



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

Título del documento: Detenidas : un ensayo sobre las representaciones fotográficas del encierro

Autores (en el caso de tesis y directores):

Sabrina Brunetti López

Gustavo Varela, tutor

Datos de edición (fecha, editorial, lugar,

fecha de defensa para el caso de tesis: 2015

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



**Universidad de Buenos Aires
Facultad de Ciencias Sociales
Ciencias de la Comunicación**

Tesina de grado



Detenidas

Un ensayo sobre las representaciones fotográficas del encierro



Sabrina Brunetti López

ÍNDICE

1. Introducción.....	2
2. Un breve recorrido por la historia de la fotografía y su inscripción en las instituciones de control policial-penitenciario. El caso argentino.....	5
3. Las representaciones del encierro.....	10
3.1. El marco disciplinario.....	15
3.2. Detenidas: dos experiencias fotográficas en la cárcel de mujeres.....	21
3.2.1. Autorretrato del encierro.....	23
3.2.2. Mujeres presas: una serie de Adriana Lestido.....	31
4. A modo de conclusión.....	43
5. Bibliografía y publicaciones fotográficas consultadas.....	49
6. Agradecimientos.....	51

1. Introducción

Inmovilizar (¡no se mueva!), disparar, capturar, detener, revelar, fijar, perpetuar.

Fotografía y policía comparten, a priori, un enorme campo semántico.

Desde su invención a principios del siglo XIX, la fotografía como medio de comunicación ha establecido vínculos significativos con las instituciones de control, con la conformación de modelos de definición de las identidades y de las “otredades”.

Esta alianza, especialmente a través del entramado *Estado-policía-aparato judicial-prisión*, acompañó en Argentina casi a la par el desarrollo experimentado en las principales ciudades europeas. A partir de la temprana implementación de técnicas fotográficas en estos contextos es que se considera a este país como una de las naciones pioneras en Sudamérica. El rol que la fotografía viene a cumplir en estas instituciones la ubica en el centro de la definición tanto de las identidades como de lo que es considerado verdadero; funciones que el devenir histórico ha instalado como *características naturales* de la fotografía y sobre las que se hace necesaria una reflexión, una desnaturalización (TAGG, 2005, p.83): desde el punto de vista de este trabajo la entenderemos como un texto en el que intervienen y se configuran diversos dispositivos y en cuyo seno entran en juego relaciones simbólicas. La institución policial ha recibido de este medio uno de los impulsos más vigorosos en cuanto a la estandarización de los procesos identificatorios y de la conformación de modelos de representación del *delincuente*, figura en auge a partir del crecimiento poblacional en los principales conglomerados urbanos y cuya delimitación devino necesidad primordial de diversas instituciones de control alrededor del mundo.

En las últimas décadas en Argentina diversos productos mediáticos pusieron el foco en espacios de encierro generalmente excluidos de la representación mediática y en cuyo interés implicaron al espectador. Proyectos televisivos -como las series *Tumberos*, *Sol Negro*, *E24*, *Locas de amor*, prácticamente contemporáneas entre sí, a través de géneros que varían desde el *reality show* hasta ficciones propiamente dichas- y fotográficos de muy diversa naturaleza -*Tinta libre: Historias grabadas en la piel*; *La gran casa. Fotografías del Centro de Integración Monteagudo*; *Hospital Infante-Juvenil*, entre otros tantos- hicieron partícipe al público de la ilusión de *atestiguar* esas escenas -en su máxima crudeza: *las cosas como son*- a través de cámaras ocultas -o no ocultas, pero siempre *voyeuristas*. Estos productos culturales, como tantos otros, se propusieron *registrar* una imagen del encierro a la vez que *moldearon* nuestras representaciones de los espacios donde está encarnado.

¿Por qué podemos ver lo que sucede al interior de estas instituciones? ¿Siempre tuvimos esta posibilidad?

La prisión en particular ha sido el eje de numerosas experiencias que consideramos significativas para problematizar la cuestión de la representación fotográfica del encierro. En este trabajo se analizarán tres de ellas: el formato “retrato de identidad”, sistematizado inicialmente para la individualización de delincuentes a partir de las premisas de Alphonse Bertillon y que aún hoy puebla -bajo la amable forma de “foto de carnet” o del geoméricamente inofensivo “4x4”- la totalidad de los documentos civiles de los que disponemos; la obra *Luz en la piel*, producida por las internas de la Unidad Penitenciaria N° 31 de Ezeiza (provincia de Buenos Aires) entre 2009 y 2011 con la coordinación de la organización Yo No Fui y publicada por la editorial La Luminosa en 2012; y la serie *Mujeres presas* elaborada por la fotógrafa Adriana Lestido en la Cárcel N°8 de Los Hornos (La Plata, provincia de Buenos Aires) entre 1991 y 1992, publicada por Dilan Editores en 2007. Si bien entre estas dos producciones fotográficas hay una diferencia de casi 20 años, tanto *Mujeres presas* como *Luz en la piel* nos hablan de (¿nos muestran?) un espíritu de época, una suerte de haz lumínico bajo el cual algunos espacios que antes eran vedados al espectador empiezan a ser legitimados mediática y artísticamente y devienen un tema socialmente relevante. Detrás de esta legitimación, hay un sistema democrático que permite *ver*. La disciplina se vuelve un objeto del *ver* y del *decir*.

Proponemos un trabajo sobre las representaciones fotográficas del encierro a partir de dos objetivos generales. Por una parte, analizar tres modalidades de imagen fotográfica en el seno de estas instituciones: esbozar un recorrido histórico, señalar las particularidades de estas piezas comunicacionales y los presupuestos que subyacen a ellas.

Por otra, se propone una reflexión sobre la naturaleza de estas modalidades de representación, sus vínculos con la esfera artístico-documental y las relaciones establecidas entre la fotografía y los espacios de encierro. El objetivo de esta tesina es reflexionar - *echar luz*, como la que captura la cámara en cada obturación- sobre las formas que adopta la fotografía en el contexto del espacio carcelario: sobre aquello que -a pesar de los intentos mediáticos que posaron su mirada sobre ellos y tuvieron su relativo éxito en las mediciones de espectadores- continúa resultando invisible extramuros a pesar del altísimo nivel de visibilidad que alcanza en el interior de la institución carcelaria. En la prisión todo es visible: el espacio, el tiempo, el cuerpo, la intimidad. ¿Cómo se representan estos espacios de encierro? ¿Qué características tienen y cómo se construyen las visibilidades? Los tres casos analizados ¿son diferentes *registros* de una misma cosa? ¿Cuál es esa cosa? ¿El

ámbito define una experiencia fotográfica? ¿Las fotos producidas por las presas coinciden con las que se generan sobre ellas desde las oficinas policiales de registro? ¿Estas imágenes y las de Adriana Lestido repiten los patrones formales de la fotografía de expediente? ¿Por qué frente a un retrato de identidad no dudamos de lo que en él se propone? ¿Existe un *rostro criminal*? ¿Qué implica y de dónde proviene la “portación de cara”?

Proponemos una reflexión sobre lo visible -materia de la fotografía- en un contexto de altísima vigilancia; sobre el vínculo entre estos discursos y la prisión como espacio de encierro. ¿El encierro implica un *modelo* de representación fotográfica o es, en cambio, un *objeto* de esa representación? ¿Cómo se construye ese espacio? ¿Qué regularidades, similitudes y diferencias se dan entre estas tres experiencias fotográficas?

En primer lugar, proponemos un sintético recorrido por la historia de la fotografía y su vinculación con las instituciones de control en el mundo y en Argentina. En segundo término abordaremos diversas representaciones fotográficas del encierro -en instituciones psiquiátricas, hospitales, fábricas- y daremos cuenta de los presupuestos a ellas asociados y de los mecanismos a través de los cuales la fotografía ha trasvasado los principios arquitectónicos del panóptico. En tercera instancia profundizaremos en las características formales del denominado *retrato de identidad*, dispositivo constitutivo de todo espacio de encierro, para luego, en cuarto lugar, hilar una reflexión sobre dos particulares experiencias fotográficas llevadas a cabo en el seno de la cárcel de mujeres: *Luz en la piel* y *Mujeres presas*.

2. Un breve recorrido por la historia de la fotografía y su inscripción en las instituciones de control policial-penitenciario. El caso argentino.

El crecimiento de la fotografía es inseparable del desarrollo de la individualidad moderna. Por una parte, esta técnica se impuso como un enclave del nacimiento del *individuo*, entidad que tiene como límite fronterizo a un cuerpo distinto al que Bajtin describe como del cuerpo rabelaisiano, grotesco, colectivo, uno-con-el-mundo, esa entidad de orificios y excesos característica del medioevo (BAJTIN, 2003, p. 20). Por otra, la fotografía se hizo cargo de la utopía iluminista de la objetividad: una *herramienta neutral* que funciona como la visión humana a la vez que entrega *mecánica y objetivamente* un conocimiento empírico carente de pensamiento y emoción; carente, en otros términos, de subjetividad. Detrás de esta idea se emplazaba el anhelo de los primeros fotógrafos que -lejos de considerarse, *a priori*, hacedores- veían en la herramienta una posibilidad de que la naturaleza se represente a sí misma, sin intervención de la *mistificadora y deformante* subjetividad humana (BURKE, 2001, p.26).

Debido a esta concepción de la fotografía es que rápidamente se la consideró como parangón indiscutible de la objetividad, virtud apoyada sobre tres condiciones: el aparato, el encuadre y la reproducción masiva de negativos (SAMSON, 2003). A partir de este privilegio mediático la fotografía comienza a tener el poder de evocar una verdad, y esta potestad surge paralelamente a un nuevo Estado centralizado. Desde ya, no se trata de una potencia de la que la fotografía gozara *per se*. Esta creencia se ha vigorizado a través de un conglomerado institucional en cuyo seno el Estado ha cumplido un rol primordial. La fotografía, el poder estatal y las instituciones de control a él asociadas se han entrelazado desde la mismísima gestación del nuevo medio. Según John Pultz, en esta relación se ha jugado también la posibilidad de que la fotografía deviniera una herramienta activa de crucial importancia para la estructuración de la sociedad (PULTZ, 2003, p.10). Su invención y desarrollo estuvieron acompañados -según detalla Gisèle Freund en *La fotografía como documento social*- por el impulso que el Estado francés le dio en la primera mitad del siglo XIX. Mercado, arte, verdad, técnica, identificación, control: he aquí el entramado que acompañó al flamante invento desde su primer *dibujo de luz*.

A partir de la segunda mitad del siglo XIX, la fotografía se inscribió en un particular contexto disciplinario al que aportó una funcionalidad sin precedentes. Nuevas visibilidades, nuevas instituciones y nuevas técnicas delinearon un espacio en que el quehacer fotográfico desplegaría facultades que resultaron esenciales para un nueva red de control configurada

por hospitales, escuelas, fábricas, prisiones y manicomios (TAGG, 2005, p.12) en cuyo centro se ubicaría, desde ese momento histórico en adelante, al *individuo*. En una lógica de visibilidad invertida -donde había *auditorio*, hay *panóptico*- el que goce del privilegio de la representación no será ya el escalafón social ocupado por el monarca o soberano, sino el individuo en su singularidad misma, sobre cuyas espaldas recaerá toda la carga representacional que lo convertirá, según John Tagg, en miembro de una “nueva clase de los vigilados” (p.79). Un eje político de la representación que, a partir de su inversión, implicó un cambio en la modalidad del poder -ahora, infinitesimal- cuyo objetivo es producir nuevas formas de conocimiento y al cual la fotografía ha sabido contribuir. ¿Qué mecanismos posibilitan vigilar permanente, omnipresente y exhaustivamente a la vez que ellos mismos permanecen ocultos? (p.96). Fotografía y panóptico, dos dispositivos satisfactorios de esta nueva y estratégica necesidad de vigilancia a través de *lo que se ve*.

El aporte del fotógrafo francés Eugène Disdéri cumplió un rol primordial en esta inversión del eje político de la representación delineada por Tagg. A partir de la introducción en 1854 del formato “tarjeta de visita” dio inicio a una radical (e irreversible) apertura del *derecho* -devenido, luego, *obligación*- a ser retratado, antes restringido a las clases sociales altas. Esta innovación en términos formales -un cambio en las dimensiones, en los procesos y en la reproductibilidad de las imágenes- allanó el camino para que su coterráneo Alphonse Bertillon delineara algunos años más tarde un modelo de representación ideado para la esfera jurídico-policial que dejaría consecuencias indelebles en el retrato fotográfico en general.

Bertillon fue el impulsor del servicio fotográfico de la Prefectura de Policía de París, creado en 1874, a partir del cual desarrolló un revolucionario sistema de identificación criminal que involucraba tanto información de índole textual como visual. Este método, conocido luego como “bertillonaje”, implicaba la organización en fichas de todos los rasgos que definieran *antropométricamente* la identidad del delincuente a la vez que estipulaba en un estricto protocolo las condiciones tanto de toma como de formato que las imágenes debían satisfacer (CASTRO, 2011). A la información visual por ellas provista -presupuesto técnico-científico bajo el cual se concebía la herramienta fotográfica y a cuya satisfacción apuntaba un doble retrato realizado de frente y perfil- se adicionaba una estricta descripción verbal: cada ficha constaba de un listado de métricas corporales -entre las cuales se consignaban, por ejemplo, las medidas de orejas, manos, pies, etc.- y de un desglose de las señas particulares características del individuo: tatuajes, lunares, marcas, heridas, cicatrices (SAMSON, 2006). Su sistema altamente codificado es el resultado, entonces, de un

entramado textual-visual en el que el cuerpo deviene repositorio de información: en la fotografía de expediente -legado del método de Bertillon- el cuerpo constituye un cúmulo informatizable. Desde este momento histórico en adelante, las técnicas policiales de registro y detección tomarán como punto de partida lo corporal en general y lo facial en particular.

A partir de estas innovaciones se ha consolidado una evolución paralela de la institución policial y la técnica fotográfica, proceso en que la primera se constituyó como nuevo nexo de poder-conocimiento de la clase popular en gran parte a instancias de la segunda. Los usos policíacos de la fotografía encontraron su anclaje en los principios de demostración, justificación, evidencia, vigilancia y semejanza *garantizados* por la fotografía: premisas que configuraron una nueva visibilidad. El surgimiento de la concepción de la fotografía como *prueba* -cuya naturalización se vio notablemente acelerada a partir de los usos que rápidamente le asignó la institución policial para el escrutinio de escenas de crimen- se remite a principios del siglo XX. La fotografía es un terreno de lucha simbólico necesariamente histórico que se entrelaza con otras discursividades. ¿De qué es *prueba* una fotografía en este contexto? Puede serlo de la identidad de una persona, de la escena de un crimen, de un encierro. Esta *facultad* del medio -naturalizada a lo largo de toda su historia, y a cuya desnaturalización intentamos contribuir a lo largo de este trabajo- corresponde y alimenta la concepción realista de la fotografía, bajo la cual las condiciones de su producción son ocultadas en tanto el foco está puesto, *sine qua non*, en el efecto de realidad en recepción.

Según narran Diego Galeano y Mercedes García Ferrari (2011), el *bertillonaje* llegó muy tempranamente a América del Sur -alrededor de 1885- y encontró una pronta raigambre en Buenos Aires, considerada pionera a partir de la instalación del primer departamento de policía de Sudamérica. Ya hacia 1880 se utilizaba la fotografía como instrumento para identificar a los denominados ladrones conocidos, práctica que se extendió hasta alcanzar a la totalidad de los sujetos que estuvieran detenidos o presos. La adopción del sistema de Bertillon se consolidó a partir de la instalación en Buenos Aires -en 1888- de instrumentos importados de Francia y de la inauguración de la Oficina de Identificación Antropométrica en el seno del flamante Departamento Central de Policía. Poco antes de su lanzamiento, según cuentan Galeano y García Ferrari (2011), se solicitó la orientación técnica del mismo Bertillon para optimizar el servicio fotográfico de forma que, el año siguiente, ya se producían en los departamentos policiales del país los retratos sistematizados de poblaciones cuyo número y diversidad crecieron notablemente

El carácter pionero de la criminología argentina se refuerza en gran parte gracias a los nexos entre las policías locales y las francesas y la necesidad de sistematización de los procesos identificatorios impulsada por la llegada de grandes masas migratorias provenientes desde Europa. La fotografía devino entonces, en este contexto, un instrumento útil para movimientos poblacionales cada vez más difíciles de controlar (SONTAG, 2006, pp. 18-19). Las innovaciones de Juan Vucetich -primer jefe de la Oficina de Estadísticas, luego creador de la Oficina de Identificación Antropométrica y posteriormente director del centro de Dactiloscopia- especialmente a partir de su sistema de identificación dactilar, terminaron por consolidar este liderazgo de Argentina en la región. Si bien Vucetich fue poco ortodoxo en cuanto a la adopción del bertillonaje como un sistema integral, contribuyó al intercambio internacional de datos organizados en fichas -entre los cuales se destacaba la flamante información provista por la técnica dactiloscópica por él impulsada- manteniendo siempre el rol protagónico de la fotografía bertilloniana (GALEANO y GARCÍA FERRARI, 2011). El rostro, entonces, si bien auxiliado por otros dispositivos también enraizados en la corporalidad para la definición de las individualidades -y más específicamente, de las criminalidades-, ocupa desde este momento un rol primordial para la identificación policial y de otras instituciones estatales. La fotografía deviene la herramienta perfecta para individualizar-capturar-fijar el “cuerpo de quien fue expulsado del cuerpo social” (LE BRETON, 2002, p.35).

La inscripción corporal de la identidad -auxiliada por el carácter *único* del rostro- y la objetividad de la representación -dada por el automatismo del dispositivo- constituyen, según propone Hélène Samson, los presupuestos fundamentales de este nuevo género fotográfico: el retrato de identidad (SAMSON, 2006). A partir de las ideas de Foucault sobre el estudio anatómico del cadáver -cuyo minucioso escrutinio delineó según el autor una “medicina del individuo” basada en la observación directa del cuerpo del paciente (2006)- se ha instalado una ligazón crucial entre lo visual y lo factual, consolidada luego por el uso que se le ha dado a la fotografía y que a partir de las características corporales visibles (2006) le han permitido satisfacer las premisas de la individualización y la posterior clasificación. Según Stéphanie Solinas, la carga colectiva de la identidad está dada ya por la fotografía incluso antes de que constituyera un elemento indispensable en los ficheros. Esta identidad, entonces, siempre implica la definición de un Otro a través de la mirada -del Estado, específicamente-, un Otro que no es solamente la institución policial sino la sociedad como un todo. Esta conformación se da, según Solinas, a través del modelo del panóptico: la mirada (fotográfica) del Estado funciona en toda su plenitud a partir de un dispositivo de vigilancia cuyo control permanente atraviesa las corporalidades individuales a la vez que

estos mismos individuos son conscientes de la red de control en la que están sujetos (SOLINAS, 2011).

A partir de estos presupuestos las imágenes fotográficas devienen, entonces, una valiosa pieza de información destinada a la circulación policial intra e internacional, organizadas especialmente en libros o exhibidas en las denominadas “galerías de delincuentes”. Según cuentan Galeano y García Ferrari, alrededor de 1887 Aureliano Cuenca, entonces jefe de la policía argentina, propuso que la institución dispusiera de un inventario completo -organizado en un libro- de los retratos fotográficos de los criminales más conocidos donde se consignaran, además, sus estilos de vida, fisonomías y vínculos (GALEANO, 2010). A partir de esta etapa germinal la fotografía ha delineado la cosmovisión del *delincuente*.

3. Las representaciones del encierro

Hospitales, asilos, escuelas, fábricas, institutos de menores, reformatorios, prisiones: un abanico de espacios de encierro ha sido históricamente objeto del quehacer fotográfico. También lo han sido numerosas poblaciones indígenas que, si bien no aisladas en espacios de encierro propiamente dichos, fueron constituidos como un “Otro” lejano al cual se podía retratar, clasificar, ordenar y *normalizar* a partir de parámetros que la fotografía antropológica había heredado de la tradicional fotografía criminalística (PHÉLINE, 1985, p.22): el mismo Bertillon, inventor de este formato, propuso la adopción de sus premisas en estos ámbitos en una publicación editada en 1909. Allí promovía la totalidad de su método -sus normativas sobre las mediciones, las descripciones y las condiciones de la toma fotográfica- como la garantía de la veracidad en la individualización tanto de los sujetos como de las piezas anatómicas que resultaran del quehacer antropológico. Incluso sugirió una modificación en el dispositivo técnico para que su portatibilidad y su utilización al aire libre fueran posibles, y se obtuvieran de esta forma *fidedignos retratos étnicos* (p.68). Miembros de comunidades aborígenes, delincuentes conocidos y *descarriados* sociales se encuentran entre los primeros *objetivos* de los flamantes inventarios visuales en cuyo seno la fotografía ocupó un rol privilegiado y en cuya visión monolítica, tal como propone Christian Phéline, las denominadas *clases inferiores* fueron reducidas a la “grosera uniformidad de *especies* en el sentido casi zoológico del término” (p.68). Las imágenes del Otro pueden estar, según la perspectiva de Peter Burke, plagadas de lugares comunes, estereotipos y prejuicios y pueden no ser útiles para dar cuenta de la forma de ser de otras realidades, pero en cambio sí aportan un bagaje documental excepcional sobre el encuentro cultural allí surgido y sobre cómo los miembros de una determinada cultura responden a ese encuentro (BURKE, 2001, p.175).

A finales del siglo XIX comienza a darse un proceso al que John Tagg, bajo la expresión “el peso de la representación”, caracteriza como momento histórico en que la mirada deja de posarse en los selectos rasgos de las *grandes figuras* de la sociedad -reyes, aristócratas, burgueses- y comienza, en su lugar, a interesarse en las fisonomías de presos, dementes y *anormales*. Este proceso grafica un nuevo y denso sometimiento donde antes hubo motivo de celebración aristocrática. Tagg propone, desde una perspectiva foucaultiana, que esta inversión del eje de la representación se da en el contexto del surgimiento de una constelación de instituciones -entre los siglos XVIII y XIX- que adoptan la particular forma de no ser coerción ni consenso -aunque sí son dominio y conocimiento: la tecnología política

del cuerpo- y que recaen con todo su peso -física y directamente, como la mirada de la cámara- en las corporalidades (TAGG, 2005, p.94). Este saber se constituye a través de un complejo entramado visual-textual en cuyo centro está el cuerpo. Locos, pobres, razas colonizadas, vagabundos, criminales: todos ellos son fotografiados *de a uno*, bajo las prescripciones de un formato que se mantiene invariante y en cuyo seno se acumula -se archiva, se registra- un denso catálogo de imágenes y notas.

“aislados en un espacio estrecho, cerrado; convertidos en rostros enteros y sometidos a una mirada sin respuesta posible; iluminados, enfocados, medidos, numerados y nombrados; forzados a rendirse ante el más minucioso escrutinio de gestos y rasgos. Cada dispositivo es el trazo de un poder sin palabras” (p.94)

Un poder sin palabras, pero con un arsenal de imágenes cada vez más vasto.

A partir de que el dispositivo técnico habilitara la posibilidad -especialmente con la ya mencionada portatibilidad de los equipos-, se elaboraron extensos estudios fotográficos de criminales y dementes que contribuyeron a definir las normas sociales, a la vez que fueron ellos mismos minuciosamente normalizados. La fotografía se utilizó desde su origen mismo en la gran mayoría de los procedimientos de control e identificación en los que fuera necesario individualizar, empadronar, observar y describir a las clases “peligrosas” en una imagen disciplinaria que “se constituye como el negativo del retrato burgués donde el individuo de las clases ascendentes afirma su supremacía” (PHÉLINE, 1985, p.51). Phéline ubica aquí el punto de inflexión en que el “eje político de la representación” delineado por Foucault inicia una irreversible inversión. A partir del siglo XVIII el loco, el enfermo y el criminal serán objeto predilecto de una individualidad descriptible cuyo umbral se rebaja cada vez más a través de los procedimientos disciplinarios y que la convierten en un método de dominación que alcanza niveles de eficacia crecientes. Ya no los miembros de las clases altas o los héroes de la mitología popular: los nuevos objetos de decisiones individuales y de relatos de vida serán, desde ahora, los enfermos mentales o los delincuentes. En una individualidad antes signada por la heroicización, ahora hay objetivación y sometimiento bajo una nueva modalidad del poder (FOUCAULT, 2008, p.196).

La prisión y la fotografía comparten un intercambio funcional de signos y, más aún, comparten una disposición técnica de la cual *luz, visibilidad y mirada* son los ejes. La prisión es, según Gilles Deleuze, “una distribución de luz y de sombra antes de ser un montón de piedras” (DELEUZE, 2014, p.21). Espacios de encierro, entonces, espacios de “ver” en cuya visibilidad han sido determinantes las prácticas fotográficas originadas *extramuros* e *intramuros*. La cárcel es el lugar en que se ve el crimen (p.20), luz apuntada hacia aquellos

que están en prisión, y, muy especialmente, hacia sus rostros: objetivos fotográficos privilegiados de las visibilidades construidas en torno al encierro.

El doctor Hugo Welch Diamond ha pasado a la historia por haber editado un libro en el que retrató fotográficamente a cientos de pacientes psiquiátricas. Ernest Lacan, redactor del periódico La Lumière, expresó a propósito de esta obra:

”Tengo bajo los ojos una colección de catorce retratos de mujeres de diferentes edades. Una sonríen, otras parecen soñar, todas tienen algo de extrañío en la fisonomía (...) Una palabra alcanza para explicarlo todo: son locas” (PHÉLINE, 1985, p.61).

¿Son *locas* antes o después de su visibilidad fotográfica? ¿De qué forma su *locura* y su fisonomía son entrelazadas fotográficamente para generar este sentido tan contundente e inequívoco al que refiere Lacan?

Los ambiciosos proyectos de Francis Galton y Cesare Lombroso se nos aparecen como los bosquejos de una posible respuesta. Sus trabajos constituyen dos casos paradigmáticos en que psiquiatría, genética, criminología y fotografía se vieron implicadas en la tipificación de los “rostros anormales” en general y de los “rostros delincuentes” en particular. Cada uno a su manera redujo a los sujetos individuales, a través de la utilización de este medio, a la categoría de especímenes de tipos dignos de ser incluidos en un álbum. Lombroso, uno de los impulsores de la concepción que asociaba los rasgos fisonómicos de los individuos con su potencial criminalidad sostenía, en su obra *L'uomo delinquente* -un álbum fotográfico donde se “coleccionaban” bajo el formato de serie cientos de fotos de expediente- que en la fisonomía misma del rostro del delincuente radicaban ya los rasgos de su *bestialidad*, como un augurio fastuoso del que no podía librarse (SAMSON, 2006). Podríamos señalar a Lombroso como el autor intelectual de la tristemente célebre “portación de cara”.

El aporte de Galton fue diferente en forma pero no en contenido. Galton diseñó un procedimiento al que llamó “retrato compuesto”, concebido como un instrumento que asistiría a la investigación científica en la tarea de confeccionar el tipo fisonómico que correspondería a un amplio abanico de individuos, de diversas categorías sociales (2006) a partir de la yuxtaposición de negativos de retratos de delincuentes para obtener aquello que él entendía como las generalidades del rostro criminal. Los rasgos que se repetían a través de los múltiples negativos superpuestos le permitían inferir características generales, uniformidades, de los rostros criminales: el resultado era una suerte de promedio fisonómico de determinada categoría social. Un rostro genérico en un retrato genérico. Según Phéline,

las imágenes producidas por el procedimiento galtoniano conformaron una imagen sintética y artificial en la que, debido a que no se retrata a ningún individuo en particular, se retrata más bien una generalidad impersonal, el imaginario de un *invisible*: un retrato que “impone la verdad de un tipo a la vez medio e ideal, del hombre criminal” (PHÉLINE, 1985, p.65).

Los proyectos de Lombroso y Galton comparten, entonces, a partir del entrecruce propuesto entre lo particular y lo global, presupuestos ideológicos con los *expedientes*, complejos entramados textuales-visuales en que se define la identidad del *encerrado* y que configuran, más allá de los espacios estrictamente penitenciarios, un *examen* obligatorio en la totalidad de las instituciones de encierro: aparato de escritura, descripción y análisis, el examen habilita la concepción bajo la cual el individuo deviene un objeto analizable y descriptible en su singularidad. En él se consignan todas las particularidades que le conciernen en cuanto a su evolución y sus desviaciones, a la vez que permite la comparación en términos globales, con el resto de los individuos que conforman su población (FOUCAULT, 2008, p.195).

Desde la perspectiva de Foucault se nos sugiere una analogía en la que fotografía y espacios de encierro comparten los principios ópticos a partir de los cuales se configura la *visibilidad* obligatoria de los *iluminados* -son ellos quienes tienen que ser vistos- y la correlativa *invisibilidad* de los vigilantes. A partir de esta iluminación es que el dominio puede ser ejercido sobre los sometidos (p.192). La analogía deviene coincidencia rotunda:

“Gracias a las técnicas de vigilancia, la 'física' del poder, el dominio sobre el cuerpo se efectúan de acuerdo con las leyes de la óptica y de la mecánica, de acuerdo con todo un juego de espacios, de líneas, de pantallas, de haces, de grados, y sin recurrir, en principio al menos, al exceso, a la fuerza, a la violencia” (p.182).

Óptica y mecánica, según Foucault, son los principios del dominio del cuerpo y de la vigilancia. Aquí la contundencia de la analogía: también son los de la cámara. *Óptica y mecánica, luz y mirada*, un bloque técnico -un meta-control- que caracteriza tanto a la arquitectura del panóptico como a la fotografía. La sombra protege, la luz expone a la mirada del vigilante: “La visibilidad es una trampa” (p.204), advierte Foucault. En fotografía -incluso en su más desnuda etimología-, sin luz no hay imagen. Según Deleuze, las visibilidades no son las cosas sobre las cuales se forman los reflejos sino los resplandores, los espejos (DELEUZE, 2014, p.87). No hay, entonces, *un encierro en sí mismo* sino *formas* en que la luz *espejea* sobre él. Podríamos pensar que, desde la perspectiva de Foucault, la fotografía y prisión se asemejan en cuanto “técnicas que permiten ver”. En el

mismo espacio, dispositivos de control y mirada fotográfica. A finales de siglo XIX, tal como propone Tagg, la triple unidad de conocimiento, control y utilidad pudo encontrar su correlato metafórico en las cuadrículas del espacio fotográfico (TAGG, 2005, p.113).

¿De qué forma se construye la visibilidad (fotográfica) en un espacio que es ya, en la definición de Deleuze, una *ecuación de visibilidad*, “una distribución de ver y de ser visto” (DELEUZE, 2014, p.103)? ¿Qué implicancias tiene que esta visibilidad, además de ser constitutivamente *hacia adentro* -aquellos a quienes interesa vigilar se encuentran intramuros- traspase la *arquitectura de piedra* y alcance el espacio exterior? Foucault señala que existe una pedagogía en la circulación de estos signos de castigo. El encerrado -el acusado, el loco, el enfermo- no es el único objetivo del sistema disciplinario: su castigo no tiene valor en sí mismo sino en tanto pueda ser visualizado por el resto del conjunto de la sociedad como una amenaza punitiva latente. Y la rápida distribución de los signos que den cuenta de él contribuye a la consolidación discursiva de la obstaculización del crimen (FOUCAULT, 2008, p.112). A partir del reemplazo gradual del suplicio corporal por la prisión, la lección estará encarnada no en la propagación de un terror físico y colectivo sino en el signo descifrable (pp.114-115). ¿En qué medida las representaciones fotográficas del encierro satisfacen esta publicidad del castigo?

John Tagg advierte que la fotografía es cómplice del alcance de esta nueva red de poder (TAGG, 2005, p.99). Los mecanismos concretos a partir de los cuales este medio construye activamente las representaciones del encierro serán analizados a continuación. En primer lugar se observarán los presupuestos y las características formales del denominado *retrato de identidad*, dispositivo constitutivo de todo espacio de encierro. En segundo lugar, se propondrá una reflexión sobre dos particulares experiencias fotográficas llevadas a cabo en el seno de la cárcel de mujeres.

3.1. El marco disciplinario

El *retrato de identidad*: enclave en que rostro, control y visibilidad se constituyen en bloque. Tal como señalamos anteriormente, es un formato fotográfico iniciado a partir de las necesidades de diversas instituciones policiales alrededor del mundo. Debido a su origen policial y a las consecuencias que ha tenido en los procesos identificatorios en general -independientemente de la esfera policial propiamente dicha- utilizaremos las expresiones “retrato de identidad”, “foto de expediente” o “fotografía señalética” como sinónimos. Aunque pretenda ser *neutral*, esta imagen es tan construida como cualquier otra forma de composición fotográfica.

Normalización, dominación-observación y fragmentación: David Le Breton considera que

“ése es el destino del criminal: su disidencia lleva a cabo, en miniatura, un desmembramiento del cuerpo social, y por eso es castigado, metafóricamente, con el desmembramiento de su propio cuerpo” (LE BRETON, 2002, p.35).

La evolución de las técnicas punitivas en la primera mitad del siglo XIX (FOUCAULT, 2008, p.21) ha resultado en un abandono progresivo del suplicio, motivo por el cual Le Breton subraya el carácter metafórico y no literal de este desmembramiento. Fragmentación analítica de su cuerpo, fragmentación también de su rostro. Las señas particulares y las características morfológicas deben ser irrefutablemente retratadas, identificadas, medidas y descritas (DUBOIS, 2008, pp.219-220).

La prisión -y sus aparatos asociados- constituyen al *individuo en delincuente* (y al *delincuente en objeto*) en un proceso en el que la fotografía deviene *partícipe necesario*. No sólo por el acto bautismal en el que interviene -la confección del *expediente*, ese archivo performativo a partir del cual se asignan las identidades criminales- sino por otras experiencias gestadas *extramuros* que se concretan en el seno de estos espacios. Uno de los más importantes dispositivos a partir de los cuales se ha conformado esta visibilidad en los esquemas disciplinarios es el fotográfico; en su quehacer se han normalizado formatos, prácticas y modelos que persisten hoy en día y que lo instalan en el centro de la estructura institucional y técnica de este aparato. Se requirió que la fotografía adoptara, frente a este

nuevo objeto, códigos formales específicos y modalidades de toma particulares (PHÉLINE, 1985, p.52). Según Foucault, en la arquitectura del panóptico -y podríamos pensar, también, en los sucesivos proyectos documentalistas que pusieron el *foco* sobre estos espacios de encierro- este individuo “es visto, pero él no ve; objeto de una información, jamás sujeto en una comunicación” (FOUCAULT, 2008, p.204).

¿Cuáles son las características formales -reglas- de estas fotografías que -según el juez y fotógrafo argentino Ernesto Domenech, en una expresión muy afín al “retrato forzado” (PHÉLINE, 1985, p.51) de Phéline- “disciplinaban las imágenes con igual eficiencia que las prisiones” (DOMENECH, 2005, p.56)?

En primer lugar, estamos frente a “una imagen fotográfica codificada” (SOLINAS, 2011) cuya más relevante premisa es la de privilegiar el rostro como el fragmento predilecto a registrar y que, a excepción de lo sucedido en algunos casos de comunidades aborígenes o de niños, nunca fue reemplazada por la toma de cuerpo entero (DOMENECH, 2003, p.56). De acuerdo a las concepciones de Lombroso y Galton, en el rostro se enraizaba un sinfín de estigmas de una criminalidad pretendidamente genética y hereditaria (p.56). Aquí más que en ninguna otra parte del cuerpo se cristalizaban las desviaciones delictuales de los individuos. Corporalidades, entonces, “encuadradas hasta los hombros” (SOLINAS, 2011).

A partir de la estandarización de estas tomas -alrededor de 1880- la mayoría de los retratos populares o no profesionales -de la misma forma que las imágenes de los antecedentes penales o de las encuestas- ha adoptado la visión de frente como el ángulo preferido. Tagg propone que este código representaba, además de una estética plana y funcional, un código de inferioridad social en cuyo seno se delineaban los sujetos-objetos a los que supervisar o reformar (TAGG, 2005, p.53). Junto al *perfil*, esta *frontalidad* conformó en la propuesta de Bertillon un bloque cuya intención fue la de restablecer en la bidimensionalidad de la imagen la tridimensionalidad del rostro humano. A los *datos* aportados por un rostro visto de frente -situación que emula la cotidianidad del “cara a cara”- el retrato de perfil aporta un nivel más alto de precisión y descripción (PHÉLINE, 1985, p.86). Este bloque ha sido luego reemplazado en los retratos de identidad civil por el perfil “tres cuartos”, síntesis visual del doble retrato frente-perfil.

En estas tomas el sujeto es aislado en un *no-espacio* -un espacio institucional caracterizado por la ausencia de indicios del contexto fotográfico- que resulta tan significativo como el espacio en cuya construcción fotográfica estos signos están presentes.

Stéphanie Soutteau Soualle considera que, en los inicios de este formato, los fotógrafos se encontraban en la transición hacia un estilo de retrato más austero y menos recargado, condición que luego Bertillon apreciará y promoverá como una de las características principales de su modelo (SOUTTEAU SOUALLE, 2011). El *despojo* de este nuevo género se explica por dos motivaciones principales: en primer lugar, la intención era integrar el retrato en un fotomontaje y el recorte de las siluetas se facilitaba si el decorado delante del cual era tomada la imagen no era recargado. En segundo lugar, debido a que el quehacer del fotógrafo no se daba ya en el *atelier*, bastaban una silla y una tela colgada detrás del retratado para obtener un decorado sencillo y portátil (2011). En caso de no disponer de una sábana ni una silla, los retratados serán ubicados delante de un muro, considerado como fondo neutro (PHÉLINE, 1985, p.89). A diferencia del tradicional retrato artístico, en la imagen de identidad la ausencia de retoques es valorada positivamente; las intervenciones *falsean la objetividad* tanto porque deforman, difuminan o corrigen como porque dan cuenta de una *subjetividad* creadora.

En el *marco disciplinario*, entonces -esta imagen encerrada en un formato pequeño, objetivado, objetivizante- encontramos

“un patrón repetitivo: el cuerpo aislado; el espacio reducido; el sometimiento a una mirada sin respuesta posible; el escrutinio de gestos, rostros y rasgos; la claridad de iluminación y la nitidez de enfoque; los nombres y las placas con números. Estos son los trazos del poder, incesantemente repetidos, cada vez que el fotógrafo preparaba una toma, en una celda policial, una cárcel, un consultorio, un manicomio, una residencia o una escuela” (TAGG, 2005, p.112).

Una mirada que, tal como considera Judith Butler, “produce cuerpos pero que no pertenece a ningún cuerpo” (BUTLER, 2002, p.198). El sujeto -tanto delante como detrás de la cámara- desaparece. En la escena, el fotógrafo policial es un mero puente de sentido. Del otro lado del lente, el desde ahora en más *delincuente*, pierde su carácter de sujeto en pos de la implacable cuadrícula normativa de la institución a cuyo control es sometido y de cuya estructura la fotografía *iniciática* es la que encontrará como la más benévola. En esta imagen normalizada que es siempre algo más que una imagen normalizada encontramos, desde la perspectiva de Tagg, el resultado fotográfico de un método disciplinario que archiva, registra, encierra, objetiva y cuadrícula a un cuerpo que fue ya dividido y celularmente fragmentado (TAGG, 2005, p.101).

La fotografía de expediente -y sus formatos derivados, como la fotografía de identidad que puebla la totalidad de los documentos civiles- se plantea como no expresiva,

como una singularización sin singularidades. Se trata de una imagen comparable, estable, de fácil acceso y que habilita la categorización y la clasificación (SOLINAS, 2011). En las ocasiones en que es necesario que la víctima reconozca al culpable de un delito, la institución policial sugiere una serie de retratos de diversos individuos ya clasificados en los expedientes. En este ejercicio comparativo -y de una forma inevitablemente fractaria- la identidad individual se define colectivamente. El rostro se afirma como un dato *objetivo* configurado junto a una serie de otras informaciones *igualmente objetivas* sobre quiénes somos: cuándo y dónde nacimos, cómo nos llamamos, cuál es nuestro sexo y número de documento, qué dibujo irrepetible tiene nuestra huella dactilar. El uso de la fotografía identificatoria, tal como plantea John Pultz, se convirtió en una “instancia de afirmación indudable de la identidad” (PULTZ, 2003, p.28). ¿Es *lícito* proponer que, además de *afirmar* la identidad, la *constituye* como tal? Según Solinas, la fotografía tiene la potestad performativa de designar la presencia de un ser singular, no sólo de certificarla (SOLINAS, 2011). Este formato satisface, desde este punto de vista, y a partir de sus particularidades semióticas, los principios de *singularidad* -lo que un objeto o persona tiene absolutamente de individual (2011)-, de *atestación* -lo que la fotografía ratifica aunque sin significar- y de *designación* -la performatividad que excede a la mera atestación. El propósito de la foto de identidad -legado de las primeras fotos de expediente- es, según Pultz, “dejar un indicio de los cuerpos, más que representarlos” (PULTZ, 2003, p.109). Subyace a esta concepción la idea de que la fotografía es más un *registro directo* que una *construcción*, más una *huella* que una *imagen*, concepción basada en la indicialidad peirciana de este signo, definida por la contigüidad física entre éste y su referente. Y esta particular ontología semiótica de la que se ha dotado a la fotografía es la que habilita que pueda atestiguar la presencia de un acusado ante la institución policial en un determinado momento (SOLINAS, 2001). Por el valor de realidad empírica por contigüidad, la toma en el espacio policial o carcelario inaugura una identidad en cuya definición no se reutilizan fotografías anteriores, como las de cualquier documento oficial previo a la detención, por más recientes que sean. En la singularidad, la atestación y la designación -es decir, en su funciones pretendidamente *informativas*- se diluye el carácter altamente simbólico de este formato. Tagg plantea que en esta concepción -subrayada por la idea barthesiana de la “fuerza constativa”- se refuerza la ligazón entre la fotografía y las flamantes formas institucionales y discursivas; ligazón en la que la fotografía se ve ocupando el doble rol de estar sometida a efectos reales de poder a la vez que ella misma los ejerce; papel cuyo desarrollo histórico se ha diluido en pos de la idea de una tradición documental que establece que la fotografía es un medio que garantiza evidencias de una forma neutral, como si no estuviera delineada por su inserción en las instituciones de poder en cuyo seno ha construido su privilegio semiótico (TAGG, 2005,

p.15).

Dispositivo de descripción, pero también de inscripción: singularidad, atestación y designación en una imagen que, según Phéline,

“visualiza una representación del sujeto delincuente que desde ahora se impone como su única *identidad*, se apropia hasta la apariencia del detenido, sometiéndola a una imagen codificada donde éste toma definitivamente *figura de criminal*” (PHÉLINE, 1985, p.112).

En la toma de la fotografía de expediente -formato que inaugura, auspicioso, la entrada de una persona a una institución de encierro- el retratado cede, de un golpe, la propia imagen a la vez que cede su libertad al aparato. El discurso fotográfico deviene acción, y, especialmente, un saber-poder organizado en dispositivos -libros, los mismos expedientes, archivos- en los que se clasifican los *tipos* delincuentes -como el álbum lombrosiano o el retrato compuesto de Galton- o bien se documenta la situación de control a la que son sometidos, como en el caso de la Galería de Ladrones de la Capital Federal, libro fotográfico elaborado por el comisario de pesquisas José A. Álvarez, también conocido como Fray Mocho (DOMENECH, 2003, p.76).

La sistematización se configura, desde el impulso bertilloniano en adelante, como la base de la objetividad. Los retratos de identidad son producidos *en serie* en dos sentidos: por una parte, son derivados de una maquinaria institucional que se vale de todos los mecanismos que aceleren la totalidad del proceso de obtención de la imagen, desde el encuadre hasta la impresión o copiado (según Solinas, “todos elementos de una voluntad de objetivar la herramienta fotográfica” (SOLINAS, 2011)). Por otra, se sustraen a un *molde sistemático* en el cual hay nulo espacio para la subjetividad de quien oficie de fotógrafo. La verdad de este formato se da, entonces, a partir del entrecruce de estos presupuestos entre los que la erradicación de cualquier posible rastro de la subjetividad del fotógrafo ocupa un lugar privilegiado. Esta exigencia excede al retrato de identidad y alcanza también a otras imágenes que buscan representar *la verdad* de un acontecimiento: anhelo de fotoperiodistas y fotógrafos documentales que pretenden *invisibilizarse* frente a los *hechos*. Nuevamente, la premisa del par invisibilidad-visibilidad que caracteriza a los espacios disciplinarios se hace presente. Según Susan Sontag, en estos formatos -tanto si manifiestan propósitos periodísticos como científicos o policiales- la discreción de la presencia del fotográfico es valorada positivamente. Su irrupción es considerada una interferencia (SONTAG, 2006, p.190). Los usos periodísticos y policiales se encuentran, según Sontag, significativamente bajo la misma exigencia. En los retratos *oficiales* producidos en los espacios de encierro la

presencia del fotógrafo es evitable. Cualquier persona que ocupe ese rol es susceptible de reemplazo. Incluso es posible automatizar los procesos y prescindir totalmente de la actividad humana. Registrar, diagnosticar, informar -los preceptos fotográficos que subyacen a estos géneros- sólo pueden satisfacerse desde la invisibilidad de *quien dispara*. Adriana Lestido, sobre cuya serie *Mujeres presas* reflexionaremos más adelante, comparte la premisa: “si pudiera no estar, lo haría” (COSTA, 2003).

La impronta de Bertillon -sus presupuestos, sus métodos, su concepción del quehacer fotográfico- trascendió los límites del uso meramente policial y contribuyó a la consolidación de un modelo de representación del encierro que fue, más tarde, abrazado por la empresa del fotoperiodismo y de otras corrientes fotográficas documentalistas. “Con Bertillon, la fotografía llegó para establecer y delimitar el terreno del Otro” (SOLINAS, 2011), plantea Solinas. Y en esta delimitación se abrió la posibilidad de archivar, coleccionar, definir, categorizar, ordenar, estandarizar, objetivar, *normalizar*.

El Otro encerrado, un *sujeto-objeto* fotografiado que nunca sale de su marco: prisión y toma. Disciplina.

3.2. Detenidas: dos experiencias fotográficas en la cárcel de mujeres

Ernesto Domenech propone que las fotografías y las prisiones conviven de múltiples maneras y que ambas comparten los principios de inmovilización y encierro (DOMENECH, 2003, p.79).

Hemos esbozado algunas características asumidas por la fotografía en el marco disciplinario. Estamos ahora frente a dos experiencias desarrolladas en cárceles de mujeres en Argentina. Una de ellas -*Luz en la piel*-, concebida *intramuros*. La otra -*Mujeres presas*-, *extramuros*. *A priori*, ambas compartirían el *objetivo* fotográfico: mujeres *detenidas* por la institución policial-penitenciaria, *detenidas* en un tiempo y espacio, *detenidas* en cada disparo de la cámara. ¿Cómo se da la construcción fotográfica del encierro en proyectos, como estos dos, no encarados por la institución carcelaria? ¿Subyace a ellos la propuesta de algún modelo de representación? ¿Cuál? ¿Qué diferencias hay entre estas imágenes, qué similitudes?

El libro *Luz en la piel* es el resultado del taller de fotografía llevado a cabo en la Unidad Penitenciaria N°31 de Ezeiza (provincia de Buenos Aires) por la organización gubernamental “Yo no fui”. Las imágenes allí recopiladas fueron tomadas por las internas entre 2009 y 2011. La serie compilada en *Mujeres presas*, libro de la reconocida fotógrafa argentina Adriana Lestido, reúne imágenes capturadas en la Cárcel N°8 de Los Hornos (La Plata, provincia de Buenos Aires), entre 1991 y 1992.

Intentamos -en el camino de la metáfora lumínica- echar luz sobre las configuraciones de sentido que se dan en las representaciones de la mujer presa en particular, a partir de lo ya dicho sobre la imaginería de los internos en general. Quién fue el *autor material* de cada imagen es una cuestión secundaria para esta tesina. A excepción de la serie de Lestido, carecemos de información sobre la autoría del resto de las imágenes. El *foco* -la metáfora fotográfica nunca fue tan pertinente- no está puesto entonces en la intención individual de quien haya abierto el obturador, sino en los modelos de representación del encierro que entran en juego en cada una de estas experiencias fotográficas: la *institucional* -sobre la que ya esbozamos algunas ideas- la *artística-documental* y la que podríamos denominar, por motivos que explicaremos más adelante- *autorreferencial*.

Una tradición fotográfica se inicia a partir de prescindir del recargado y acartonado estilo de atelier: una nueva iniciativa de acercamiento al individuo anima a los fotógrafos que han sido contemporáneos de este cambio de paradigma (SOUTTEAU SOUALLE, 2011). Devenida la razón de ser de la fotografía documental, esta cercanía trascendió los límites del género fotográfico jurídico-policia. La fotografía de expediente ¿es la única “imagen acusatoria”?

En el seno de los espacios de encierro, los medios de producción de la vigilancia son patrimonio exclusivo de la organización institucional. Sin embargo, estos dos casos constituyen ejemplos de un formidable *carácter productivo del poder* que, a través de una suerte de préstamo simbólico parcial delimitado espaciotemporalmente, cede la potestad de la fotografiabilidad.

3.2.1. Autorretrato del encierro

Sometidas al escrutinio fotográfico de un Otro -policía o artista-: ¿qué configuraciones se ponen en juego cuando la representación del encierro es producida por las mujeres que lo encarnan, como en el caso que analizaremos a continuación?

Luz en la piel es tanto el nombre del grupo-taller como del libro que agrupa las fotografías sobre las que proponemos una reflexión. Abordaremos la edición no como una *serie* sino más bien como una *totalidad*, una compilación de imágenes de muy diversa naturaleza que comparten el hecho de haber sido producidas, todas ellas, por las internas de la Unidad Penitenciaria N°31 de Ezeiza mediante cámaras estenopeicas confeccionadas por ellas mismas. Por motivos que analizaremos más adelante, en el abordaje de esta obra importa más la foto que el libro; más la construcción que la curaduría, más la autorrepresentación que el relato.

Al inicio de este trabajo nos apropiamos lúdicamente de la analogía *cámara/arma* que propusiera Sontag. En el retrato de expediente, una vez que la imagen está asociada ya con toda su fuerza a la institución policial-penitenciaria, la analogía es contundente. Pero, ¿qué sucede cuando el *arma* pasa a manos del encerrado? ¿Se subvierten las relaciones de poder, se extirpan los arraigados esquemas de representación? Las imágenes que de ello resultan, ¿ponen en juego los mismos presupuestos?

La fotografía estenopeica retoma los principios ópticos de la cámara oscura: en un cubículo herméticamente cerrado a cualquier entrada de luz, se habilita una pequeña filtración lumínica -un orificio, una minúscula ventanilla- que genera, en su pared opuesta, una imagen invertida de aquello que sucede fuera del espacio. En la cámara estenopeica se reproduce esta disposición -a pequeña escala- en un objeto que puede ser una lata, una caja de fósforos, un recipiente opaco. Necesita de una pestaña que impida y habilite el ingreso de luz y permita así regular su duración, variable crucial de la formación de la imagen fotográfica. Para poder retener la imagen es indispensable contar con algún material -en las imágenes compiladas en el libro se utilizó tanto película fotográfica de 35 milímetros color y blanco y negro como papel fotosensible- sobre la cara opuesta al orificio de ingreso de luz. “Al construir nosotras mismas las cámaras” aporta en el prólogo de *Luz en la piel* Alejandra Marín, una de las docentes del taller, “elegimos qué tipo de imagen obtener, ya no trabajamos con formatos de negativo estándar sino que podemos modificarlos, jugar y experimentar” (TALLER LUZ EN LA PIEL, 2012, p.7). Las cámaras construidas no tienen

lente ni disparador y generalmente tampoco visor. Una cámara que no *dispara* y que saca “a ciegas”. La estenopeica es una particular técnica fotográfica que conlleva en su seno la posibilidad de la *imperfección*. El accidente y lo espontáneo conforman en *Luz en la piel* una estética -más pictórica que fotográfica, más onírica que realista- que con sus *deformaciones* cromáticas, de grano, de foco y lumínicas contribuye entonces más a la ilusión de *irrealidad* que a un efecto de *realidad*.

¿Qué es lo que se retrata? ¿Podemos decir que en estas imágenes *en primera persona* (del plural) se representa la identidad? ¿La propia? ¿La de otros? ¿La de objetos, acaso? En una foto vemos a *alguien* -¿una mujer con el pelo muy corto? ¿Un chico de unos diez años? Los niños pueden permanecer con sus madres hasta cumplidos los cuatro años de edad, momento en el que quedan a disposición de la Justicia, de padres adoptivos, familiares o institutos de menores, de forma que esta posibilidad queda descartada- que juega con *algo* circular en el piso. ¿Un plato? ¿Un reloj de pared? La intención no es la objetividad, representar *fidedignamente* a alguien o a algo es más que *difícil*: es una quimera. ¿Tienen la posibilidad de representarse a sí mismas? ¿De tomar prestada la potestad de la toma fotográfica? Fallida, precaria y artesanal; así es la imagen que estas mujeres presas producen de una manera colectiva y casi surreal -“el surrealismo siempre ha cortejado los accidentes, bendecido los imprevistos, elogiado las presencias perturbadoras” (SONTAG, 2006, p.81), dice Sontag- en la que sin embargo el *muro* -el alambrado, la reja, los barrotes de una ventana inalcanzable- aparece siempre nítido. Un muro podría ser, en la sistematización bertilloniana, un “fondo neutro” para tomar retratos de identidad. En estas imágenes, un muro es un símbolo. Según Bourdieu, la fotografía popular -subgénero bajo el cual, desde su punto de vista, podría encasillarse a las imágenes producidas por las internas- se caracteriza por una estética que rechaza lo insignificante, la deformación, la abstracción, la fragmentación y la representación *no fidedigna*: desde su perspectiva, se trataría de un “atentado gratuito” contra lo real, contra lo que debería encontrarse en una imagen fotográfica (BOURDIEU, 1979, p.142). ¿Vemos en estas imágenes un “atentado gratuito” contra lo que creemos que es “la cosa representada”: la identidad de las mujeres y su designación en tanto criminales? Cada imagen parece dar cuenta de una pequeña subversión representacional -de la que estas mujeres participan activamente- contra aquel dispositivo que las encasilla.

¿Qué sucede cuando además el acto fotográfico se da enmarcado en un espacio de encierro sin “acontecimientos importantes”? Según la perspectiva de Bourdieu, aquello que no es “significante” y que no pueda representarse fidedignamente es rechazado en este

subgénero fotográfico. Las fotos de Lestido -pertenecientes a otro género- retratan ese espacio de encierro a partir de historias de vida en cuyo relato se destacan algunos eventos que funcionan como núcleos narrativos. Veremos más adelante sus particularidades. Las fotos del taller, sin embargo, carecen de “acontecimientos importantes”, de *sucesos* dignos de ser fotografiados para ser luego rememorados. El universo de lo fotografiable está limitadísimo: sólo se puede retratar el encierro. Lo próximo -y el prójimo-: ambos delimitados por la cuadrícula. Es un encierro habitado; pero por más que se fotografíen escenas en las que el cuerpo está siempre *presente*, las imágenes retratan sobre todo un encierro *omnipresente* en cuyo marco poco importan las *identidades* de quienes lo habitan. Adivinamos en cada imagen una premisa: ver lo cercano con ojos de lejanía, lo cotidiano con ojos de extrañeza. En algunas fotos hay, también, *desborde*. Podemos ver en determinados casos el troquelado que se usa para correr la película, lo que se suele llamar “los dientes” del negativo. Todo el espacio fotosensible está utilizado y mostrado en el libro. Vemos el número de fotograma que corresponde, la marca de fábrica y la sensibilidad ISO del rollo utilizado. Una foto reza en sus márgenes inferiores “20A-21-21A”. Fotos que se exceden de los límites impuestos por el rollo y por el modelo. Bordes y desbordes.

Un cuerpo que ya fue fragmentado y sigue siéndolo en las fotos que ellas toman de ellas mismas. Sin embargo, de esas porciones corporales que se retratan muy pocas son rostros. Posan, exhiben su cuerpo (de espaldas, mostrando apenas un lado de la cara, totalmente perdida en un mar de grano por la alta sensibilidad del rollo, por la precariedad del dispositivo, por la decisión condicionada de quien está del otro lado de la cámara). Las sombras, en las tomas realizadas en algunos pasillos internos, amenazan con copar todo el cuadro. Una foto da cuenta de casi todo aquello que está excluido del retrato de identidad: torso, brazos, piernas cruzadas. El plano abierto, las sombras profundas, la expresión, el gesto de una mano sobre el regazo. Una mujer sin cabeza es una cabeza sin cuerpo. La retratada no está de pie -pose de rigor en el formato policial-, está sentada en una baranda. De fondo, un vidrio abarrotado por el que entra la única fuente de luz de la escena. Un pequeño orificio hace las veces, en la fotografía estenopeica, de obturador. Una cámara a la que le entra poca luz en un espacio al que le entra poca luz. Domenech grafica con una cita de Víctor Fournei el terror que los burgueses tienen a las sombras: la negrura que las gobierna hace patéticos los rostros. “¡No quieren medias tintas sino una encarnación uniformemente blanca como el correaje de un soldado!” (DOMENECH, 2003, p.71). Estas fotografías no satisfacen este deseo. Más bien, lo subvierten. En otra imagen, una silueta recortada contra una ventana. Una mujer posa sin prever que, al no disponer de una cámara con *flash*, su cuerpo se va a hundir en la más profunda subexposición. *Luz en la piel*: sólo

luz natural, la amable luz del mundo exterior. La única que se fija en la película es la que viene del sol. El encierro es luminoso en su oscuridad. En otra foto, una mujer posa con el pelo hacia un lado y un rosario colgando del cuello. La cámara toma toda la escena pero la película sólo capta la luz de un espacio circular central. Su frente, sus ojos, sus brazos y su vientre quedan desterrados a las sombras. ¿Qué sentido tiene iluminar un cuerpo que fue y es ya visto y vigilado, en esta *arquitectura de luz*?

Una mujer se asoma por detrás de un cantero en el que crecen algunas plantas. Detrás de ella, como si saliera de su cabeza, el chapón sobre el que se colocan los matafuegos, aunque sin matafuegos. Al igual que las fotos de Lestido -aunque las de la autora lo hagan con mayor vehemencia, especialmente por las reglas de construcción de la imagen documental y del fotoperiodismo-, estas imágenes dan algunos indicios de las condiciones actuales de encierro en Argentina. El tradicional retrato de identidad no contribuye de la misma forma a lo que Barthes llama *studium*: esos datos etnológicos que delinean el saber del que disponemos sobre una época (BARTHES, 2006, p.61). Se afirma como un formato universal y ahistórico; aunque brinda retazos de una información indefinible pero diferenciable de otras épocas y lugares: algo sobre la moda de los gestos y los peinados, los únicos *deícticos* de espacio y tiempo que nos ayudan a esbozar la localización de un rostro a partir de estos dos ejes.

El rostro de esta página es el primero que vemos completo, y su mirada se clava en la nuestra. La mujer brota de la tierra, es una planta más. El efecto de sentido más pregnante de esta foto es el de la yuxtaposición metafórica: la mitad inferior y la superior parecen corresponder a dos tomas distintas. La primera, exterior; la segunda, interior. Las cámaras estenopeicas -como todas las cámaras no automáticas- no corren la película inmediatamente al exponer un fotograma, lo cual habilita la yuxtaposición de tomas en una misma superficie fotosensible -papel o negativo-, con un enorme efecto metafórico. Esta foto logra ese efecto en una toma única, con exposición simple. Incluso la imagen más similar a una de identificación -desde su formato y su plano encuadrado hasta los hombros, específicamente- es fallida. Vemos en otra imagen que el marco se cierra en torno al rostro, pero no es un marco rectilíneo sino irregular. El plano es contrapicado, la boca se entreabre y no vemos cómo es el pelo. En el rostro se adivina un gesto, aquello no tolerado en la foto de identificación. Todo está fuera de foco, básicamente, porque no hay tal cosa como "foco". Otra imagen nos muestra a una mujer que levanta *algo* con sus dos brazos (¿o son los brazos de dos mujeres distintas?) hacia el centro de la toma, muy cerca del lugar ocupado por el sol. Vemos otras corporalidades, aunque siempre fragmentadas (unos brazos, unos

dedos, un torso, unas piernas). La fotografía aparece siempre en términos de “cuerpos troceados”, según la expresión barthesiana. La cuestión en esta representación del encierro en primera persona es cómo aparece *troceado* ese cuerpo -ya desmembrado, aislado y desensibilizado por el dispositivo de encierro- de formas alternativas a las que proponen las fotos de expediente y la serie de Lestido. En estas imágenes, la fragmentación parece ser más un producto del “sacar a ciegas” -como dijimos anteriormente, las cámaras estenopeicas generalmente carecen de visor- que de un recorte voluntario. La incógnita de la composición también se traslada a una indefinición de la situación de toma. Hay algunas fotos cuyas condiciones de producción no resultan tan fácilmente deducibles. La estandarización y sistematización son patrimonio exclusivo del registro institucional, modelo bajo el cual subyace la misma concepción fotográfica realista del noema barthesiano “esto ha sido”: este medio garantiza la transcripción directa de la realidad. Y todas aquellas *distorsiones* que puedan imponerse a la imagen -intervenciones en el negativo, recortes, velados- son percibidas como una perversión de una pureza que se ha instalado a lo largo de los siglos como característica natural de la fotografía. En cada imagen que resulte de estas distorsiones, según la mirada barthesiana, se desperdició una oportunidad de revelar la verdad (TAGG, 2005, p.128). ¿Qué sucede cuando esas “falsificaciones” o “perversiones” son la forma de ser de una fotografía -estenopeica, en el caso de *Luz en la piel*- que fue, además, concebida en el corazón mismo de un espacio de encierro? Según la perspectiva barthesiana del realismo, no sería fotografía. Desde la adoptada en este trabajo, no dudamos de su condición. Los recortes, los retoques, los desbordes -las *interferencias*- son la forma de ser que tienen estas imágenes, construidas bajo una fotografía que se asume como inevitablemente subjetiva, parcial e incompleta. *Fallida*, desde la concepción realista a la que adscriben los tradicionales modelos de representación del encierro. Una mano se posa en otra, ambas sobre el pasto. Deben estar cerca del alambrado: sobre ellas se imprime una sombra cuadrículada. No sabemos si las manos son de la misma mujer. Detallar, informar, identificar: éstos no son los objetivos de estas imágenes. La falla, lo no suturado, el sentido abierto son una constante en las fotografías tomadas por las internas y representan lo que las diferencia de los retratos de identidad y de los proyectos artístico-documentales sobre el encierro en general y de la serie de Adriana Lestido en particular. La sobreexposición y la subexposición -procesos caracterizados por el ingreso de demasiada o de escasa luz a la cámara, respectivamente- sumados al alto contraste, hacen desaparecer los detalles. Y con ellos, la identificación. En algunas fotos, de hecho, es imposible identificar *algo*. Todo se sumerge en un mar de transparencias, movimientos borrosos, fuera de foco y grano. Está claro que el objetivo de la descripción científica, nítida y realista no es el suyo; para eso está la foto de expediente. Hay fotos que no pueden

responder al interrogante “¿*qué hay ahí?*”, sin que, sin embargo, eso implique la ausencia de sentido. En una imagen vemos a dos personas, pero una no está en toda su opacidad (¿a través suyo vemos el encierro?). Producto de la yuxtaposición su imagen no se ha fijado completamente: parece decir “soy transparente”. Las fotos no son compactas en su anchura ni en su profundidad. Una pretendida superación del encierro se encarna en las sonrisas de estas dos mujeres. Es como si presenciáramos una libertad con un escenario alambrado. Estar *delante* de las rejas y no *detrás*.

Una mujer sostiene en brazos a algo o a alguien. Intuimos que es un bebé. En la pared, el alambre espiralado garabatea una sombra. Una aparición espectral se asoma por el margen derecho (¿la misma mujer?), producto de una yuxtaposición de tomas. A este *fantasma* se le ve sólo una parte del torso. La mujer que sostiene a algo o a alguien tiene la pose y la mirada a cámara típicas de la fotografía familiar. Se la ve relajada y disfrutando del momento de ser retratada, como si estuviera en un contexto espacial distinto. Las rejas en las ventanas y la sombra del alambrado de púas pueden aparecer como un decorado aséptico en el que se enmarca la cotidianidad de estas mujeres, pero su violencia simbólica insiste sobre estas fotografías que pueden ser liberadoras sólo desde la fantasía. El cuadriculado del alambrado se hace carne en los cuerpos. El encierro se filtra a veces en una pequeña porción de la imagen: siempre lo hace con una crudeza aplastante. Hay tan poca nitidez que en muchas fotos el cuerpo parece fundirse con aquello que conforma el espacio: cuerpos delimitados, enrejados, cuadriculados.

En las imágenes, el escenario es el protagonista: casi siempre es un espacio semiexterior delimitado por alambrado, rejas o alambre de púas. Más allá de que no se trate de *autorretratos* propiamente dichos -una imagen en la que, por definición, quien fotografía es, al mismo tiempo, captado en tanto sujeto y, más aún, en tanto sujeto en pleno acto de autorrepresentación-, es significativo que el encierro sea representado en primera persona: un *efecto autorretrato*. En muchas imágenes, esta primera persona es literal: podemos ver que quien es retratado toma con sus manos la cámara. Tomarse un autorretrato es controlar la propia imagen. Darse importancia y autoafirmarse. Tanto en estos casos como en el resto, las imágenes son producto de un trabajo colectivo llevado a cabo por las internas. Cada fotografía es resultado de distintos procesos -*confección* de la cámara, *toma*, *revelado*, *positivado* en los casos en que corresponda- llevados a cabo de forma colectiva. Deleuze definía a la prisión como “una visibilidad virtual, una distribución de ver y de ser visto” (DELEUZE, 2014, p.103). Fotografían a *otras* que son siempre *ellas mismas*. ¿Estamos frente a una redistribución de las visibilidades? ¿Hay otras formas posibles de representar el

encierro, por fuera de esta imposición dada por el par visibilidad-invisibilidad? Las fotos tomadas por las internas parecen responder afirmativamente. En ellas hay reciprocidad y las miradas se devuelven. No en un sentido literal, sino más bien como una redistribución de la potestad de la mirada fotográfica. Quien recién posó para una foto puede ser quien tome la próxima, o quien construya la próxima cámara, o quien revele el rollo o el papel fotosensible. Hay una intercambiabilidad de las visibilidades (y, con ellas, de las invisibilidades) en las que siempre -y en una paradoja de una insoslayable teatralidad- el *escenario* es el *protagonista*. Un *autorretrato colectivo del encierro*. Incluso en las fotos en que el cuerpo ocupa casi la totalidad del *espacio de representación* (“la imagen como soporte de inscripción, el espacio del continente” (DUBOIS, 2008, p.192), según la definición de Dubois), el encierro se cuela para recordarnos (recordar/les) que es el único escenario posible. Un primerísimo primer plano de una mujer. En uno de los márgenes superiores, un contundente alambre de púas. No hay forma de no representar el encierro espacialmente; el ángulo de visión de las cámaras estenopeicas se acerca, como los lentes “angulares”, a los 180°. El encierro es literal, omnipresente, puro punctum. El espacio es la variable fija, dada, inmutable. El cuerpo ¿es la variable móvil, expresiva? En la mayoría de las imágenes la fijeza también se da en la pose. En algunas de ellas, sin embargo, hay un punto de vista nuevo.

¿Cómo podría (auto)representarse el encierro si no es a partir de invisibilizar a aquellos que ejercen la vigilancia? La exclusión más significativa es la ausencia de imágenes del personal penitenciario. ¿El espacio del taller está explícitamente libre de control? ¿O esta exclusión es una decisión deliberada de las internas al momento de la toma fotográfica? En un espacio en el que el monopolio de los medios de representación está ejercido por la institución de encierro -y compartido en una pequeña parte por la práctica fotográfica externa-, podría pensarse que la experiencia de *Luz en la piel* ilustra aquello que Foucault ha denominado el “carácter productivo del poder”. Hay un encierro que prohíbe -que censura, reprime, excluye- pero que también habilita -se producen signos y “rituales de verdad” (FOUCAULT, 2008, p.198). La amplia mayoría de las fotos fueron tomadas a la luz del día en el patio, parece que el mediodía es el tiempo permitido y este lugar, el espacio cedido. ¿Qué pueden fotografiar, entonces, en esas condiciones? Más que una innovación en el *objeto* representado -sobre el que la imaginería abunda- la revelación está en la *forma*. Incluso el dispositivo fotográfico propiamente dicho -la materialidad de la cámara- está construido por las internas. El encierro en primera persona es abierto, creativo, luminoso y colectivo. Pero a la vez es indisimulable, indisfrazable, innegable: su presencia se filtra semióticamente en todas las tomas. Es un control *fuera de control*: los dispositivos de este encierro no se encuentran en el estrecho listado de variables que las internas

puedan modificar. Su libertad creativa tiene un límite que se les impone más allá de los enormes esfuerzos que coordinadoras y participantes del taller puedan aunar.

Una representación sin modelo -sin referencia- aunque con autorreferencia: el objeto retratado es el encierro y sus fotos se producen bajo las condiciones que él mismo impone.

3.2.2. *Mujeres presas: una serie de Adriana Lestido*

Adriana Lestido produjo su serie *Mujeres presas* a partir de las fotografías que tomó en la Cárcel N°8 de Los Hornos (La Plata, Buenos Aires), a principios de la década de los 90. Contemporánea a una suerte de espíritu de época en que espacios como hospitales, asilos psiquiátricos, cárceles y fábricas empiezan a ser legitimados mediáticamente y devenidos un tema socialmente relevante, Lestido propone en su obra una mirada *cruda y verdadera*.

Al enfrentarse a sus imágenes se hace innegable reconocer una enorme dimensión estética: la fotógrafa pudo encontrar en el encierro las *formas*. Dos mujeres se asoman detrás de los barrotes, en una celda con un candado perfectamente cerrado desde afuera. Una toca la reja con su mano derecha, el puño cerrado y la mirada perdida. La otra sostiene un vaso y mira a cámara, como si la hubieran sorprendido. Entre las sombras detrás de ellas se adivina un rostro y el contorno del cabello de una tercera mujer. *¿Cuántas mujeres más hay en la oscuridad?* Simetrías, líneas, figuras. Lestido tiene innegables objetivos documentales y en su representación se encarna una composición de una imponente pregnancia estética. La autora pudo encontrar la armonía, la belleza, el equilibrio, en un espacio carente de armonía, de belleza y de equilibrio. Lo estético, en su obra, se sostiene además sobre la posibilidad de elección. En esta serie Lestido pudo gozar de esta libertad, en primer lugar, al elegir su objeto fotográfico. Y una vez emprendido el proyecto, podemos inferir que detrás de cada foto publicada puede haber habido varios intentos hasta obtener la toma deseada. Lestido delineará un *relato*. Y lo hará a través de la selección, edición y curaduría de imágenes cuyo interés será el de objetivar un sentido con una innegable contundencia. Las fotos cuentan una historia: momentos *detenidos* en la historia de vida de una *detenida*. *Instantáneas*, en el más estricto de los sentidos. Aparece el personal de la cárcel, levemente fuera de foco, de cuerpo completo. Una mujer sostiene con fuerza a su bebé, junto a un bolso y una campera. El único que mira a cámara (¿o mira la cámara?) es el niño. Una imagen perfectamente equilibrada. Las dos mujeres, vestidas de un color muy oscuro -a través del blanco y negro podríamos arriesgar que se trata de una gama del azul o bien del negro-, trazan con sus miradas dos diagonales y balancean el plano, tomado en el exterior. El mundo se presenta a la cámara como fuente inagotable de imágenes. El encierro está para que la fotografía lo haga bello; triunfo de la fotografía que le permite descubrir en lo patético, lo sublime (SONTAG, 2006, p.148).

Sobre esta serie, su colega Sara Facio escribió:

“son imágenes fuertes en cuanto a lo que transmiten, pero nunca violentas o agresivas en sí mismas. Ni en la forma, ni el fondo. No usa los angulares deformantes, los primeros planos movidos, las aproximaciones exageradas” (FACIO, 2002, p.90)

¿Podríamos utilizar estos mismos recursos para describir las fotografías de expediente? Domenech agrega que en la serie de Lestido “sus modelos miran la cámara, juegan, exhiben sus cuerpos marcados, se saben fotografiadas” (DOMENECH, 2003, p.78). Una mujer se apoya en una pared con su brazo. Vemos su tatuaje: “Andrés te amo”. En el muro y colgados de su cuello, algunos “amuletos”: unas fotos allá, un anillo acá. Es consciente de la situación de fotografía en la que está, sin embargo no es totalmente dueña de su representación: la toma -y con ella todas las decisiones que la anteceden y la preceden- está en manos de la autora. El hecho de que quien está siendo retratado tenga consciencia de serlo, ¿exime al fotógrafo de una actividad que podría considerarse, por lo menos, invasiva? Estos mismos recursos pueden caracterizar al retrato de identidad policial. Sin embargo, no podemos decir que este formato no sea “violento” o “agresivo” en términos simbólicos. Intentamos demostrar a lo largo de este trabajo, especialmente a partir de *Luz en la piel*, que hay otras formas posibles. Sontag plantea que en el momento de enfrentar la cámara, en la retórica normal del retrato fotográfico, el sujeto se planta de una manera solemne y sincera a través de la cual revela la esencia de su subjetividad (SONTAG, 2006, p.61). ¿La frontalidad cambia de signo cuando en lugar de tratarse de la retórica normal del retrato fotográfico se trata de retratos de identidad? ¿O subyace en ambas instancias el presupuesto de la revelación de la “esencia” del ser retratado? ¿Se trata, en el primero, de una afirmación de la subjetividad mientras que en el segundo estamos frente a una “resignación forzada” (PHÉLINE, 1985, p.89) impuesta por la pose? Posar es, según Bourdieu, exigir respeto de los otros a la vez que respetarse a uno mismo a través de la adopción de una postura que no es natural (BOURDIEU, 1979, p.126). Las *mujeres presas* de Lestido posan, pero de una forma distinta a como lo hicieron alguna vez frente al fotógrafo policial. Allí, más que pose hubo rigidez; más que dignidad, inmovilización. La postura es distinta también a la que observamos en *Luz en la piel*. Al observar la serie de Lestido, somos testigos de una suerte de naturalidad simulada. Quienes se encuentran en la mira de la cámara adoptan una actitud teatral, investida de espontaneidad. Podemos inferir, a partir de la observación, que posiblemente la fotógrafa haya guiado -dirigido, sugerido- una pose a quien iba a retratar. Una naturalidad y concisión que John Tagg considera, respecto de las ya citadas fotografías del doctor Diamond, “fruto de una intertextualidad complejamente codificada” (TAGG, 2005, p.105) en cuya consolidación el formato tipificado por Bertillon ha tenido importantes implicancias: se imponía una fotografía sin retoques,

iluminada uniformemente, una pose determinada, una naturalidad en la expresión y se exigía incluso que la cabeza se irguiera como habitualmente (DOMENECH, 2003, p.70). Las series que, desde la perspectiva fotográfica artístico-documental, han retratado estos espacios satisfacen, de forma evidentemente involuntaria, la casi totalidad de los requisitos consignados por el formato bertilloniano. Exigir una pose es exigir -actualmente, durante una minúscula fracción de segundo; en los inicios de la fotografía, durante varias horas- la rigidez de un cuerpo. Y esta rigidez se exige en el seno de un discurso fotográfico que se produce en un espacio de estricto aprisionamiento corporal. Aquí, la pose aparece no como un mandato institucional sino como un espacio de decisión del que artista y retratado serían partícipes. En la serie de Lestido la pose se le presenta a la mujer retratada como una fantasía, como lo único que en ese espacio privativo de la libertad puede elegir. Ni la situación espacio-temporal, ni el decorado, ni su apariencia, ni el encuadre: apenas puede con su prestancia cooperar con un proyecto que no es suyo. El retrato de identidad se caracteriza por una serie de signos -altamente codificados- entre los que se encuentra la pose. Rígida; frontal, de perfil o tres cuartos; siempre inmóvil. En *Mujeres presas*, la pose tiene una pregnancia tan grande como en el retrato de identidad. Hay poco lugar para la espontaneidad y para aquello que en la jerga fotográfica se conoce como “la foto robada”, esa situación de toma en que el objeto fotografiado (*objeto, presa*) no tiene consciencia de estar siendo retratado. La gran mayoría de los proyectos fotográficos que han contribuido a la conformación de un modelo de representación del encierro comparten la premisa del consentimiento. Y todas las imágenes que de ello resultan parecen basarse en un acuerdo prefotográfico que, además de inspirar en el retratado una suerte de confianza -vínculo que proviene de un inevitable distanciamiento inicial- lo hace partícipe -parcialmente y, más aún, *ficticiamente*- de la confección de su representación.

La pose -frontal y rígida, limitada al rostro- que caracteriza al retrato es heredera del formato impuesto por las instituciones de control para aceptar los mecanismos de identificación; herencia en la que se ha delineado una configuración bajo la cual se conciben tanto la fotografía de registro policial como la denominada *fotografía directa*: aquella que revela la *verdad del ser* (TAGG, 2005, p.207). Convencional y simbólico, este formato se extendió de una forma tan hegemónica al resto de los géneros fotográficos que se ha diluido la ligazón con su origen. Centramiento y frontalidad -aquello que Bourdieu considera como los dos mecanismos a través de los cuales se asigna valor al objeto retratado (BOURDIEU, 1979, p.60)-: condiciones de composición establecidas por el retrato de identidad que los proyectos fotográficos realizados en espacios de encierro han actualizado. En la serie de Lestido, el encierro se *compone*. En la foto de expediente, el encierro se *excluye*. ¿Podemos

imaginar que los recursos utilizados por la autora responden a una intención distinta, la de reconstruir la “experiencia familiar del cara-a-cara” (PHÉLINE, 1985, 86)? ¿Es posible generar un resultado que dé cuenta de una familiaridad cuando, tal como lo señala Sontag, los fotógrafos que retratan personas son *superturistas*, sólo *están de visita*? Para obtener estas imágenes, y tal como se indicó anteriormente, es inevitable construir un lazo de confianza a través de una suerte de quehacer antropológico cuyo resultado será un detallado informe visual sobre los estrafalarios haberes y haceres de los nativos (SONTAG, 2006, p.67). “Lestido estuvo ahí. Lestido se metió en un infierno. Y volvió con estas narraciones” (SACCOMANNO, 2007) escribe Guillermo Saccomanno en el prólogo de *Mujeres presas*. A partir de un ejercicio antropológico de *observación participante* la autora intenta interferir lo menos posible en la situación a *registrar*. La falta de luz, la alta sensibilidad del rollo o la sensación de *movimiento* resulta en una foto algo confusa en la que dos mujeres se saludan en una puerta con barrotes. Una lleva un bolso enorme, la otra una cacerola en la que transporta varios utensilios. Parece ser la despedida, el momento de culminación de una condena. Un retrato *in situ* e *in fraganti*, un *asalto fotográfico*. “Ni la fotografía tomada por sorpresa, realización de la estética de lo natural, deja de obedecer a modelos culturales: el ideal sigue siendo ese 'natural' que se quiere lograr y que debe aparecer” (BOURDIEU, 1979, p.127).

La mujer presa está, como suele estarlo generalmente, bajo el escrutinio fotográfico de un Otro. Una mujer recostada esconde su cabeza debajo de las sábanas. Vemos su pelo salir, como la cabellera de Medusa, cuando la cámara -esta vez no su mirada en el espejo- la petrifica. Asoma una de sus manos en un gesto de saludo. *La voluntad de no querer* (ser fotografiada), y serlo de todas formas. El deseo es fácilmente quebrantable por los otros: la institución penal y la artística tienen la legitimidad necesaria para imponerse sobre él. Sin embargo, a diferencia del retrato de identidad, para traer *noticias sobre sus exóticos haceres y estrafalarios haberes* es evidente la construcción de un lazo de confianza a partir del cual la imposición de la pose no se da desde la exigencia sino desde la sugerencia.

En *Mujeres presas* vemos una austeridad -algo que se nos presenta como sin artificios, la verdad pura- resultante de la combinación de un estilo y de una condición material. La fotógrafa produjo esta serie (¿álbum?) fuera de un estudio fotográfico y su estética necesita de una *crudeza*: “con austeridad y despojamiento, en vez de retorizar su trabajo prescindió de la adjetivación” (SACCOMANNO, 2007), dice Saccomanno en el prólogo. *Sin adjetivaciones*: estamos frente al riesgo de considerar esta representación como si constituyera un “grado cero” de la significación, anhelo semiótico realista

compartido por el retrato de identidad y por los proyectos documentalistas que han enfocado estos espacios de encierro. Algo de la estética fotográfica de Bertillon persiste llamativamente en la fotografía documental en general y en la serie de Lestido en particular: la ausencia de colores -impuesta como la única realidad cromática posible en los primeros retratos de identidad- sobrevive a lo largo del tiempo como signo de veracidad fotográfica: el color es concebido como un ornamento, como un agregado, como una distracción; mientras que el blanco y negro se percibe -en la tradición fotográfica documentalista, especialmente- como una realidad más *cruda* incluso que la garantizada por la técnica fotográfica en sí misma; garantía que según Bourdieu es el resultado de una concordancia absoluta entre la fotografía y la lógica representacional del mundo impuesta en Europa desde hace siglos, vínculo del que derivan las ideas de “lenguaje sin código” o de “lápiz de la naturaleza” asociadas históricamente a este medio (BOURDIEU, 1979, p.110). La “autoridad y privilegio” (TAGG, 2005, p.207) de los que gozan las representaciones fotográficas según Tagg, son características a las cuales la fotografía apela para retratar *verdaderamente* los espacios de encierro a través de un modelo en cuya estética austera el individuo ocupa el lugar central. Y esta *verdad* es el resultado del entrecruce de discursos que abarcan desde el periodismo y las instituciones estatales hasta la estética y el documentalismo (p.223).

Desde la perspectiva del realismo, la fotografía está investida del privilegio de promoverse como garante de la fidelidad y del ajuste del significante al significado o, mejor aún, de la transparencia del significante, como si su presencia se diluyera en una fusión en la que asume la identidad del significado. La concepción barthesiana del *esto ha sido* -esto sucedió realmente- es el modelo que aúna a proyectos fotográficos de muy diversa naturaleza. Tanto si se emplaza como el único objetivo posible -como en el retrato de identidad- como si se trata de una función discursiva subyacente a una propuesta estética -como en los proyectos artísticos-documentales que hemos analizado- es un presupuesto que acompaña al quehacer fotográfico de formas que a veces escapa a la consciencia de sus hacedores¹. ¿Cuáles son los recursos a través de los cuales se objetiva el sentido en los proyectos que encaran una representación fotográfica del encierro? ¿Por qué frente a *Mujeres presas* vemos mujeres presas?

Entre estas imágenes y el tradicional retrato de identidad existe una enorme brecha en cuanto a la búsqueda estética. A priori, las primeras tienden a su encuentro; el segundo,

¹ A pesar de la innegable estética del quehacer de Lestido, ambos tipos comparten esta pretensión de verdad característica de la fotografía realista. El realismo es ya una estética.

por su parte, descarta cualquier posibilidad expresiva. Se trata de comprender dos modos de visibilidad distintos. Sin embargo, y más allá de sus diferencias, algunos de los signos a los que se recurre en esta serie y en otros casos se valen de -a la vez que refuerzan- un modelo de representación del encierro fuertemente consolidado en la práctica fotográfica. A continuación analizaremos algunos de ellos.

La organización de las imágenes en serie es el primero de los recursos que contribuyen a la fijación del sentido. Jean Claude Chamboredon considera que

“la afirmación redundante de una intención significativa a través de una serie de fotografías permite neutralizar la multiplicidad de indicaciones contradictorias para dejar solamente aparecer la intención idéntica a través de la serie de imágenes sucesivas” (CHAMBOREDON, 1979, p.253)

Esta “intención idéntica” caracteriza también tanto a las famosas “galerías de delincuentes” como al *Atlas* lombrosiano, extensos álbumes fotográficos donde se recopilaban los rostros de los criminales, en una variedad limitada de formatos que incluía fotos de frente, de perfil, de tres cuartos; o bien primeros planos de detalles fisonómicos como orejas, narices, respectivamente. La *serie* es un recurso que fija el sentido de manera tal que una fotografía de un no delincuente, inserta en ese contexto, es dotada de ese carácter unívoco. En este trabajo se propuso un abordaje de esta serie -y de las fotos tomadas por las internas- en tanto *totalidades*. En el análisis de *Mujeres presas* se intenta dar cuenta de algo que aparece allí como una tendencia global más allá de que, si se aislaran las imágenes individualmente, podría darse lugar a un sentido distinto al observado. Este análisis particular de las fotografías, es necesario advertirlo, implicaría sacarlas de contexto.

El segundo de los recursos -algo que incluso podemos considerar como una advertencia- es el *título* de la serie. A partir del anclaje del sentido en un elemento textual que acompaña al elemento visual -en este caso, la totalidad de la serie- se puede despojar, según Chamboredon, de ambigüedad a las fotografías. Desde el primer contacto que tenemos con ellas ya somos advertidos de lo que veremos y, más aún, nuestra percepción misma de esta serie se efectuará en referencia al bagaje de imágenes -estereotípicas o no, provenientes de otros discursos mediáticos o de la experiencia inmediata- del que disponemos sobre el tema. Las fotos, si las tomamos aisladamente, son meras singularidades indeterminadas. Esta organización lumínica se presenta como una regularidad que las entrelaza. Estamos frente a la representación de un espacio de encierro. Y sus protagonistas son mujeres *presas*, a la vez que mujeres *delincuentes*, mujeres

asesinas, mujeres criminales.

¿De qué son presas estas mujeres? El encierro construido por Lestido propone una mirada compleja a partir de la cual sus habitantes son retratadas de manera sensible y compasiva: en su perspectiva estas mujeres son las víctimas de un sistema que las excluye y que las estigmatiza. *Sujeto pasivo* de su historia de vida, cada *mujer es presa* también de una inercia que la muestra como alguien que sólo está allí para ser detenida *en el tiempo* -con su imagen y con su condena- y *en el espacio* -en su fotograma y en su celda. Esas *mujeres son presas*, también, de unas condiciones de encierro que, en términos de Roland Barthes, están bien descritas en el *studium*: las condiciones edilicias, el estilo de época. El *punctum* está en la serie -en su carácter unario, como si se tratara de una gran imagen- y no deja de *punzarnos* en ninguno de esos fotogramas. La pena de una mujer que cumple una pena. El *punctum* aparece como aquello ilocalizable, como esa presencia que nos atraviesa, nos interpela. ¿Qué mirada hay en el espectador de estas fotos? ¿Qué mecanismo -*voyeur*, pero también humanista- se activa en quien observa las imágenes de este libro?

El denominado “pie de foto”, presente junto a algunas de las fotografías que conforman la serie, es el tercer recurso que contribuye a la anulación de la polisemia iniciada por el título. Domenech señala, respecto del *Atlas lombrosiano*, que gran parte del valor de prueba del que goza se debe al dispositivo de palabra-imagen en que los retratos son organizados (DOMENECH, 2003, p.59), presentación que según Bourdieu implica que la polisemia posible de una imagen -todos los *sentidos indeterminados* que tiene una fotografía- pueda ser anulada a través de recursos que, como el encuadre, el contexto y la leyenda fijan la significación para quien la observa (BOURDIEU, 1979, p.315). Aquello que Stéphanie Soutteau Soualle observa respecto de las primeras fotos de expediente que se tomaran se vincula con la información que rodea algunas de las imágenes que conforman las series analizadas para este trabajo. En aquellas, junto al retrato frontal del individuo, se consigna su apellido. Y en la parte posterior de la imagen impresa en muchas ocasiones se adicionaban notas manuscritas posiblemente efectuadas por personal policial (SOUTTEAU SOUALLE, 2011). Los proyectos artísticos-documentales desarrollados en estos espacios no fueron ideados, evidentemente, con objetivos emparentados al que puedan aspirar las instituciones policial o presidiaria. En general, las intenciones de los autores se encuadran dentro de las más nobles pretensiones humanistas. Sin embargo, algunas de estas imágenes están acompañadas por elementos textuales que, a través del pie de foto, aportan información individualizante -¿acusatoria?- sobre el retratado. Junto a una de las fotografías tomadas por Lestido, un texto proporciona detalles del crimen, brinda nombres y constituye

una suerte de *testimonio* de la mujer retratada.

“Maté a mi hermana” -firma Estela junto a la imagen en la que la vemos con su hijo- “porque descubrí que se acostaba con mi marido y que él ya no me quería. Cuando la maté yo estaba embarazada de Eduardo; el bebé ahora está conmigo. Poco antes se había muerto mi otra hija de un año y medio por un problema cardiovascular. Debo ser mala perdedora: no supe perder a mi hija primero ni a mi marido después” (LESTIDO, 2007).

Esta organización textual-visual propuesta por Lestido nos lleva a interrogarnos: ¿qué objetivo cumple la inclusión de información junto a las fotografías? La incorporación de este material no es imprescindible para la producción de la serie, entonces: ¿qué implicancias tiene enunciar el crimen cometido junto al retrato? ¿Podríamos equiparar este *cuadro*, bloque semiótico conformado por elementos visuales y textuales, con el *expediente*, con el *registro*? Phéline propone que la ficha, el cuadro, el registro, el retrato compuesto y el álbum constituyen dispositivos de organización que habilitan un doble despliegue de la imagen: por un lado, parten del material proporcionado por cada retrato individual -el aspecto particular, el valor diferencial de cada imagen-; pero por el otro, a partir de su regularidad serial o secuencial, resultan en un modelo de representación que dispone de y genera ya efectos de sentido y de síntesis propios que le dan un *relieve* del que no goza ninguna de las fotografías fuera de ese contexto (PHÉLINE, 1985, p.77): “ya no se trata de reagrupar las imágenes de un mismo sujeto, sino de recolectar los retratos de los miembros de una *población*” (pp.74-75).

En cuarto lugar, la mayoría de los retratos que conforman las series analizadas en general y la de Adriana Lestido en particular prescinden de incluir en el interior del espacio de representación fotográfica -aquello que Dubois define como “la imagen como soporte de inscripción, el espacio del continente” (DUBOIS, 2008, p.192)- signos explícitos del contexto en el que fueron producidos: la supresión del decorado es otra de las convenciones impuestas por el retrato de identidad que ha moldeado el emplazamiento de las generaciones de fotógrafos posteriores. Las imágenes de Félix Tournachon, conocido por el seudónimo de *Nadar*, tenían como característica común ubicar al sujeto delante de un fondo plano, para enfatizar su personalidad. En sus imágenes no se incluían indicios que pudieran dar cuenta del oficio o profesión del sujeto. Charles Baudelaire es retratado sin pluma; Eugène Delacroix sin pincel. La representación de la mujer presa tal como se da en la serie de Lestido ¿dispone de indicadores que den cuenta del encierro? En las contadas imágenes en que estos signos fueron incluidos -especialmente en las fotos que abren y cierran la serie-, se los ve cumpliendo con la función de ubicar la espacialidad de las tomas, aunque

de una forma meramente informativa. En la serie de *Lestido* el encierro se da en el interior. En las fotos tomadas por las internas, el encierro es exterior. Es una paradoja que habilita el desplazamiento de intramuros a extramuros aunque siempre, por supuesto, *intra-alambrado perimetral*. La espacialidad del encierro -interior o exterior- está altamente connotada. “Fuera’ es más viviente que ‘dentro’” (BARTHES, 2006, p.42). Cuando aparecen en el resto de la serie de *Lestido*, estos signos ocupan un lugar subsidiario en la construcción fotográfica: el enclave principal de esta configuración se da a partir de los rostros -allí es, en esta obra, donde reside la identidad de cada mujer retratada en tanto *mujer presa*- y de una inscripción contextual en un doble sentido. En primer lugar, en el marco del dispositivo en que sus imágenes fueron organizadas; en segundo, en la construcción fotográfica de un espacio que es, por definición, extrafotográfico.

Hemos encontrado en diversos proyectos artístico-documentales una insistencia en algunos tópicos que, cuando son subrayados desde lo visual, refuerzan el sentido y responden a la exigencia de las célebres “señas particulares”. Cicatrices, marcas de violencia, vestimenta heterogénea, mala alimentación, aseo deficiente, miradas incisivas. Una mujer sostiene en brazos a su bebé. Ladea los ojos, como si desconfiara. *¿Dónde está el encierro?* La foto está tomada contra una pared -otra vez, los muros- y algo en su pose gestualiza cierta sensación de intranquilidad. En sus brazos, tatuajes improvisados y algo difusos: los denominados tatuajes *tumberos* (“tumba” equivale a “cárcel” en la jerga penitenciaria; una sinonimia que no requiere de una gran despliegue de la imaginación), hechos con tinta china y materiales diversos que hacen las veces de aguja. Una fallida foto familiar, pero sin familia y sin el gesto asociado al popular “¡whisky!”. El espacio cotidiano está decorado por muros descascarados y muestra indicios de haber sido -porque también *será*- habitado por diferentes ocupantes. En otra imagen, madre e hija miran a cámara y se sostienen de la mano. No sonríen. El encierro se construye con los rostros como sus residentes -rostros que nunca sonríen- y a través de otros signos corporales a los que, hace más de uno siglo y medio, se le presta especial atención en la tradición de la fotografía policial: tatuajes y cicatrices. Madre e hija, tatuadas. Los tatuajes -fetiches para la ciencia criminológica- ya se utilizaban como instrumentos de identificación y su detallada consignación revistía carácter obligatorio en las prisiones alrededor de 1849 (PHÉLINE, 1985, p.124). La ubicación frente al muro remite a la situación clásica de toma de la fotografía de expediente en sus albores: era el decorado elegido por excelencia -reemplazado sólo en ocasiones por un muro vestido con una cortina- para las situaciones de captura de estas imágenes. La representación se hace efectiva mediante símbolos: la figura de la mujer presa debe ser simbolizada para sobrevivir a la traducción desde el

anonimato a la exposición fuera del entorno carcelario -en el libro, en las muestras de arte-, pero a la vez la conformación misma de esa representación se da a partir de la conjugación de signos cuya circulación social excede la tarea estrictamente fotográfica y que proviene de un “régimen de luz” (DELEUZE, 2014, p.24), en términos de Deleuze. “Lo visible y lo enunciable son los *a priori*. ¿De qué? Son los *a priori* de una época” (p.38).

Y esta *mujer presa*, que es todas y ninguna a la vez, se construye a partir de -y hacia- un estereotipo, un universal, que podría llevarnos a intercambiar los rostros -tanto en el orden en que aparecen como en la selección de las mujeres retratadas en el conjunto de la población penal- sin consecuencias semióticas relevantes en la totalidad de la serie. Sabemos que son mujeres presas por su inscripción en un espacio fotográfico y extrafotográfico construido fotográficamente. Esta identidad fotográfica es, entonces, contextual: está delineada por las regularidades de la tradicional representación del encierro -heredera del retrato policial- especialmente a partir de la definición de la identidad *presa* en términos discursivos y visuales.

Uno observa a todos, sin ser observado. ¿Se puede representar el encierro si no es actualizando la metáfora arquitectónica del panóptico? Todos los retratados pudieron atestiguar la presencia del fotógrafo. Damos cuenta de un lazo de confianza que se hace visible en cada imagen privada, en el doble sentido de *íntima* y *privada de libertad*. Sin embargo, esta reversibilidad en las miradas inmediatas no tiene un correlato en la práctica mediata. Tanto en el retrato de identidad como en los proyectos fotográficos sobre el encierro en general y en *Mujeres presas* en particular, quien fotografía no es jamás fotografiado. Encontramos aislada una excepción, posiblemente no deseada, en una de las imágenes de la serie: la sombra de Lestido proyectada contra un portón metálico. Una puerta de doble hoja con ventanilla muestra, en la izquierda, a una mujer de espaldas mirando hacia afuera. En la mitad derecha, otra mujer (¿la misma?) se asoma hacia adentro. Otra vez, la simetría. En el reflejo de la puerta adivinamos la cabeza y hombros de Lestido; encerrada, por un rato, bajo candado. La experiencia de estar presa. Sin contar este accidente lumínico fortuito, pareciera que de alguna forma ella no está ahí, aunque su presencia sea innegable. ¿Sucede como con el centinela? Quien toma la foto no es nunca, simultáneamente, su objeto. Es un encierro retratado en tercera persona. Lestido visitó numerosas veces el penal durante el año que le llevó producir la serie y -damos cuenta de ello en términos semióticos- subyace a ese proceso la más honesta pretensión empática. Otra de las fotos está tomada desde las sombras. En el medio, una mujer empuja la mirilla de una puerta; en sus ojos cerrados retiene un gesto de nostalgia, tristeza y dulzura. ¿Quién

está “adentro” y quién está “afuera”? De su lado está la luz, del *nuestro*, la oscuridad. Lestido ve -ve desde la penumbra, ve sin ser vista-; la mujer no. En otra imagen, la silueta de una mujer se recorta a contraluz. ¿Qué es lo que hace a esta mujer una mujer presa? La silla que tiene que usar para mirar por la ventana. La cortina sobre su rostro parece un velo y ella, una mujer velada.

“Por el efecto de la contraluz” -escribe Foucault respecto del panóptico- “se pueden percibir desde la torre, recortándose perfectamente sobre la luz, las pequeñas siluetas cautivas en las celdas de la periferia. Tantos pequeños teatros como celdas, en los que cada actor está solo, perfectamente individualizado y constantemente visible” (FOUCAULT, 2008, p.203).

Una mujer visible por la arquitectura, visible por la fotografía. Una construcción teórica del encierro devenida imagen fotográfica.

Esta serie se propone como un intento de restituir la visibilidad, frente a la saturación de imágenes publicitarias protagonizadas por “rostros ideales”, de los “rostros reales”, viraje que Sontag caracteriza como una de las tendencias adoptadas por los retratistas a mediados del siglo XX: la búsqueda, entre los miembros de las clases subalternas -entre aquellos incapaces de protestar ante las agresiones de la cámara (SONTAG, 2006, p.150)- de facciones sinceras, de expresiones que transmitan una especie de virginidad representacional. Esta adopción constituye uno de los emplazamientos sociales del fotógrafo que anteceden a su tarea y que lo ubican en un lugar privilegiado para *retratar realidades* diferentes a la suya y construir relatos en los que esas *realidades* quedan individualizadas. La visibilidad de las *mujeres presas* se da, en la serie de Lestido, a partir de sus rostros. Pero estos *rostros reales*, de la misma forma que los *rostros ideales*, constituyen -a la vez que son constituidos por- una imaginería simbólica que no es fácilmente eludible y de la que la fotografía devino, como se intenta proponer en este trabajo, *partícipe necesario*. “La cámara” -postula Sontag- “inevitavelmente revela los rostros como máscaras sociales” (SONTAG, 2006, p.90). En ellos se encarna un entramado simbólico en cuyo delineado el retrato de identidad y todos los presupuestos a él asociados intervinieron de manera contundente. Dimos cuenta en apartados anteriores de presencias y ausencias significativas en el seno de este formato convencional. La presencia fundamental del rostro se apoya en dos ausencias igualmente fundamentales: el cuerpo y el espacio. Lo que aquí es una presencia, es una ausencia en las fotos tomadas por las internas, y viceversa. No hay cuerpos enteros en la serie de Lestido. La omisión del cuerpo en tanto totalidad caracteriza también al tradicional retrato de identidad. ¿Es porque no hay ya

cuerpos *enteros* en un espacio que los fragmenta y disciplina?

A partir del análisis de la serie de Lestido y de las imágenes de otros autores, nos propusimos reflexionar sobre los modelos que asume la fotografía en estos contextos de encierro. En una técnica de control en que el espacio, el tiempo, el cuerpo y la intimidad son visibles permanentemente, este arsenal de imágenes del que disponemos nos ilumina una posible forma en que la *mirada* fotográfica construye modos de visibilidad diferentes.

La serie de Lestido se abre con una puerta y termina con un plano desde el exterior. Un pabellón infinito traza una diagonal hacia el punto de fuga. Es el anochecer. El cielo todavía emana algo de luz, pero los faroles ya se encendieron. Quien cuenta la historia pudo entrar. Y pudo salir.

4. A modo de conclusión

A lo largo de este trabajo, en sus múltiples procesos y capas exploratorias, nos propusimos dar cuenta de la persistencia del retrato de identidad como forma *ideal* en que los fotógrafos -técnicos o artísticos, administrativos o documentalistas- han representado -por mandato institucional o por elección propia- los espacios de encierro. Pretendimos dar cuenta de las particularidades, visibilidades y presupuestos sobre los cuales esta representación se encabalga. Se hizo inevitable comprender históricamente los orígenes de este formato, la relación entre las instituciones de control y el quehacer fotográfico y entender el desarrollo de este entrecruce en el contexto nacional. A partir del análisis de dos casos particulares -*Mujeres presas* y *Luz en la piel*- se propuso una reflexión sobre si existía en ellos alguna referencia al modelo de representación a partir del que se conforma la identidad del *delincuente*, delineamiento condicionado por las imposiciones de un modo de figuración que moldea el quehacer de los fotógrafos artístico-documentales más allá de las intenciones que puedan tener.

Desde el punto de vista de esta tesina, los contextos de utilización de la imagen acusatoria (SAMSON, 2006) -en psiquiatría, en criminología- podrían ampliarse: estos modelos de representación del encierro gozan de legitimidad en otros géneros fotográficos como el fotoperiodismo, el artístico, el antropológico y el documental. ¿Se puede fotografiar el encierro por fuera del modelo del retrato de identidad y toda la imaginaria a él asociada? ¿El sujeto está obligado a reconocerse en la *imagen acusatoria* que la institución ha producido de él? (PHÉLINE, 1985, p.68) ¿La fotografía de expediente es la única imagen de este tipo? ¿Es posible configurar un modelo superador?

La propuesta de Lestido representa un encierro construido teóricamente en cuyo diseño la organización en serie, el entrelazado de las singularidades y la tradición objetivista de la fotografía se ponen en juego. A partir de una *serie* de *casos*, Lestido narra la *historia de vida* de una mujer presa que no es *ninguna* de las retratadas, a la vez que es *todas*: una historia de vida *genérica*, un relato en el que se da la paradoja visual de la singularidad sin singularidades. Aquí se colecciona aquello que las mujeres tienen en común y se descartan sus particularidades, se seleccionan las superficies uniformes y se abandonan las salientes.

Pero a la vez -y a diferencia del encierro representado en las imágenes de *Luz en la piel*- en la serie de Lestido cada mujer encerrada es retratada en términos descriptivos, singulares e individuales; características que responden a aquellas que Foucault enumera respecto del *examen* y que transforman, a partir de las piezas de poder-conocimiento entre las que la fotografía ocupa un lugar esencial, a cada mujer en un caso (FOUCAULT, 2008, p.196). En la serie de Lestido el encierro se construye *teóricamente*; y en esta construcción hay una referencia a aquello que es el eje central del modelo de representación encarnado por la fotografía policial: el *rostro* como el enclave de la identidad. A pesar de que existen otras técnicas que inscriben en lo corporal otros rasgos de individuación -datos biométricos, huellas digitales, ADN, lectura de iris- el rostro ocupa todavía un lugar primordial en la definición de aquello que podríamos llamar “identidad *de a uno*”. Y el formato fotográfico a él asociado aún se mantiene como uno de los paradigmas inamovibles -estables y longevos- a los que se remite en la identificación, sea policial o artística-documental. El encierro está habitado, en estas obras, por sujetos individualizados, descriptos, delimitados.

El modelo de representación del encierro que encontramos tanto en la serie de Adriana Lestido y en otros proyectos artístico-documentales sobre estos espacios como en los característicos “retratos de identidad” responden a una necesidad de individualización que asume diferentes modalidades según el contexto en que se encuadren. Tanto si adoptan la forma de *historia de vida* como de *caso* -en el más policíaco de los sentidos-; si corresponden a una obra artística o a un formato institucional; si fueron producidas bajo intenciones humanistas o científicas; definen singularidades. En la historia de vida -a cuya reconstrucción apunta Lestido a través de las síntesis fotográficas/nudos narrativos que nos ofrece- los signos son organizados en pos de una hipotética singularidad: la historia de vida no puede ser sino individual. En la construcción de su imagen, la autora priorizará algunos rasgos semióticos sobre otros y pondrá en juego recursos que reforzarán su carácter identificadorio.

Cada mujer retratada será presentada como una mujer presa: el sentido ha sido satisfactoriamente cristalizado. El *ha sido* -desinencia del noema barthesiano- asumirá un lugar de privilegio para dar cuenta, con carácter probatorio, de las dolorosas condiciones en que estas mujeres deben cumplir sus penas en ese espacio de encierro. Su estética documental realista y la propuesta narrativa con la que Lestido construye su serie nos enfrentan, a partir de los recursos analizados en esta tesina, a una indudable certeza sobre lo retratado: “esto ha sido” real, esto sucedió, y -aquí la *crudeza* a la que apela y desde la que nos interpela Lestido-: esto sucede y sucederá. Podemos imaginarnos el *antes*, el

después, el *alrededor* de cada historia y de cada foto. Podemos reconstruir esos tiempos y espacios que exceden la síntesis inevitablemente arbitraria de una fotografía. Lestido tiene el mérito de generar una conexión emocional con quien se enfrenta a sus imágenes: ese punzamiento que lanza el deseo más allá del campo que la imagen muestra (BARTHES, 2006, p.99). Este *más-allá-del-campo*, sin embargo, es un complejo entramado en que el alrededor próximo -y el no tan próximo- de la situación fotográfica, los paratextos que nutren y consolidan el sentido de cada imagen e incluso la misma propuesta de la autora vuelven sobre el campo propiamente dicho como una dimensión que lo constituye. Ese fuera de campo es a la vez *borde y desborde* de lo visual (DELEUZE, 2014, p.185); es una “voz en off” en la que entra en juego una modalidad de representación del encierro consolidada como la tradicional. El encierro es así: las imágenes parten de esta premisa realista que nos enfrenta como testigos -pero también como *voyeurs*: a la vez espectadores y fisgones- a esta experiencia estética con un implacable efecto de verdad. El encierro es oscuro, es aplastante, es solitario, es cruel, es doloroso; pero a la vez es lejano, es para otros, es una *realidad* que sólo nos resulta digerible en tanto hecho artístico.

El encierro construido en *Mujeres presas* se conforma a partir de recursos -la organización en serie, el caso, el anclaje textual, la referencia semiótica al retrato de identidad y al tradicional modelo de representación- que la habilitan a prescindir, en muchas de las imágenes, de signos inequívocos de la representación de ese universo -muros, rejas, esposas, barrotes, celdas, grilletes-. El sentido que se desprende de su serie -legado del entrecruce entre la fotografía y el realismo como forma de producción discursiva (TAGG, 2005, p.129)- implica que ese encierro tampoco está *construido*, sino más bien *fielmente registrado*. Podríamos pensar que en el “esto ha sido” barthesiano se implican mutuamente *realidad* y *pasado*. Este objetivo semiótico es también el ideal de la tradición del fotoperiodismo y de las fotografías antropológicas, de expediente y documental. A la premisa barthesiana se le podría subrayar la variable de la identidad: la obtención de *información* se ha naturalizado y ha convertido el quehacer fotográfico en el paradigma de la objetividad. La fotografía cumple en estos proyectos artísticos documentales, y a partir de sus usos sociales, con la definición de un “esto”.

En *Luz en la piel*, sin embargo, no hay tal cosa como un “esto”. Aquellos recursos mencionados anteriormente cuya ausencia Sara Facio consideró positiva en la serie de Lestido (“no usa los angulares deformantes, los primeros planos movidos, las aproximaciones exageradas” (FACIO, 2002, p.90) aparecen, con un protagonismo implacable, en *Luz en la piel*. Los *angulares deformantes* -en la expresión de Facio- son

producto de la condición material de las cámaras estenopeicas que las internas mismas construyen y que, a pesar de que carecen de lente, generan un efecto óptico similar al de los llamados “grandes angulares”, lentes cuyo ángulo de visión se aproxima a los 180° y que proveen un espectro visible mucho más amplio que el denominado lente “normal”, de uso extendido en la fotografía en general y que encontramos también en la serie de Lestido. Debido a esta misma artesanidad es que las fotos de *Luz en la piel* tienen poca o nula definición. Sus bordes son difusos y muchas de las imágenes están “movidas”. El encierro construido por las internas en *Luz en la piel* no está habitado por individualidades identificadas. Sus fotografías no cumplen el objetivo semiótico que, en cambio, es la meta central del retrato de identidad. Cualquier imagen que no satisfaga este requisito será considerada fallida. Definir el “esto” constituye su razón de ser.

La serie de Lestido es objeto, además, de una contemplación colectiva que excede el espacio en que se produjo: lanzamientos editoriales, prensa gráfica, catálogos, muestras fotográficas, exposiciones de artes visuales, exhibiciones retrospectivas. Este proyecto, al igual que otros que han representado fotográficamente el encierro, ¿pueden ser considerados *moralejas visuales* de un humanismo adoctrinante? ¿Hay en ellos una aleccionadora construcción erigida como portavoz de los signos-obstáculo de la representación del condenado; una especie de libro de lectura en el que se publicita -compasiva, pero nítidamente- el castigo? Los elementos descritos por Foucault -signos, carteles, anuncios, visitas mensuales- que contribuyen a que el *pueblo* pueda ver (FOUCAULT, 2008, p.115) -mediata o inmediatamente- el calabozo, lugar donde se purgan las penas, delinean un encierro -un escenario arquetípico, a la vez óptico y arquitectónico- que tiene muchos puntos en común con las particularidades de su construcción fotográfica. ¿Todas las representaciones fotográficas de prisiones devienen pedagógicas “libros de lectura”? ¿Por qué el *castigo* está solapado en el encierro de *Luz en la piel*? Tampoco vemos allí indicios de criminalidad: ni en los rostros, ni en los epígrafes. En la serie de Lestido *crimen y castigo* están presentes. Y *punzan*.

El retrato de identidad dio impulso a un modelo de representación que pregnó en géneros fotográficos que van más allá del contexto originario para el cual Bertillon lo diseñó. Altamente simbólico, convencional y de un significado compactamente garantizado, este formato fácilmente legible cumple su objetivo individualizante a la perfección. Ahora bien, cuando las indicaciones de la fotografía no representan punto a punto ninguna *realidad individual*, allí es donde la incertidumbre, la confusión y la ambigüedad se apoderan del medio (BOURDIEU, 1979, p.254): esto es lo que, creemos, sucede en el caso de las

fotografías de *Luz en la piel*. Nos enfrentamos a una infinidad de posibilidades, a la vez que a la ausencia de certezas. ¿Por qué? En esta obra no hay referencia a tal esquema simbólico. Aquí la representación del encierro se da desde un espacio que se presenta como ineludible -el encierro se *cuele* en todas las tomas-, pero no puede decirse que haya para ello una referencia a un modelo. Podría pensarse que se da una paradoja en la que por una parte hay libertad (creadora), en tanto se promueve una actividad artística en el seno de una institución de control -y, más aún, esa libertad se da sin referencia a modelos preexistentes-; mientras que por otra el encierro presidiario -dispositivo censor del derecho a la libertad- se filtra en cada toma. *Luz en la piel* nos enfrenta a otras formas posibles de representar el encierro, por fuera de la imposición dada por el modelo. El encierro -encierro visual- es aquí *objeto* de la representación.

La invisibilidad de quien observa y su correlato en la visibilidad del vigilado se presenta como un principio que se repite en la obra de Lestido en particular y de otros fotógrafos artístico-documentalistas en general y que se subvierte en las fotos tomadas por las internas. Es posible, entonces, construir un encierro desde una propuesta que supera el par visibilidad-invisibilidad: por una parte, en tanto los sujetos que encarnen uno u otro término de la proposición son intercambiables. Por otra, estas imágenes dan cuenta de que es posible ser *visible* sin ser *identificable*.

El encierro *es ya un modelo de representación*. Damos cuenta de ello tanto en la serie de Lestido como en otros proyectos artístico-documentales visionados. En los rostros retratados por la fotógrafa no hay un “en-sí-mismo” que nos permita identificar a cada una de estas mujeres como presas: se trata de una identidad que se da espacialmente. Hay una configuración visual que parte de estos presupuestos y los refuerza -normativamente, en tanto que *norma* y *normaliza*- en la serie. Imágenes e *individuos* encerrados. Estamos entonces frente a una *forma* que se consolidó y se naturalizó en los proyectos fotográficos encarados en estos espacios y que, más allá de las intenciones humanistas que tengan sus autores -aspecto cuyo análisis escapa a los objetivos de este trabajo- tiene numerosos puntos en común con los postulados de la primera institución en tomar estos espacios como objeto fotográfico: la policial. La imagen señalética, un bloque simbólico con poderosos efectos (PHÉLINE, 1985, p.100) individualizantes.

Una mujer presa es mucho más un símbolo que un ícono o un índice. Esta fue la observación que, a lo largo de este trabajo, contribuyó a este intento de desnaturalizar la forma en que este encierro fue construido, a través de un modelo de representación tan

instalado -en el quehacer fotográfico como en las percepciones- que se nos plantea como la única forma posible en que un espacio de encierro puede ser retratado. *Naturalizamos una forma de ver representado el encierro y sólo podemos dar cuenta de ello cuando -como sucedió en el devenir de este trabajo- nos enfrentamos a un encierro representado sin modelo alguno.*

5. Bibliografía y publicaciones fotográficas consultadas

• Bibliografía

BAJTIN, Mijail (2003). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Madrid: Alianza Editorial.

BARTHES, Roland (2006). *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Buenos Aires: Paidós.

BOURDIEU, Pierre (comp.) (1979). *La fotografía, un arte intermedio*. México DF: Editorial Nueva Imagen.

BURKE, Peter (2001). *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Editorial Crítica.

BUTLER, Judith (2002). *Cuerpos que importan*. Buenos Aires: Paidós.

CASTRO, Teresa. (2011) *Une cartographie du crime: les images d'Alphonse Bertillon*. [en línea].[consulta: 17 de junio 2013] <<http://criminocorpus.revues.org/354>>. Traducción propia.

DELEUZE, Gilles (2013). *El saber. Curso sobre Foucault, Tomo I*. Buenos Aires: Editorial Cactus.

DOMENECH, Ernesto (2003). *Crimen y fotografía*. Buenos Aires: La Azotea Editorial Fotográfica.

DUBOIS, Philippe (2008). *El acto fotográfico y otros ensayos*. Buenos Aires: La Marca Editora.

FACIO, Sara (2002). *Leyendo fotos*. Buenos Aires: La Azotea Editorial Fotográfica.

FERNANDEZ, Ana María (comp.) (1983). *Las mujeres en la imaginación colectiva*. Buenos Aires: Paidós.

FERNANDEZ, Ana María (2006). *La mujer de la ilusión. Pactos y contratos entre hombres y mujeres*. Buenos Aires: Paidós.

FOUCAULT, Michel (2008). *Vigilar y castigar*. Madrid: Siglo XXI Editores.

FREUND, Gisèle (2006). *La fotografía como documento social*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

GALEANO, Diego. (2010, octubre 6-9) Inter-Urban Policing Networks. The Rise of South American Police Cooperation, 1905-1920. En Congress of the Latin American Studies Association, Toronto, Canadá. Traducción propia.

GALEANO, Diego y GARCÍA FERRARI, Mercedes (2011) *El bertillonaje en el espacio atlántico sudamericano*, [en línea]. [consulta: 11 de marzo 2013]

<<http://criminocorpus.revues.org/387>>

LE BRETON, David (2002). *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.

PHÉLINE, Christian (1985). *L'image accusatrice*, Les cahiers de la photographie 17, Laplume: L'Imprimerie de l'Indre.

PULTZ, John (2003). *La fotografía y el cuerpo*. Madrid: Ediciones Akal.

SAMSON, Hélène. «Autour du portrait d'identité: visage, empreinte digitale et ADN». *Intermédialités: histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques* [en línea] núm. 8, 2006. [consulta: 13 de agosto 2013] <<http://id.erudit.org/iderudit/1005540ar>>. Traducción propia.

SOLINAS, Stephanie (2011) *Comment la photographie a inventé l'identité. Des pouvoirs du portrait*. [en línea] [consulta: 12 de junio 2013]<<http://criminocorpus.revues.org/351>> Traducción propia.

SONTAG, Susan (2006). *Sobre la fotografía*. Buenos Aires: Alfaguara.

SOUTTEAU SOUALLE, Stéphanie (2011). *Ernest Appert (1831-1890), un précurseur d'Alphonse Bertillon?* [en línea] [consulta: 12 de junio 2013] <<http://criminocorpus.revues.org/343>> Traducción propia.

TAGG, John (2005). *El peso de la representación*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

• Artículos periodísticos

COSTA, F. (2003, octubre 8). "Una mirada polémica sobre la relación entre madres e hijas". Clarín. Sociedad. S/pág.

• Publicaciones fotográficas consultadas

AA.VV. (2012). *Tinta libre. Historias grabadas en la piel*. Rosario: s/datos edit.

BRODSKY, Marcelo y PANTOJA, Julio (de) (2009). *Body politics, Políticas del cuerpo en la fotografía latinoamericana*. Buenos Aires: La marca editora.

LESTIDO, Adriana (2007). *Mujeres presas*. Buenos Aires: Dilan Editores.

MASOTTA, Carlos (2008). *Álbum postal. A postcard album*. Buenos Aires: La Marca Editora.

SANGRONI, Walter (2013). *La gran casa. Fotografías del Centro de Integración Monteagudo*. Buenos Aires: Crónicas Visuales Editorial Fotográfica Cooperativa.

TALLER LUZ EN LA PIEL (2012). *Luz en la piel*, Buenos Aires: La Luminosa.

6. Agradecimientos

Este trabajo no hubiera sido posible sin el apoyo y las contribuciones desinteresadas de Hernando Gómez Salinas, Magdalena Pardo, Stephanie Simonetta, Cecilia Jacky, Daniela Brocco, Laura Pierotti, Victoria Dursi, Paula Maffía, Natacha Ebers, Alejandra Marín, Cecilia Lombardo, Flia. Brunetti López, Asunto Impreso, Biblioteca Nacional Mariano Moreno.