plaza. Vi cómo reprimían a una familia entera con mujeres, niños, la policía estaba completamente fuera de control y no se sabía quién mandaba porque De la Rúa era como que se había ido. Los que no nos cruzamos con un muerto el 20 no sabíamos que había personas fallecidas alrededor de la plaza, fue un gran caos, una locura. Y mi cobertura del 20 de diciembre fue una cobertura, yo no sabía lo que estaba sucediendo el 20 de diciembre y la trascendencia, y no creo que haya hecho una buena cobertura hice lo que pude.

**Entrevista a Enrique García Medina, fotógrafo que participó del catálogo de la muestra *19 y 20 de diciembre de 2001: El final. 1° Exposición del archivo fotográfico de Télam sobre los acontecimientos de diciembre de 2001***

Estuvo en defensa en unas oficinas de Télam entre Belgrano y Moreno (la muestra). Esos días las fotos, mi forma fue quedarme despierto lo más posible y hacer la mayor cantidad de fotos que pudieran mostrar el suceso histórico. Cuando la gente camina por las calles, camina sin bandera políticas, y caminan y caminan sin ninguna organización quiere decir que es histórico. Espontáneamente empezaron a caminar eran como ríos de personas que avanzaban por las calles. Me quedé en capital, mis compañeros algunos se fueron a provincia. Me maneje más en capital contando lo que pasaba en capital. El presidente decreta estado de sitio primero empecé a escuchar esas cacerolas que era un ruido extraño un ruido metálico extrañísimo y después empecé a mirar y la gente caminaba por las calles y se sentía historia eran como ríos de personas caminan por los barrios. Eran todos, la vecina con los hijos. Después seguí fotografiando caminando por plaza de mayo viendo a la

gente espontánea que iba caminando hacia la plaza, la plaza se llenó de gente y se veía la gente llegando en autos, camiones en bicicletas sin ninguna bandera política solo alguna de argentina (...) En el caos me va bien, después vuelvo acá y me pongo a llorar, en cromañon me fue bien y vine a casa y estuve 5 días sufriendo, después veo un nene pobre en la calle y me pongo mal (...) pero cuando tenés la cámara tenés que aprender a organizar tus sentimientos y emociones. Hay mucho mito que el reportero es un frío, el reportero puede estar sacando fotos y al segundo baja la cámara y ayuda a la persona, o lo saca otro compañero (...) El fotógrafo es como cualquiera de nosotros.