.UBAsociales
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES

Repositorio Digital Institucional

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

Título del documento: Imágenes del país que fue y será: para un análisis de las fotografías de los bombardeos a la Plaza de Mayo de 1955 y el estallido social de diciembre de 2001 publicadas en Clarín y La Nación

Autores (en el caso de tesistas y directores):

Matías Izaguirre

Valeria Añón, tutora

Datos de edición (fecha, editorial, lugar,

fecha de defensa para el caso de tesis): 2012

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

Repositorio Digital Institucional

.UBAsociales
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES

Imágenes del *país que fue y será*

Para un análisis de las fotografías de los bombardeos a la Plaza de Mayo de 1955 y el estallido social de diciembre de 2001 publicadas en *Clarín* y *La Nación*

Tesista: Matías Izaguirre
DNI: 29.458.674

Tutor: Dra. Valeria Añón

Febrero 2012

UBA Sociales
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES

Índice

Introducción……..…..2

Estructura de tesina……...7

Capítulo I. Pensar la fotografía de prensa……9

A propósito de la/s hipótesis y la metodología de análisis……20

Mirar por la ventana, mirar en el espejo. Apuntes sobre la significación……28

Capítulo II. El fotoperiodismo, en constante movimiento……36

La experiencia argentina……..40

Valor de verdad y fotografía…… 45

Violencia y fotografía: apuntes para pensarla……..49

Capitulo III. La muerte y los escombros

De muertos, heridos y curiosos…….....53

Fotografías que condensan la matriz…… ……....64

Daños materiales……...73

Fotografías que condensan la matriz……....86

Capitulo IV. País de muchos, país de pocos: la reacción colectiva

¿Multitudes?.....90

Fotografías que condensan la matriz…….……100

Individuos solos, frente a las circunstancia……105

Fotografías que condensan la matriz……..…..116

Consideraciones finales……..…..121

Agradecimientos……..…..133

Bibliografía…… 134

Introducción

Las imágenes entran a formar parte de la historia una vez que se han publicado. Pero la lente de la historia flaquea cuando trata de enfocarlas.
MAX KOZLOFF

Nuestro conocimiento de la historia es siempre incompleto. Siempre existen hechos por descubrir que pueden variar nuestra imagen del pasado.
E. H. GOMBRICH

La fotografía, cuyos orígenes se remontan a la Francia de 1824, pero que reconoce en 1839 (cuando surge el daguerrotipo) una fecha oficial,[1] ha recogido, a fuerza de usos, la adaptación de los numerosos cambios sociales, culturales y, sobre todo, técnicos (síntesis de todos los demás en la expresión propia de cada época) que hubo desde entonces. Ese derrotero la transformó, de alguna manera, en la continuadora de esa vasta "tradición" que, desde los tiempos de las cavernas, ha intentado decir algo, comunicar (¿dejar una huella?) a partir del uso de las imágenes. Al igual que Aumont, urge preguntarse entonces "¿qué nos aportan las imágenes? ¿Por qué han existido en casi todas las sociedades humanas?" (1992: 82).

Sin embargo, pareciera que no siempre se tiene tan presente la injerencia, el papel e incluso el poder de la fotografía en nuestra vida cotidiana. Estamos atravesados por las imágenes y, lo sepamos o no, lo pensemos o no, toda actividad diaria, por mínima que sea, tiene una estrecha relación con éstas. No importa lo que hagamos, es

[1]En 1924, Nicéphore Niépce obtuvo una forma de alcanzar un procedimiento mecánico que remplazara el dibujo manual. Si bien sus resultados no fueron los mejores, este hecho no deja de convertirlo, de alguna manera, en el padre de la fotografía. No obstante, fue Louis Daguerre quien, aprovechando su experiencia con los dioramas, se llevó todos los créditos. Luego de la muerte de Niépce, Daguerre –que lo había conocido– se puso en contacto con Isidore, el hijo de éste, para ponerse de acuerdo sobre las patentes. En pocos años, y pese a las dificultades, Daguerre consiguió mejoras sustanciales sobre las bases del invento de Niépce, al que (re)bautizó con su propio nombre. El *daguerrotipo*, como desde entonces se lo conoce, nació finalmente en 1839, y luego fue adquirido por el Estado de Francia. Al respecto, véase entre otros: Gisèle Freund, *La fotografía como documento social* (2008) y Walter Benjamin *Sobre la fotografía* (2008).

imposible evitar estar en contacto con miles de imágenes, a la vez que, quizá sin tener siquiera conciencia de ello, engrosamos ese constante fluir de imágenes que (re)construyen el mundo y aportan algunas de las claves para (re)interpretarlo. Así, "la representación visual no sólo *invade el universo de lo cotidiano* sino que constituye cada vez más intensamente un ámbito privilegiado de relación del sujeto con el mundo: las grandes fotografías publicitarias conforman cada vez más rotundamente el paisaje de las ciudades y de los campos" (González Requena, 1988: 76, el subrayado es nuestro).

La explosión de las tecnologías ligadas a la Web 2.0,[2] apoyadas en la interactividad, en una incesante "transferencia de poder" en favor del usuario y con una apoyatura cada vez mayor sobre lo visual (fotos, imágenes interactivas, infografías, videos, etc.) –y que merecerían un estudio extenso y detallado que no es nuestro objetivo desplegar aquí– parecieran reforzar esta idea. No obstante, es interesante apuntar que:

> "entre el viernes 31 de diciembre de 2010 y el sábado 1 de enero de 2011 se subieron a Facebook 750 millones de fotos, un record absoluto. Siete millones más se subirán en la próxima hora […] se calcula que en Facebook, en apenas 20 minutos, se etiquetan alrededor de 1.300.000 fotos, y se suben 2.700.000. La única actividad que le gana a la de subir fotos […] es la de 'comentar'" (Carelli Lynch, 2011: 24-25).

No es casual que desde hace unos años se hable ya de una sociedad de "*homo videns*" (Sartori, 1998).

El objetivo de este trabajo será, entonces, reflexionar acerca del lugar que ocupa la fotografía de prensa (que es un tipo de

[2] El concepto de Web 2.0 surge en 2004, y fue acuñado por personal del grupo editorial O'Reilly junto con los de Media Live Internacional para explicar los cambios que estaban teniendo lugar en la Web. Entre ellos, y más importante, el poder que estaban adquiriendo los usuarios en la red. En ese sentido es que se habla de "inteligencia colectiva". Un ejemplo paradigmático de esto es Wikipedia, la enciclopedia realizada íntegramente por usuarios de todo el mundo. (Nafria, 2008: 117).

fotografía muy particular y que por tanto posee sus rasgos específicos) en la construcción de imaginarios colectivos[3] y modos de percepción a partir de dos acontecimientos paradigmáticos de la historia reciente: los bombardeos a la Plaza de Mayo de junio de 1955 y el estallido social de diciembre de 2001.

En ese camino, nos detendremos sobre "los problemas de la memoria artificial y de las formas modernas de archivo, que hoy afectan todos los aspectos de nuestra relación con el mundo" (Cadava, 2006: 19). La pregunta de Aumont sobre el aporte especifico de las imágenes cobra así un nuevo impulso. De ella emerge otra, más acotada, pero que, sin embargo, no reduce la potencia de la primera: ¿qué le pasa al lector cuando, de modo explícito, o bien velado, sugerido, la presencia de la muerte, el caos, la angustia y la desesperación se conjugan para sobrevolar ese pequeño recuadro llamado fotografía de prensa, que, con algo de suerte, aparecerá en la primera plana o, en su defecto, en las páginas interiores de un diario que al día siguiente ya (casi) nadie recordará?

Es a partir de un corpus compuesto por fotografías de archivo (publicadas) de los diarios *La Nación* y *Clarín* que se estructurará la tesina, para trabajar precisamente sobre dos acontecimientos que señalan puntos de quiebre en la historia contemporánea de la Argentina. Nos referimos, en primer lugar, a los bombardeos a la Plaza de Mayo, el 16 de junio de 1955, que dejaron 308 víctimas

[3] La noción de imaginario remite a la teoría lacaniana "'primero a la relación del sujeto con sus identificaciones formadoras […] y segundo a la relación del sujeto con lo real, cuya característica es la de ser ilusorio'. Lacan ha insistido siempre en que, para él, la palabra 'imaginario' debe tomarse como estrictamente ligada a la palabra 'imagen': las formaciones imaginarias del sujeto son imágenes, no sólo en el sentido de que son intermediarias, sustitutas, sino también en el sentido de que se encarnan eventualmente en imágenes materiales. La primera formación imaginaria canónica, la que se produce en el estadio del espejo, en que el niño forma por primera vez la imagen de su propio cuerpo […] apoyada en la producción de una imagen efectiva, la imagen especular. Pero las imágenes que encuentra el sujeto ulteriormente vienen alimentar dialécticamente su imaginario: el sujeto hace jugar, gracias a ellas, el registro identificatorio y el de los objetos, pero inversamente, no puede aprehenderlas sino sobre la base de las identificaciones ya operadas" (Aumont, 1992: 125).

fatales –según las cifras que hasta marzo de 2010 pudo reunir la Secretaría de Derechos Humanos–[4] y, por otra parte, a la violencia desatada durante el estallido social de diciembre de 2001, que culminó con la renuncia del entonces presidente Fernando de la Rúa y con 39 personas muertas, víctimas de la represión que tuvo lugar durante los saqueos y las distintas manifestaciones callejeras que surgieron, al calor de los cacerolazos y el "que se vayan todos", en varias de las ciudades más importantes del país como Buenos Aires, Rosario, Córdoba y Mendoza (incluyendo periferias y cinturones urbanos).

Las imágenes de ambos acontecimientos nos interesan particularmente porque, aun a sabiendas de la naturaleza completamente distinta –tanto en sus orígenes como en sus consecuencias– de los hechos, no podemos dejar de advertir una concurrencia de elementos que, a la postre, resultan comunes o se vuelven familiares como consecuencia de la repetición: la represión, la movilización popular por las calles céntricas de Buenos Aires (sobre todo en 2001) y los destrozos que, por momentos, remiten a una inverosímil realidad: pensar en una ciudad que parece haber estado en guerra. Finalmente, los muertos, las víctimas, *el* lugar común.

En ese sinuoso camino de azares y persistencias relumbra una casualidad que, demasiado potente para ser dejada de lado como mero dato anecdótico, de alguna manera cierra elípticamente el círculo. Reseña Sara Facio (2008: 117) que una de las primeras

[4] En 2010, con motivo del 55 aniversario de los bombardeos de 1955, la Unidad Especial de Investigación sobre Terrorismo de Estado del Archivo Nacional de la Memoria, dependiente de la Secretaría de Derechos Humanos del Ministerio de Justicia, Seguridad y Derechos Humanos de la Nación, editó *Bombardeo del 16 de junio de 1955*. Allí, en una minuciosa tarea de rastreo de archivos de cementerios, hospitales y otras instituciones (Socorros Mutuos, fuerzas públicas, archivos y registros de organismos del Estado, bibliotecas y hemerotecas, testimonios) se consigna con sumo detalle el nombre y causa de la muerte de las 308 víctimas. Con todo, se especifica que aún "hay un número incierto de víctimas cuyos cadáveres no lograron identificarse, como consecuencia de las mutilaciones y carbonización causadas por las deflagraciones". Alain Rouquié, en *Poder militar y sociedad política en la Argentina*, especifica que "algunos testimonios hablan de 1.000 y hasta 2.000 muertos enterrados a hurtadillas en la Chacarita" (Rouquié, 1994: 109).

imágenes que se hicieron populares entre los argentinos fue la que hizo Charles Fredricks (1852) del Cabildo (cuando aún tenía todos sus arcos) desde la Plaza de Mayo (en aquel momento, Plaza de la Victoria). Pese a su alto grado de deterioro, aún es posible ver lo que ya es uno de los símbolos de la nación, en el más amplio de los sentidos: la Pirámide de Mayo. A veces la ironía de la historia imagina la mejor de las síntesis. Una plaza (*la* plaza); una pirámide. Dos hechos que torcieron la historia y que, empujando siempre hacia delante, definieron el *futuro* de esa Historia en mayúsculas.

En el caso de los bombardeos y según consenso historiográfico, ese empuje fue el preludio de una de las etapas más oscuras, convulsionadas y violentas de nuestro país. Algunos (Feinman, 2005) ven allí el inicio de un periodo que se completó con la feroz dictadura iniciada el 24 de marzo de 1976.[5] En el segundo caso, la propulsión que supuso el estallido social y político de diciembre de 2001 nos sacó (comenzó a hacerlo) de las políticas económicas de corte neoliberal que, aún a dieciocho años de la recuperación de la democracia, mantenían cierta continuidad con las empleadas por la dictadura.[6] En ese sentido, 2001 implicó soltar amarras. El 21 de diciembre de 2001 *Clarín* interpreta, en primera plana, que "se cierra un ciclo en la política argentina".

Las fotografías que conforman nuestro corpus, pese a estar separadas por cuarenta y seis largos años, nos reenvían una y otra vez a *la* plaza. Algo hay allí, algo hay en nuestras fotos. Lo que aún

[5] Muchos de los "protagonistas" de la última dictadura militar (1976-1983) tuvieron algún tipo de participación en los bombardeos. Los más destacados probablemente son Emilio Massera, Carlos Suárez Mason y Osvaldo Cacciatore. En la continuidad que suponen los nombres también podemos leer una continuidad en las ideas represivas.

[6] Alejandro Horowicz reseña en *Los cuatro peronismos* que "desde que Martínez de Hoz abandonara el edificio del Palacio de Hacienda, Lorenzo Sigaut, José María Dagnino Pastore, Roberto Alemann, Jorge Whebe y Bernardo Grinspun se encaramaron al sillón del quinto piso de la calle Hipólito Yrigoyen sin que nadie se diera demasiada cuenta de las diferencias. El milagro de la continuidad está determinado por el milagro de la transformación, *el milagro de la transformación* se mide en la entidad de la deuda externa" (2011: 314, el subrayado es nuestro).

no sabemos es si existe una continuidad en el campo de lo representacional, en los modos de narrar los hechos a partir del material fotográfico. Resta dilucidar si, cómo intuye Cadava a partir de la atenta lectura de Walter Benjamin, “la fotografía se escapa de la historia cuando la historia se orienta hacia una ‘historia de la fotografía’, en lugar de hacia una ‘fotografía de la historia’” (2006: 215) y ver cuáles son finalmente las implicancias y consecuencias de la irrupción de los muertos, de cuerpos inertes en primer término y de la destrucción (pensada de manera amplia) en la prensa gráfica masiva, en *Clarín* y *La Nación*, más precisamente a partir de dos hechos que, a su manera, encarnan un trauma.

Estructura de tesina

Este trabajo es susceptible de ser considerado desde dos aspectos, uno teórico y otro analítico. En ese sentido, la primera parte, más teórica, rescata el trabajo y los aportes de distintos autores (para nosotros fundamentales) que han reflexionado sobre la fotografía. Nos serviremos de algunos de sus conceptos para pensar y acotar nuestro objeto de análisis. La segunda parte está íntegramente consagrada al análisis minucioso del material fotográfico.

Con todo, es necesario explicitar que si aquí hacemos esta distinción es sólo a modo de aclaración, ya que el trabajo, si bien tiene un orden, entrecruza aspectos teóricos y analíticos. De hecho, es posible que durante el análisis se aborden –a partir de comentarios o referencias– algunas líneas relacionadas más claramente con determinados textos teóricos.

Esa primera parte –en la que también se incluye esta introducción– y los primeros dos capítulos tienen por objetivo introducirnos en el mundo de la fotografía de prensa y, de a poco, acercarnos al tema y al problema a trabajar: el tipo de fotografías

que pusieron en página *La Nación* y *Clarín* cuando los bombardeos de 1955 y el estallido social de diciembre de 2001 tuvieron lugar. Asoman algunas preguntas: ¿qué lecturas podemos hacer de esas decisiones editoriales? ¿Qué nos dicen las fotografías en cada caso? ¿Cómo se representan estos acontecimientos?

En ese sentido, el capítulo I comprende una serie de interrogantes que irán guiando nuestro trabajo, y en las que, a la vez, se incluyen las cuestiones más formales, como la explicitación de la metodología de trabajo y un breve –pero ineludible– estado de la cuestión. El capítulo II, en cambio, funciona como enlace entre esas dos partes de la tesina. Esto es así porque, si bien sigue siendo un capítulo eminentemente teórico, aporta referencias esenciales para luego poder ingresar de lleno al análisis. Se presenta allí, por consiguiente, un breve repaso de la historia del fotoperiodismo y el camino que este campo ha tenido en nuestro país. Además, agregamos una sintética –pero necesaria– revisión sobre las discusiones en torno al valor de verdad en la fotografía y el problema del referente. Por último, ese capítulo culmina con una reflexión sobre violencia y fotografía.

En cuanto a la segunda parte –integrada por los capítulos III, IV y V–, entendemos que es probablemente la más sustanciosa del trabajo. Allí abordamos analíticamente las fotografías a partir de una serie de matrices de análisis (todas las fotografías fueron separadas según su contenido) creadas *ad hoc* para tal efecto. Se intenta, dilucidar a partir de la repetición de elementos, encuadres, epígrafes, etc. si es que hay continuidades, qué rupturas y todo aquello que remite al campo de lo representacional en relación a los dos acontecimientos trabajados. Por último, cierra la tesina un apartado a modo de conclusión en el cual se retoma parte del análisis.

Capítulo I
Pensar la fotografía de prensa

La fotografía de prensa, pese ser considerada como la "memoria gráfica de la sociedad" (Facio, 2002: 14), no pareciera ocupar un destacado lugar para los cientistas sociales que –salvo excepciones–[7] la relegan una y otra vez, como si de un género menor se tratase. Quizá la imagen siga, después de todo, generando suspicacias y perdiendo frente al lenguaje verbal que "siempre ha monopolizado el poder de clarificar, de argumentar, de crear conocimiento. Las imágenes, en el mejor de los casos, ilustran" (Huyssen, 2009: 16).

No obstante, la elección de lo que elige publicar-decir un periódico no es, naturalmente, un hecho fortuito. Héctor Borrat en *El periódico, actor político* (1989) sostiene que *toda* la "superficie redaccional" del periódico trabaja en favor de una línea editorial/empresarial que, a su vez, los lectores reconocen, en la lectura corriente, a partir del "contrato de lectura" (Verón, 1985), marco desde el cual se reafirman ciertas mínimas certidumbres,[8] aun cuando, dentro de cada periódico, pueda haber una saludable pluralidad de voces. Verón, retomando cuestiones generales de la Teoría de la Enunciación, señala que para entender cómo se construye ése particular contrato hay que atender a los dos niveles que operan en todo discurso, esto es, el *enunciado* (aquello que se

[7] La editorial española Gustavo Gili (Gili&Gili) fundada en 1902 se dedica a editar libros de calidad referidos, principalmente al diseño, la arquitectura, la moda, el arte y la fotografía. En su catálogo dedicado a la reflexión fotográfica se cuentan más de 78 libros editados.

[8] Verón señala que "el éxito de un soporte de prensa escrita se mide por su capacidad de: proponer un contrato que se articule correctamente a las expectativas, motivaciones, intereses y a los contenidos del imaginario de lo decible visual; de hacer evolucionar su contrato de lectura de modo de 'seguir' la evolución socio-cultural de los lectores preservando el nexo y, por último, que de modificar su contrato de lectura si la situación lo exige, haciéndolo de manera coherente" (1985: 3).

dice) y la *enunciación* (cómo se dice aquello que se dice, "las modalidades del decir"). Por consiguiente, es "por el funcionamiento de la enunciación, [que] un discurso construye una cierta imagen de aquél que habla (el *enunciador*), una cierta imagen de aquel a quien se habla (el destinatario) y en consecuencia, un *nexo* entre estos 'lugares'" (Verón, 1985: 3, el subrayado es del original). Stella Martini considera que el contrato también "incluye desde el nombre, el formato y la tipografía, la presentación en la tapa, la diagramación y la ilustración; el nivel de lengua, el recurso a la deixis, las metáforas y comparaciones, los destacados, y los sistemas clasificatorios de las noticias en agendas temáticas diferentes. Se asume que el lector incluye sus hábitos de consumo y en sus expectativas la lectura de las noticias construidas de una manera determinada" (Martini, 2000: 107).

Ahora bien, todo lo dicho hasta aquí nos sirve como marco de referencia, del cual asoma la pregunta sobre la posibilidad de leer la historia en fotos. ¿No perdemos acaso en el trayecto algo fundamental? Para Eduardo Cadava (2006) la fotografía puede ser un medio para la investigación histórica tan válido como cualquier otro (se refiere puntualmente a la historiografía). No obstante, Gisèle Freund, en su ya clásico *La fotografía como documento social,* comenta una anécdota personal que habla a las claras de cómo las imágenes por sí solas a veces son insuficientes para fijar un sentido unívoco y pueden, de no ir acompañadas por un texto que sirva de anclaje, suscitar en personas o publicaciones ideas opuestas y hasta muy diferentes a las que pudo haber tenido, en un principio, el fotógrafo al momento de hacer la fotografía. Así, evoca Freund:

> "Un día, me dediqué a tomar una serie de fotos de esa ebullición, [la Bolsa de París] cogiendo como blanco a un agente de cambio. A ratos sonreía […] a ratos exhortaba a la gente con grandes ademanes. Envié esas fotos a diversas revistas europeas bajo el anodino título de "Instantáneas de la Bolsa de París". Poco después, recibí los recortes de un

> periódico belga, y cuál no sería mi asombro al descubrir mis fotos bajo un gran titular que decía: "Alza en la Bolsa de París, algunas acciones alcanzan un precio fabuloso". Gracias a unos subtítulos ingeniosos, mi inocente reportaje cogía el sentido de un acontecimiento financiero […], días más tarde [descubrí] las mismas fotos en un periódico alemán bajo el título, esta vez, de "Pánico en la Bolsa de París, se desmoronan fortunas, miles de personas arruinadas". Mis imágenes ilustraban perfectamente la desesperación del vendedor […] en trance de arruinarse" (2008: 142).

En este caso, sólo se hace referencia a un acontecimiento que, si se quiere, reviste poca importancia y que no acarreó mayores consecuencias que el "asombro" de Freund. Tratemos de pensar qué tan distinto pueden llegar a ser los resultados y derivaciones cuando las imágenes que utilizan los medios, adaptadas según su conveniencia, juegan con ese par tan sensible y definitivo como lo es *vida- muerte.*[9]

Ya no parece tan sencillo encomendarse a la frase habitualmente usada para subrayar la potencia de alguna imagen: "una imagen vale más que mil palabras". Es que sin palabras a veces una imagen puede cautivarnos, sí pero decirnos poco de lo "realmente acontecido". ¿Hasta dónde es posible sujetarse de ese discurso de "verdad" que algunos aún sostienen posee las fotografía? Al respecto, dice Domenech, que "a veces las fotografías preceden a las tragedias y éstas resignifican imágenes triviales y cotidianas. Otras veces son las fotografías las que documentan las tragedias y las exploran; es en éstas ocasiones cuando he visto claudicar la tan cierta polisemia de las imágenes" (2003: 16). Con todo, para Martine Joly "lo que leemos o entendemos acerca de las imágenes, la manera en que la literatura, la prensa, la señalización se las apropian, las

[9] Susan Sontag comenta en *Ante el dolor de los demás* que durante la Guerra de los Balcanes las mismas fotografías de niños muertos en bombardeos eran utilizadas como propaganda tanto por los croatas como por los serbios. "Altérese el pie y la muerte de los niños puede usarse una y otra vez" (2005: 19).

trituran y las presentan, determina necesariamente el enfoque que veremos" (2009: 143).

No podemos pasar por alto, de todas maneras, que más allá del texto (o mejor, a pesar del mismo) las imágenes siempre pueden ser susceptibles de alguna intencionada manipulación. Estas maniobras son casi tan antiguas (conocidas y practicadas) como la fotografía misma. Antes se las realizaba en una tarea de montaje, que solía ligar al artesano con el artista (muchas veces coincidían en la misma persona), en el laboratorio; hoy, los programas de edición y retoque (como el *Photoshop*, por ejemplo) permiten, de no ser usados con honestidad profesional y apego a estrictos límites éticos, traspasar las fronteras de lo que la imagen originalmente contenía.

En la Argentina, sin ir más lejos, hubo en los últimos tiempos dos casos que suscitaron polémica. El primero tuvo lugar tras el fallecimiento del ex presidente Raúl Alfonsín, el 31 de marzo de 2009. Para ilustrar la noticia, el diario *Crítica de la Argentina* publicó en tapa un montaje sobre una fotografía de Víctor Bugge –fotógrafo de la Presidencia de la Nación desde 1978– tomada en Olivos en 1989. En esa imagen en blanco y negro, que habitualmente se utiliza para "ilustrar" el "Pacto de Olivos", Raúl Alfonsín y Carlos Menem fueron fotografiados de espaldas, mientras caminaban por los jardines de la quinta presidencial. En la que publicó *Crítica,* se borró a Menem, de manera que sólo puede verse a Alfonsín de espaldas, caminando en los jardines de Olivos, bajo el título de "La democracia de luto".[10] Probablemente la idea era connotar un Alfonsín yéndose, despacio, pensativo, tranquilo y en paz.[11] No obstante, luego de las críticas

[10] La tapa puede verse en http://www.fotomundo.com/index.php/opinion/35-1/328-manipulacion-y-falsedad-en-la-imagen-periodistica-la-fotografia-de-luto.html

[11] Roland Barthes en *Mitologías* explicita que hay imágenes e incluso frases que funcionan como un "sistema semiológico amplificado". Es decir, hay un significante que es la frase o fotografía, un significado y, un significado a través del significante. Esto lo piensa a partir de reflexionar sobre una fotografía que vio en la portada de la revista *Paris Match.* Le llama la atención la foto de un "joven negro vestido con uniforme francés [que] hace la venia con los ojos levantados, fijos sin duda en los pliegues de la bandera tricolor. Tal el *sentido* de la imagen. Sin embargo, ingenuo o

hechas por la Asociación de Reporteros Gráficos de la República Argentina (ARGRA) el diario trató de aclarar la situación. De hecho, publicaron la opinión del propio Bugge quien manifestó que esa tapa le "gustó y emocionó" y que, en todo caso, el error de *Crítica* fue no explicitar que ésa foto era un recorte del original, un montaje, además de no indicar la autoría de la fotografía original, que en este caso era suya.

Un caso más reciente y que, su vez, generó las más diversas interpretaciones, enojos y reproches tuvo lugar el 11 de junio de 2011 cuando el diario *Perfil* publicó en tapa una fotografía "retocada"[12] en la que se borró deliberadamente a Estela de Carlotto, titular de Abuelas de Plaza de Mayo, de una foto en la que se la veía –en uno de los balcones de la Casa Rosada– junto a la presidenta de la Nación, Cristina Fernández de Kirchner, a la presidenta de Brasil, Dilma Rousseff y a la titular de Madres de Plaza de Mayo, Hebe de Bonafini. En este caso, al repudio que expresaron distintas personas ligadas a los medios, se sumaron, nuevamente, las duras críticas que ARGRA hizo a través de un comunicado. En el mismo se explicitaba que "la labor de los fotoperiodistas se basa en relatar hechos periodísticos a través de la fotografía, impresión de un fragmento único e irrepetible de la realidad. Alterarla es tergiversar la verdad de su esencia, transformándola en una mentira" [eso es una] irrespetuosidad a nuestra profesión, un engaño al público lector y un desprestigio de la práctica ética de los profesionales fotoperiodistas".

Este tipo de acusaciones y reproches llevó a que el ombudsman del diario *Perfil* (representante de los lectores), Andrew Graham Yooll, ensayará, junto con el lógico pedido de disculpas, una explicación de

---

no, percibo correctamente lo que me significa: que Francia es un gran imperio, que todos sus hijos, sin distinción de color, sirven fielmente bajo su bandera […] Al tercer término del mito lo llamaré *significación:* la palabra se justifica tanto más por cuanto el mito tiene efectivamente una doble función: designa y notifica, hace comprender e impone". (Barthes, 2008: 207-208, el subrayado es del original).

[12] La tapa puede verse en http://periodismoydemocracia.files.wordpress.com/2011/06/tapa-18.gif

compromiso alegando que “la ausencia [de Estela de Carlotto] fue más bien atribuible a cierto celo profesional en el diseño de la primera página” y casi justificándose señaló que, además, la escena completa “puede verse en la página 2 del diario del sábado”.[13] Lo que Graham Yooll llama “celo profesional”, acaso puede tener que ver directamente con la línea editorial adoptada por el diario, con las actuaciones políticas del periódico (Borrat, 1989). Más explícitamente: la foto en cuestión va acompañada, en la primera plana, de otra (con la que hace serie) en la que se ve una casa (con el estilo de las prefabricadas) sobre el trailer de un camión y debajo un título que subraya: “CFK hizo lobby por las casas de las Madres. Se las mostró a Dilma Rousseff desde el balcón de la Rosada”.

En esa fotografía (y en esa tapa) hay otra cosa. En principio, hay una burda manipulación que, por su naturaleza, desvía y desnaturaliza la interpretación del hecho en sí (“lo realmente acontecido”), provocando que el lector se forme juicios de valor erróneos sobre la base de una premisa distorsionada o falsa. Por otra parte, se cristalizan las actuaciones políticas del diario.[14] Ahora bien, con todo lo dicho hasta aquí es difícil suponer que la línea fotográfica de un medio no posea también ciertos principios y criterios profesionales que aporten una coherencia y que, aun contemplando

[13] http://www.perfil.com/contenidos/2011/06/11/noticia_0015.html

[14] Esas “actuaciones políticas” pueden tener que ver con el enfrentamiento que la editorial Perfil S.A. (que edita el diario y la revista *Noticias*, entre otras tantas publicaciones) mantiene con el Gobierno Nacional por la distribución de la pauta oficial. En ese sentido, el reclamo de Perfil comenzó en 2005 y llegó hasta la Corte Suprema de Justicia, que hizo lugar al recurso extraordinario presentado por la editorial. La posición de la misma expresaba, grosso modo, que desde el Poder Ejecutivo, a través de la Secretaría de Medios de la Nación, se manejaba la publicidad oficial de manera “poco transparente y arbitraria”, “incurriendo en discriminación ideológica”, ya que, puntualizaron, “esa conducta contrasta con el significativo incremento en materia de asignación de publicidad oficial a otros medios de comunicación de análogas características y constituye una muestra clara y concluyente de que existe una decisión política de estrangular económicamente al diario *Perfil* y a la revista *Noticias*, como un modo de sancionar a los reclamantes por su línea editorial independiente e, indirectamente, de restringir la libertad de expresión”. Véase: http://www.perfil.com/docs/0302_fallo_corte_perfil.pdf

matices, se encuentre en sintonía con la línea editorial (política e ideológica) del mismo. En ese sentido, Verón sostiene que:

> "Lejos de ser extrañas al contrato de lectura, las imágenes son uno de los lugares privilegiados donde éste se constituye, donde el enunciador teje el nexo con su lector, donde al destinatario se le propone una *cierta* mirada sobre el mundo […] El enunciador se marca en la imagen por todos los detalles de la técnica" (Verón, 1985: 12).

Por su parte, Boltanski apunta que no sólo "el fotógrafo de prensa debe captar todo lo que su diario (y la decencia) le autorizan a tratar", sino que además:

> "El fotógrafo de prensa tiene un sentimiento muy vivo de las limitaciones que le imponen las exigencias del diario en el que trabaja. En tanto profesional de la prensa, se siente diferente del fotógrafo artista, para quien su actividad es fundamentalmente una cuestión de gusto y libre elección. Una gran cantidad de fotógrafos conoce las reglas de la composición pictórica. Pero […] saben que las exigencias de su diario entrarán siempre en conflicto con las de la composición gráfica" (2003: 208, 223, 224).

Es precisamente por eso que nos parece pertinente, y diríamos hasta necesario, preguntarnos cómo es que transitaron (y transitan) *Clarín* y *La Nación* ese sendero de dos carriles (el editorial y el fotográfico) de más de cuarenta y cinco años (primera barrera o corte – temporal– que separa un grupo de fotografías analizadas del corpus de otro) cuando en todos esos años la enorme cantidad de cambios técnicos fue imponiendo, a veces de manera paulatina y otras más vertiginosamente, determinadas formas (entre cambios y adaptaciones) en la manera de trabajar; a la vez que como la otra cara de ese proceso, la gran mayoría de los medios también debieron reconvertirse.[15]

[15] Lucía Ulanovsky destaca la importancia tanto de los cambios en los sistemas de impresión para medios de gran tirada (máquinas rotativas tipográficas, heliográficas y luego el *offset*), como también la transformación que supuso que los

Miguel Martelotti, editor fotográfico de *Página/12* durante sus diez primeros años (esto es, entre 1987 y 1997), cree que uno de los principales inconvenientes con los que se enfrentan hoy los fotoperiodistas tiene que ver con "el exceso de fotos de la misma toma". Y ese problema puede considerarse desde dos puntos de vista, que son las caras de una misma moneda. El primero tiene que ver con que al sacar en secuencia, el fotoperiodista tenga, inmediatamente después de hacer la foto, la impresión –justificada o no– de que sus fotos son todas iguales y, por consiguiente, decida ganar tiempo editando *in situ*, sobre la cámara. El dilema es que "a lo mejor detrás [de lo que está en primer plano y de la aparente repetición] hay una escena que se perdió" (Martelotti, 2011: 204).

El otro punto tiene también que ver con el tiempo. Ahora impera la velocidad, la de las cámaras (que disparan hasta diez cuadros por segundo) y la de las exigencias del medio. Lo que redunda en la pérdida de un tiempo (valioso) que antes era del fotógrafo y si bien fugaz era, de alguna manera, reflexivo. "Antes había una relación entre el reportero y la pausa que significaba el breve tiempo hasta la captura". Las exigencias por lograr una buena foto hoy tienen que ver con hacerlo lo más rápido posible. Así, el medio no sólo puede subirla a la Web sino también disponer del fotógrafo para, en caso de necesitarlo, mandarlo a cubrir otro acontecimiento. En ese contexto el reportero resuelve como cree más le conviene: "tira secuencias de siete imágenes" y después que elijan los editores (Martelotti, 2011: 211).

En una misma línea Jean Pierre Amar señala que hoy, "el dueño de algún medio de prensa mira permanentemente la CNN o LCI y espera ver en imágenes lo que vio en pantalla. Pide a las agencias una ilustración de la actualidad en tiempo real. Esta inmediatez pocas veces permite verificar las fuentes, la investigación y la reflexión, que

---

grandes diarios comenzasen a formar sus propios equipos de fotógrafos (2011: 282).

son la base del verdadero periodismo: mostrar el acontecimiento no alcanza para hacerlo comprender" (Amar, 2005: 106).

Es en este contexto que haremos foco en la tarea de advertir qué elementos nos permiten hablar de continuidades, cuáles de desplazamientos o, si cabe, de la emergencia de nuevas configuraciones. Ahora bien, en esta tesina no se trabaja sobre fotografías, que podríamos llamar, de aparición frecuente. Y no hablamos ya sólo desde la óptica del lector promedio, sino también desde la de aquellos que, por su trabajo en los medios, están acostumbrados a lidiar con la urgencia de esquemas y "rutinas productivas" (Martini, 2000).[16] Ambos acontecimientos resultan, puestos en comparación con la mayor parte de la información que aparece en los diarios, poco usuales y no porque no cumplan con los habituales criterios de noticiabilidad, más bien diríamos todo lo contrario ¿Cómo negar que los bombardeos del 55 reúnen casi punto por punto los *valores-noticia* de los que habla Martini (2000: 89-90)?[17]

Con todo, es preciso aclarar que cuando decimos "poco usuales" estamos pensando en las fotografías de los bombardeos de 1955 que resultan desde el orden de lo representacional, hasta cierto punto, homologables a las fotografías de guerra. Es claro que esas

[16] Martini señala que "la construcción de información de interés público, responde idealmente a la agenda de veinticuatro horas, que se relaciona con la agenda diaria de las actividades de la sociedad y permite la definición de la noticia como relato de lo que sucedió. A la presión del tiempo se une la complejidad de la propia práctica (búsqueda de la información, acceso y verificación de las fuentes, investigación y consultas de archivo, entrevistas y cobertura de acontecimientos ya planeados o imprevistos y que obligan a la presencia del periodista en el lugar de los hechos, y finalmente interpretación del conjunto de datos para redactar la noticia). Se trata de un trabajo cuyos tiempos resultan siempre insuficientes, y necesita por eso mismo una organización y una coordinación afinadas basadas en *prácticas rutinarias*, con la *flexibilidad* necesaria para ocuparse de sucesos extraordinarios, imprevisibles o extemporáneos […] incluyen además una forma de pensar la realidad, una visión del mundo" (Martini, 2000 :78, el subrayado es del original).

[17] Los principales valores-noticia para Martini serían: "novedad; originalidad, imprevisibilidad e ineditismo; evolución futura de los acontecimientos; importancia y gravedad; proximidad geográfica del hecho a la sociedad; magnitud por la cantidad de personas o lugares implicados; jerarquía de los personajes implicados e inclusión de los desplazamientos" (2000: 89-90).

imágenes, ése acontecimiento en particular, bien pueden entrar en, llamémosle, las “cajas” de categorías en las que suelen seleccionar y filtrar los medios los acontecimientos que luego serán noticias. No obstante, ese ingreso no se haría sin estirar o trastornar, aunque mas no sea un poco, las paredes mismas de “la caja”. Hay acontecimientos que son –si acaso vale la metáfora– demasiado cuadrados para encajar, así sin más, en determinados círculos.

Porque si bien, como reflexiona Sontag, “ser espectador de calamidades que tienen lugar en otro país es una experiencia intrínseca de la modernidad, la ofrenda acumulativa de más de siglo y medio de actividad de esos turistas especializados y profesionales llamados periodistas” (Sontag, 2005: 27) no es lo mismo –creemos– cuando horrores aún difíciles de nombrar (pues ¿cómo referirse al tenaz bombardeo sobre una plaza llena de civiles?) suceden en los sitios que, de alguna manera, conforman el paisaje cotidiano del lector. ¿Qué le sucede cuando los muertos irrumpen, de golpe, casi “desconectados” del discurrir histórico, provocando “un quiebre radical de la continuidad” (Burucúa y Kwiatkowski, 2009: 81) en calles que reconoce como familiares, que camina a diario, que son “suyas”? ¿Qué pasa cuándo se reconoce en aquellos muertos, tan parecidos a él, tan diferentes? ¿Será que el “placer de reconocimiento” que implica el “reencuentro” (Aumont, 1992: 87) cede, en ese caso, lugar al espanto?

Y si bien, nuestro trabajo no hará foco específicamente en la experiencia del lector-espectador (y sí en la/s fotografía/s, en tanto mensaje/s) no podemos soslayar el lugar que éste ocupa. De igual modo, tendremos presente que tanto las imágenes de los bombardeos de 1955 como las del estallido social de 2001 interpelan miradas y subjetividades que, por estar en parte determinadas históricamente solapan, y a la vez articulan, diversas lecturas.

Adentrarnos en este manojo de preguntas implica que podamos a su vez reconsiderar cómo es que se representan acontecimientos

de este tipo, cargados de una violencia que, por su naturaleza, desborda las ideas y conceptos teóricos de los que se suelen surtir los investigadores que trabajan sobre fotografía. Por último, nos interesa especialmente trabajar sobre dos conceptos que pueden echar, tal vez, un poco de luz sobre nuestro material. En primer lugar, nos referimos a la presunción benjaminiana de la fotografía, como forma de anticipación de la propia muerte, a partir de la certeza de que la imagen nos sobrevivirá. Así, para él "las fotografías dan muerte a lo fotografiado […], es un pequeño monumento funerario, una tumba para los muertos- vivos" (Cadava, 2006: 49). Por otra parte, nos detenemos en un concepto de Sontag en el que expresa que "fotografiar personas es violarlas, pues se las ve como jamás se ven a sí mismas, se las conoce como nunca pueden conocerse; transforma a las personas en objetos que pueden ser poseídos simbólicamente" (Sontag, 2006: 31). Ahora bien, ¿cómo funcionarían estos dos conceptos si los ponemos a trabajar juntos? ¿Qué le sucede al espectador ante fotografías en las que la muerte ya se hizo presente y lo que simbólicamente es poseído no es más que *el fantasma* de un presente- pasado?

¿Cómo funciona todo esto cuando las fotos aparecen en dos de los diarios más influyentes de Argentina? En los dos medios que por su peso específico en el mapa mediático, político, cultural (y económico) –rasgos mucho más acentuados en 2001 que en 1955 y que, por otra parte, se pusieron en disputa sobre todo a partir de los debates originados en torno a la discusión y posterior implementación de la nueva Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual– tienen la facultad de instalar *agenda* y penetrar con efectividad en la opinión pública. De hecho, eso es posible, en cierta medida, gracias a que otros medios (grandes, medianos y pequeños; nacionales, provinciales y regionales, asociados o no) levantan y replican las

informaciones aparecidas en estos dos grandes diarios,[18] y lo que es más grave, muchas veces sin siquiera chequear, lo que genera que incluso, en determinados momentos, la agenda de los políticos se tiña con la urgencia de la agenda mediática. Muchas veces cuesta precisar quién es el que le impone la agenda a quién.

A propósito de la/s hipótesis y la metodología de análisis

Como ya mencionamos en la Introducción, este trabajo se centrará fundamentalmente en el material fotográfico que publicaron *Clarín* y *La Nación* a propósito de los bombardeos a la Plaza de Mayo de junio de 1955 y el estallido social de diciembre de 2001. Antes de continuar avanzando es necesario hacer algunas consideraciones que sitúen a cada uno de estos acontecimientos en un contexto determinado y qué –pese a que aquí no profundizaremos en el complejo entramado histórico que les dio origen– queden asentados los aspectos centrales de los mismos.

De los bombardeos a la Plaza de Mayo del 16 de junio de 1955,[19] perpetrados por una facción de la Marina y una parte de la Aeronáutica, hay varios puntos que merecen ser destacados. En primer lugar, que fueron un "atentado terrorista a escala gigantesca" (Horowicz, 2011: 152) y parte del plan pergeñado por el

[18]Según datos proporcionados por el Instituto Verificador de Circulaciones (IVC), entidad que se encarga –según consignan en su página –de "proporcionar al mercado información auditada por contadores públicos, de tirada, y circulación paga o gratuita, de sus editores asociados" el diario *Clarín* tuvo en noviembre y diciembre de 2001 un promedio de ventas a nivel nacional de (435.602 en el primer caso y 451.062 en el segundo) y *La Nación* en los mismos meses también a nivel nacional 163.468 (noviembre) y 164.597 (diciembre). No disponen de información sobre las ventas del año 1955.

[19] Cuando se habla de los bombardeos suele pasarse por alto que no sólo se bombardeó la Plaza de Mayo. También se arrojaron bombas sobre el Ministerio de Hacienda, el Banco Hipotecario, el edificio de la CGT, el ministerio de Ejército, la Policía Federal y la residencia presidencial (en ese entonces ubicada en donde actualmente funciona la Biblioteca Nacional).

contraalmirante Samuel Toranzo Calderón y los capitanes de fragata Néstor Noriega y Jorge Bassi (con el apoyo de algunos dirigentes políticos)[20] para matar al presidente de la Nación, el general Juan D. Perón. La hipótesis que manejaban era que una vez muerto "el tirano" (como le llamaban sus más acérrimos opositores y enemigos) tomar el poder sería cuestión de tiempo. Para ello contarían además con la ayuda de otros militares rebeldes y de los comandos civiles (unos 500 hombres, en su mayoría de familias acomodadas, estarían en el microcentro esperando entrar en acción). Sin embargo, creemos que, en rigor de verdad, los bombardeos fueron mucho más que el vano intento de matar a Perón. Más que la hipótesis de cometer un feroz magnicidio para luego tomar el poder. El plan escondía también la idea de "ejecutar una medida pedagógica" (Horowicz, 2011: 153): hacer escarmentar al peronismo, mostrar de lo que se era capaz de hacer para alcanzar el poder y revertir las conquistas alcanzadas durante el peronismo. De ahí el convencimiento ciego de los aviadores de la Marina, que no tuvieron reparo alguno en descargar 14 toneladas de explosivos sobre civiles indefensos. El saldo de la masacre fue de 308 muertos y miles de heridos y/o mutilados.[21]

[20] De hecho, Robert Potash (1985) sostiene que después de matar a Perón la idea de los golpistas era instaurar un triunvirato integrado por los políticos Miguel Ángel Zavala Ortiz (por la UCR), Américo Ghioldi (por el Partido Socialista) y Adolfo Vicchi (por el Partido Conservador).

[21] Pese a que los bombardeos estaban planificados desde un tiempo atrás hay un evento que aceleró el proceso: la procesión de Corpus Christi. Allí, cinco días antes, todo el arco opositor aprovechó la oportunidad y el rol catalizador de la Iglesia Católica para congregarse en lo que fue una multitudinaria manifestación de carácter más político que religioso, al punto que participaron de ella incluso laicistas y anticlericales. Al finalizar la jornada izaron dos banderas en el mástil del Congreso: la del Vaticano y la argentina. Y en un episodio confuso la bandera argentina apareció quemada. Es justamente a raíz de ése episodio que el gobierno organizó para el 16 de junio un acto de desagravio a la bandera. El mismo consistía en un vuelo rasante sobre la catedral metropolitana, en honor al General San Martín. Los conspiradores supieron que debían aprovechar ese evento, que ése era el día. Tal vez por eso la gente al escuchar los aviones no huyó, sino hasta que fue demasiado tarde. El primer impacto se produjo recién a las 12.40 del mediodía y el último a las 18.15, aun cuando el comando revolucionario ya había sido apresado. Al anochecer peronistas enardecidos salieron a las calles y fueron directamente contra quienes suponían, habían tenido algo que ver, la Iglesia. Esa noche ardieron la Curia Metropolitana y varias de las iglesias más importantes de la ciudad.

En cuanto al estallido de diciembre de 2001 y la renuncia de Fernando De la Rúa a la presidencia de la Nación, el 20 de diciembre 2001 (con huida en helicóptero incluida), es necesario señalar que si bien pareció repentina, no puede decirse que haya sido inesperada. Durante los 740 días que duró su gestión, dilapidó –junto a su gobierno–[22] la oportunidad histórica de revertir años signados por ajustes, desempleo y políticas económicas de corte neoliberal. En síntesis: la polémica renuncia del vicepresidente Carlos "Chacho" Álvarez, en octubre de 2000, anunció de manera dramática la crisis institucional que se avecinaba. Poco tiempo después, el FMI instaba a la devaluación y ya había signos evidentes de fuga de capitales. La convertibilidad comenzaba a desmoronarse y la situación política y social se agravaba cada día un poco más.

El primero de diciembre, Domingo Cavallo –que había sido nombrado nuevo ministro de Economía en marzo– instauró el Corralito,[23] mediante las facultades especiales que se le otorgó para afrontar la crisis. La desesperación empezó a jugar su parte. Las protestas de los ahorristas se multiplicaron, al igual que los cacerolazos y los "escraches" a los bancos. Los reclamos populares por alimentos y trabajo, que ya existían desde mucho antes, comenzaron a cobrar mayor visibilidad mediática. De la Rúa parecía estar ajeno a todo.

Aunque, en este caso, no hubo un solo herido. A menudo algunos historiadores enfatizan la barbarie de quienes quemaron las iglesias, pero no tanto la de aquellos que bombardearon y ametrallaron por más de cinco horas a centenares de civiles indefensos.

[22] De la Rúa asumió como presidente por la Alianza, coalición de centro-izquierda encabezada por la UCR y el Frepaso, con el 48,5 por ciento de los votos.

[23] Corralito fue el término con el que se conoció popularmente a una serie de restricciones que impuso el gobierno para la libre disposición de dinero en efectivo de plazos fijos, cuentas corrientes y cajas de ahorros. Las medidas pretendían evitar (y/o contener) la fuga de capitales y el colapso del sistema financiero. Resulta cuando menos curioso que el hombre elegido por De la Rúa para pilotear la crisis (y virtualmente con el mayor poder dentro del gobierno) fuese el mismo que en las presidenciales de 1999 sacó poco más del diez por ciento de los votos.

En ese contexto, el 19 de diciembre por la noche De la Rúa confirmó por Cadena Nacional que había decretado el estado de sitio, intentando contener lo inevitable. La réplica (y la desobediencia) no se hicieron esperar. Primero fueron unos pocos autos los que se detenían frente a la Casa Rosada a gritar su bronca. En pocos minutos eran cientos de manifestantes; comenzaban así dos de las jornadas más violentas y turbulentas de las últimas décadas: El estallido social del 19 y 20 de diciembre de 2001 que, como ya dijimos, culminó con la renuncia del presidente, 39 muertos, represiones violentas, cientos de locales saqueados y destruidos en todo el país y un tejido social completamente roto.

Ambos acontecimientos encarnan, pese a sus múltiples y evidentes diferencias, un trauma colectivo.[24] Trauma que, por el complejo entramado que los caracteriza, fueron asimilados por la sociedad –por los distintos sectores que la componen– de modos diferentes. Una primera pista de cómo se procesan acontecimientos "disruptivos" de esta naturaleza puede rastrearse en el relato de los hechos que hace la prensa contemporánea en los momentos en los que lo que luego será la historia aún se está forjando. En momentos en los que justamente por ese constante fluir y movimiento que nadie sabe bien del todo cuándo se detendrá no se puede echar mano a la perspectiva y la distancia crítica que aporta el tiempo. De ahí nuestro interés por las producciones periodísticas de estos dos diarios de

[24] Dominick La Capra sostiene que hay "acontecimientos extremadamente destructivos que […] pueden convertirse en ocasiones propicias para lo sublime negativo o la sacralización desplazada. También pueden dar origen a lo que podríamos llamar traumas fundacionales, traumas que, paradójicamente, se transforman para un individuo o un grupo en un preciado o intensamente catectizado sustento de la identidad en lugar de ser meros sucesos que plantean la problemática cuestión de la identidad" (2005: 47). En ese sentido, nos interesa la segunda cuestión, referida a la identidad. Y eso porque cuando hablamos de 1955 hay quienes sostienen que la resistencia peronista nació luego de los bombardeos (Chaves, 2003). Por otra parte, La Capra agrega que "hay ciertas heridas personales e históricas no curan sin dejar cicatrices o residuos en el presente: puede ser, incluso, que en algún sentido sigan abiertas aun cuando uno luche por impedir que engullan la totalidad de la existencia y lo dejen incapacitado como agente en el presente" (2005: 157-158).

referencia y, en particular, en la cobertura fotográfica, en las imágenes que publicaron de esos momentos tan singulares. Nos interesan el *qué* y el *cómo*. Es decir, teniendo en cuenta las posibilidades (pero también las restricciones) que ofrece el campo de lo representacional a través de la fotografía, nos proponemos reflexionar qué hay en las fotografías de *Clarín* y de *La Nación.* Cómo se comunican, a partir de las imágenes de prensa, los bombardeos a la Plaza de Mayo de 1955 y el estallido social de diciembre de 2001. Para ello reunimos el material fotográfico disponible (y publicado en estos diarios) en las hemerotecas de la Biblioteca Nacional, del Congreso de la Nación y de la Legislatura porteña. Pese a las dificultades que supone encontrar el material en condiciones adecuadas, logramos constituir un corpus de 300 imágenes (57 correspondientes a 1955 y 243 al 2001), punto de partida para realizar el análisis comparativo. Ahora bien, como a menudo los acontecimientos sociales no pueden explicarse en un solo día, hemos leído y revisado los días previos y posteriores a los acontecimientos que nos interesan. No obstante, el criterio que prevaleció finalmente fue el de acotar el estudio de las fotografías a los primeros tres días posteriores a los acontecimientos. Así, en 1955 hemos relevado los diarios de los días 17, 18 y 19 de junio (los bombardeos fueron el 16 de junio de 1955); en tanto que, en diciembre de 2001, prestamos particular atención a los días 20, 21, 22 y 23 de diciembre, teniendo en cuenta que el 19 y el 20 de diciembre son las jornadas más violentas y, a su vez, más significativas. Con todo, en este último caso consideramos pertinente añadir algunas imágenes del 30 de diciembre (de *La Nación*) revisadas en la primera etapa. Creemos que, a los fines prácticos de este trabajo, enriquecerá el análisis.

Ahora bien, en cuanto a las cuestiones formales de la tesina es preciso apuntar que se estructurará en torno a cuatro grandes matrices o dimensiones de análisis elaboradas *ad hoc*, a partir de las cuales analizaremos las imágenes. De esta manera, la totalidad de las

fotografías que constituyen nuestro corpus quedan “sistematizadas” (por los elementos que contienen), y si se quiere, a la vez que incluidas, según sea el caso, en:

1. *De muertos, heridos y curiosos…*
2. *Daños materiales.*
3. *¿Multitudes?*
4. *Individuos solos, frente a las circunstancias…*

Llegados a este punto es necesario hacer algunas consideraciones. A medida que el desarrollo que impone el análisis vaya profundizando sobre aspectos específicos de cada una de estas matrices, es posible que veamos que algunas contengan, a su vez otras más pequeñas y puntuales (como las muñecas rusas) que sin poder estar completamente disociadas de la matriz-madre (¿cómo podrían?), poseen recorridos “alternativos”. Por otra parte, estas matrices de análisis no sólo funcionan cómo factores aglutinantes y principios ordenadores sino también (y sobre todo) como categorías operacionales. La ventaja de pensar las matrices de esta manera es doble. Por un lado, nos permite una sistematización que facilita el desarrollo del trabajo, lo que de ninguna manera implica que las matrices sean mallas impermeables o baúles de compartimentos estancos, sino más bien todo lo contrario. Hay imágenes que, por la “potencia” que adquieren a partir de los elementos que contienen, bien podrían insertarse en varias matrices a la vez, sin que ello afecte la fotografía como totalidad. Es decir, hay zonas comunes, intersecciones, vasos comunicantes y retroalimentaciones (por ejemplo, entre daños e individuos). Pensamos en fronteras flexibles y porosas. No obstante, por fines prácticos, hay determinadas fotos que serán trabajadas, *en* y *desde* una matriz determinada pero que, como acabamos de señalar, bien podrían ser trabajadas-pensadas desde otra. En ese caso, las elecciones responderán más a los caminos que

el trabajo irá abriendo y que se revelarán en la medida que el estudio, en tanto “exploración”, se profundice.

Asimismo, producto de la distancia que separa –cuarenta y seis años– nuestras fotografías genera que dentro de cada matriz convivan estas dos temporalidades diferenciadas, 1955 y 2001. Es necesario por ello que el análisis se detenga tanto en la inmanencia de las imágenes, en sus significaciones pero que a la vez generé (o implique) una instancia que las someta a cortes tanto sincrónicos como diacrónicos. Cortes que también se harán de forma cruzada. Esto es, someter todas las fotografías de, por ejemplo, determinada matriz a comparaciones con el fin de detectar regularidades, omisiones, puntos de vista, elementos clave, etc. De esta manera, podremos contrastar todas las fotografías de una misma época (y de una misma matriz) destacando las particularidades que encierran las imágenes en cada medio, para luego sí emprender el salto temporal y la contraposición que, creemos, nos hablará tanto de la época y de los estilos como de las decisiones –ingrediente más que interesante– que cada medio llevó adelante en cada caso.

Si bien en cada matriz se hará referencia a una serie de fotografías se trabajará con mayor énfasis sobre algunas que “condensen” la matriz.

La tesina, a su vez, se nutrirá de una multiplicidad de referencias teóricas, conceptuales y de autores que han trabajado y reflexionado (en muchos casos lo siguen haciendo) sobre la fotografía. La idea es que los diferentes enfoques conceptuales se vayan abroquelando y que así conformen el “ecosistema” natural dónde habitará este trabajo. Así, por ejemplo, nos serviremos de nociones provenientes de la semiótica como ser el tratar de dilucidar las significaciones y los “modos de producción de sentido” que estas fotografías encarnan.

En ese sentido, Jaques Aumont nos resulta una referencia de primer orden, ya que a partir de su trabajo es posible ir hilvanando

conceptualizaciones hechas por otros autores. Así, cuando en *La imagen* (1992) desarrolla el "papel del dispositivo", ya se había referido a las determinaciones fisiológicas y psicológicas que entran en juego en la particular relación que se da entre el espectador y la imagen. Sin embargo, esa relación estaría incompleta si no se tienen en cuenta:

> "las determinaciones sociales [...], en especial, los medios y técnicas de producción de las imágenes, su modo de circulación y, eventualmente, de reproducción, los lugares en los que ellas son accesibles, los soportes que sirven para difundirlas. El conjunto de estos datos, materiales y organizacionales, es lo que entendemos por dispositivo" (Aumont, 1992: 143). [La función principal del mismo es] "proponer soluciones concretas a la gestión de ese contacto *contra natura* entre el espacio del espectador y el espacio de la imagen" [que Aumont llama] "espacio plástico".[25] (Aumont, 1992: 144).

En este punto, y siguiendo con Aumont, conviene también poner de relieve algunas cuestiones que juegan un rol decisivo en el encuentro espectador-imagen. Uno de ellos es el tamaño de la misma ya que en tanto que objeto material, "determina y precisa" ese encuentro; otro, estrechamente ligado a éste, es el marco, como frontera de ese objeto o imagen materializada. Así, Aumont especifica, que ante todo hay un "marco-limite" que es la frontera misma de la imagen y "detiene la mirada", marcando lo que es imagen de lo que no lo es, también hay un "marco-objeto" (sería la imagen montada, en un marco como el de los cuadros, por ejemplo) que implica una suerte de señalización. Indica, de alguna manera, que aquello que está allí es digno de ver. El marco objeto, por lo

[25] Los elementos *plásticos* están caracterizados por todo lo que incluye "lo visual". Esto es, la superficie de la imagen (composición); gama de valores (tonalidades e iluminación); gama de colores (saturación y contraste); elementos gráficos simple y la materia de la imagen (en la fotografía analógica es el grano y en la digital el píxel).

tanto, cumple funciones sociales y culturales, pero también económicas.

En cuanto al espectador, debemos decir que se constituye a partir de un complejo entramado de significaciones, experiencias y perspectivas que se ponen en juego en cada encuentro, cada vez que la mirada va hacia algún lado. Es en ese sentido que Gombrich plantea que "no hay mirada inocente" ya que la percepción visual necesariamente "implica un sistema de expectativas, sobre la base de las cuales se emiten hipótesis, seguidamente verificadas o invalidadas. Este sistema de expectativas es, a su vez, ampliamente informado por nuestro conocimiento previo del mundo y de las imágenes" (Aumont, 1992: 90, 92).

Para Martine Joly "nos hallamos en medio de una curiosa paradoja: por un lado leemos las imágenes de una manera que nos parece totalmente 'natural', que no requiere aparentemente de ningún aprendizaje y, por otro, nos parece que padecemos de manera más inconsciente que consciente los saberes expertos de algunos iniciados que pueden 'manipularnos' sumergiéndonos en imágenes secretamente codificadas, burlándose de nuestra ingenuidad" (Joly, 2009: 14). Y eso es justamente lo que para Joly las hace, en cierto sentido, "amenazantes".

Mirar por la ventana, mirar en el espejo. Apuntes sobre la significación

Todo lo dicho hasta aquí también le cabe a las fotografías de prensa, que son en este caso nuestro objeto de estudio. No obstante, nuestras fotografías poseen, justamente por aparecer en la prensa masiva, otros atributos que suscitan en el espectador un interés especial. Y esto es porque en principio este tipo de imágenes son "fotografías narrativas [y por ello] dan al lector la impresión de que

participa en acciones dramáticas sin correr riesgos. Juegan entonces un *papel catártico*" (Amar, 2005: 51, el subrayado es nuestro). Y aquí una de las claves. La fotografía de prensa bien puede servir para que el lector se haga una idea de cómo son, cómo viven o qué sucedió en otro lugar. Es quizá por todo esto que la fotografía en general y la de prensa en particular recibió impulsos que, a la postre, resultaron determinantes cada vez que hubo guerras.

La guerra, en tanto situación extrema, genera la necesidad de saber, de tener información. Algo similar ocurre cuando en algún rincón del globo hay circunstancias altamente conflictivas o hechos que acarrean convulsiones sociales de magnitud. Desde esta perspectiva, y si hablamos de un enfrentamiento bélico, la fotografía ayuda a que se pueda echar un vistazo al *frente*, a las personas, las ciudades, a conocer las operaciones y a ver, fundamentalmente, los rostros de los soldados que hacen la guerra y de los civiles que la padecen. De igual manera, muestra a los que sufren con una crisis política, económica o incluso, cómo es que se las arreglan aquellos que experimentaron una catástrofe natural. La fotografía nos deja mirar cómo eran y cómo son las vidas de aquellos que la historia depositó en escenarios tan complejos.

Y si bien la mirada del espectador no es nunca (del todo) inocente, el fotógrafo, en tanto constructor de representaciones tampoco lo es. Reducirlo a mero operador del "instrumento técnico" (la cámara) es no comprender que, por detrás de las operaciones de índole técnico, el fotógrafo toma decisiones a gran velocidad. Algunas son más fácilmente identificables con el mundo de lo consciente; otras no tanto. Hay un saber hacer, intuitivo, ligado a la práctica y también una elección primaria –cuando se puede trabajar con esa libertad– del tema. Y cuando hablamos de acontecimientos espontáneos siempre estarán filtrándose, en todo caso, de alguna u otra forma, los valores éticos y morales del fotógrafo, sus ideas y puntos de vista, reflejados en el encuadre, la composición, la

distancia, la luz, etc. Su mirada, por tanto, tampoco puede ser ingenua.

En ese sentido, De Miguel y Ponce de León entienden que la mayor parte de las fotografías se pueden clasificar genéricamente en tres grandes tipos. Esto es, las "fotos-ventana", las "fotos-espejo" y las "fotos-regla". Y si bien las fotografías no siempre responden por sus características sólo a una de ellas nosotros, en este caso, nos quedaremos con las primeras dos, ya que la tercera se aplica a la fotografía publicitaria y tienden a marcar pautas de comportamiento y/o de consumo. Por otra parte, nuestro trabajo se relaciona más con las características de las primeras dos. Así:

> "La ventana representa una foto que está abierta a la realidad […]. El objetivo de la foto es mostrar el mundo visible a la luz, reproducirlo exactamente […] no pueden ser falsas, a menos que se truquen o que la realidad sea equívoca […] Hay, pues, una selección de la realidad previa: lo fotografiable, lo que se desea fotografiar, lo que se puede fotografiar, lo que realmente se fotografía, y siempre que haya luz. […] La foto-ventana es un testimonio de un mundo que desaparece, que a lo mejor nunca más volverá a ocurrir [y que] […] es especialmente útil para recordar la historia. […] Las fotos-espejo representan una estrategia de expresión. Proyectan lo que el fotógrafo/a siente ante una realidad social. […] Se ven entonces en el propio hogar asesinatos o imágenes de extrema pobreza o injusticia, que suceden en lugares remotos del planeta. […] La foto-espejo supone una transferencia desde el fotógrafo/a al espectador/a. […] El fotógrafo/a dispara y desaparece, pero deja su puesto para que sea ocupado por el espectador/a. Curiosamente el espectador ocupa luego exactamente el mismo sitio en que estaba antes el fotógrafo. Existe pues una comunicación refleja entre ambas personas. De eso tratan precisamente los espejos. No todas las fotografías son espejo o ventana aunque sí lo son la mayoría de ellas" (De Miguel- Ponce De León, 1998: 7-8).

Otro autor fundamental para este trabajo será Roland Barthes quien, partiendo de la semiótica, intenta alcanzar una suerte de "método" para leer las fotografías que aplica a la fotografía

publicitaria, pero también a la fotografía de prensa. A nosotros nos interesa, sobre todo, lo que dice sobre ésta última. Así, sostiene que la fotografía de prensa es “un mensaje” y agrega que:

> “Cualesquiera que sean el origen y el destino del mensaje, la foto, además de ser un producto y un medio, es también un objeto, dotado de una autonomía estructural […].
> Como es natural, incluso desde el punto de vista de un análisis puramente inmanente, la estructura de la fotografía dista de ser una estructura aislada; mantiene, como mínimo, comunicación con otra estructura, que es el texto (titular, pie o artículo) que acompaña siempre a la fotografía de prensa. Dos estructuras diferentes (una de las cuales es lingüística) soportan la totalidad de la información; estas dos estructuras concurren, pero, al estar formadas por unidades heterogéneas, no pueden mezclarse: en una (el texto), la sustancia del mensaje está constituida por palabras, en la otra (la fotografía), por líneas, superficies, tonos. Además, las dos estructuras del mensaje ocupan espacios reservados, contiguos pero no «homogeneizados», como sucede en cambio en el jeroglífico, que fusiona palabras e imágenes en una única línea de lectura. Así pues, […] no hay fotografía de prensa que no vaya acompañada por un comentario escrito” (Barthes, 1986: 12).

Ahora bien, a estas primeras aproximaciones de la fotografía de prensa, las complementaremos con algunas de las categorías con las que piensa y trabaja Barthes también en *La cámara lúcida* (2008). Nos interesan en especial las nociones de *studium* y de *punctum*, íntimamente ligadas entre sí. En el primer caso, se trata de todas las “señales” (operaciones) que permiten “encontrar” al fotógrafo (*operator*) detrás del velo de la imagen. Es todo aquello que permite “traspasar” el espacio de la imagen para lograr ver el revés de la trama y allí todos los saberes, de alguna manera, codificados. Por consiguiente el *studium* tiene más que ver con el concepto, la armonía, la composición y, en última instancia, el mensaje.

En cambio, el *punctum*, puede ser, en principio, cualquier elemento o detalle que dentro de una fotografía nos atrape y, en alguna medida, nos perturbe y desgarre. Se relaciona más con la

subjetividad del observador (*spectator*) y no tanto, o no necesariamente con la intencionalidad del autor. El *punctum* es, en definitiva, ese fragmento que "sale de la escena como una flecha y viene a punzarme" (Barthes, 2008: 58). Ese azar que lástima e inquieta, sin embargo, puede no estar presente o, mejor dicho, su presencia dependerá en gran medida del espectador, de su subjetividad, de sus asociaciones y competencias. Y ahí está quizás –pese a que, como ya adelantamos, nosotros no profundizaremos en ese aspecto– uno de los elementos novedosos que introduce Barthes con su noción de *punctum*: el lugar que ocupa el espectador (*spectator*) ya que, puestas ante una misma fotografía, dos personas pueden sentirse (o no) "aguijoneadas" por el mismo elemento (*punctum*), o incluso podrían sentir que no hay allí nada que pueda identificarse con el *punctum*. En ese caso, la fotografía sólo estaría "investida por el s*tudium* […] [ese] campo tan vasto del deseo indolente, del interés diverso, del gusto inconsecuente: *me gusta/ no me gusta* […] [el *studium*] moviliza un deseo a medias, un querer a medias; es el mismo tipo de interés vago, liso, irresponsable, que se tiene por personas, espectáculos, vestidos o libros que encontramos 'bien'" (Barthes, 2008: 59-60, el subrayado es del original).

Por último y retomando la relación que traza entre la palabra, en tanto lenguaje codificado, y la fotografía, Barthes le asigna a la primera dos funciones: el anclaje y el relevo. Toda sociedad, dice:

> "…desarrolla diversas técnicas destinadas a *fijar* la cadena flotante de significados, con el fin de combatir el terror producido por los signos inciertos: una de estas técnicas consiste precisamente en el mensaje lingüístico […] el texto conduce al lector a través de los distintos significados de la imagen, le obliga a evitar unos y a recibir otros […], teledirige en un sentido escogido de antemano. Es evidente que, en todos los casos de anclaje, el lenguaje tiene una función elucidatoria […]. Frente a la potencia proyectiva de las imágenes; con respecto a la libertad de significación de la imagen, el texto toma un valor *represor* (Barthes, 1986: 36-37). Esta función, ligada a la ideología, es habitual

> encontrarla en la fotografía de prensa. La función de relevo en cambio "opera" conjuntamente con la imagen, "de manera que las palabras son fragmentos de un sintagma más general" (Barthes, 1986: 37).

Por otra parte, debemos considerar el diseño de la información periodística, desde el punto de vista de la fotografía. La importancia de la diagramación pasa por algunos puntos básicos, por ejemplo, hacer más accesible la información para el lector, y por ello se jerarquizan los temas, según el orden de importancia que le asigne el medio, tamaño, blancos visuales, colores, etcétera. En ese sentido, no es lo mismo una fotografía que aparece en la primera plana, que una que aparece perdida en las páginas interiores del diario y con un tamaño menor al de la tapa (Armentia Vizuete y Caminos Marcet, 2008). De igual manera, hay que tener presente, como veíamos más arriba, el "entorno de la fotografía" que "está constituido por el texto, el titular, el pie de foto, la compaginación y, también, de un modo más abstracto pero no menos «informativo», la misma denominación del periódico" (Barthes, 1986: 11). En el diálogo que establece la fotografía con su entorno hay también una instancia en la que se produce significación.

Finalmente, quisiéramos mencionar los trabajos de Walter Benjamin, imprescindible para pensar la fotografía, en especial algunas de las ideas con las que trabaja en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* puestas en relación con otras lecturas. Allí, subraya que la obra de arte, si bien siempre fue susceptible de ser copiada, posee algo que la reproducción técnica, pese a todo, jamás podrá reproducir: el *aquí* y el *ahora*, "su existencia irrepetible", lo que hace a su autenticidad. Esta unicidad de la obra de arte está inexorablemente ligada a la tradición y al ritual que, a su vez, entrelaza condiciones de producción, circulación y recepción de la misma. Sin embargo, Benjamin, cree que "gracias a la reproducción técnica la copia puede además llegar a contextos

inasequibles a su original. Y ante todo permite a la copia salir al encuentro del receptor" (Benjamin, 2008: 96). Y este salto no sólo altera y transforma la noción del arte sino que, en un mismo movimiento, atrofia el aura de las obras de arte, esa "aparición irrepetible de una lejanía, por cerca que pueda hallarse" (Benjamin, 2008: 99). De ahí al retroceso del valor de culto hay un paso. Y como bien apunta Diarmuid Costello para Benjamin "el hecho de que algo tan básico como la estructura de la experiencia pueda estar cambiando bajo la presión de las nuevas tecnologías representa tanto una oportunidad como una amenaza" (Costello, 2010: 101).

Ahora bien, hay en Benjamin una lúcida lectura del fenómeno de la fotografía (al momento de escribir aún había muchos que la consideraban arte menor, Theodor Adorno es uno de ellos) que tiene que ver con el pensarla en términos políticos. Así, él la relaciona con la historia, con la tecnología, con la política, la experiencia y con el fascismo europeo. Sostenía que a la estetización de la política que llevaba adelante el nazismo debía correspondérsele la politización del arte. En la utilización que de la fotografía pudieran hacer las masas (subalternos, clases bajas y proletarios) latía una subversión revolucionaria. Porque, en definitiva, como bien señala Cadava "las técnicas de reproducción dispersan la aparición única de la obra de arte en una masa cuya reproducción la pone en circulación y movimiento. Al no ser entendida ya en términos de los valores tradicionales de singularidad y originalidad, esta obra de arte masiva pertenece ahora a una red de relaciones mediadas de manera imprevisible que, al encontrarse con un aparato de grabación y registro, se vuelve sobre sí como una masa reproducida" (2006: 104). Subyace aquí la cuestión fundamental: ¿qué usos se hacen, cómo se modifica la estructura de la experiencia y la percepción y, finalmente, qué se hace con todo eso?

Esta idea, la retoma John Berger cuando sostiene que si lo que se quiere es "restituir una fotografía al contexto de la experiencia, de

la experiencia social, de la memoria social, hemos de respetar las leyes de la memoria. Hemos de situar la fotografía impresa de forma que adquiera algo del sorprendente carácter de decisivo de aquello que *fue* y *es* […]. Se ha de construir un sistema radial en torno a la fotografía, de modo que ésta pueda ser vista en términos que son simultáneamente personales, políticos, económicos, dramáticos, cotidianos e históricos" (Berger, 2008: 81,82,84).

Capítulo II
El fotoperiodismo, en constante movimiento

Si bien la utilización de fotografías en la prensa diaria comenzó a masificarse a partir de 1910,[26] el fotoperiodismo, tal como hoy lo conocemos, le debe a la Alemania de la República de Weimar el impulso definitivo. En los años que separan a las dos guerras mundiales la efervescencia artística y cultural, en el más amplio de los sentidos, propició múltiples y novedosas experiencias. La prensa no fue la excepción.

En la mayoría de las grandes ciudades florecieron nuevas revistas (en especial ilustradas) y también nuevos diarios. La fotografía por primera a vez alcanzó un papel central en la prensa. El *Berliner Illustrierte* y el *Münchner Illustrierte Presse*, por citar sólo dos ejemplos, se constituyeron en medios de referencia, alcanzando picos de tirada de hasta dos millones de ejemplares. El éxito de ventas tuvo que ver tanto con el destacado lugar que se les daba a las imágenes, el atractivo diseño y los precios bajos, que favorecieron un consumo masivo, al alcance de todos (Freund, 2008:102). Este tipo de publicaciones, de aparición semanal, supo combinar de forma original varias fotografías (una serie) para narrar un hecho puntual. La prensa diaria, en cambio, con mayores urgencias y por tanto con menor tiempo para dedicarle a la diagramación, se inclinó, al menos en una primera etapa, por aquellas imágenes que condensasen lo que se quería contar y/o enfatizar. Sin embargo, en la medida que la técnica fue avanzando se comenzó, también, a recurrir a una puesta en página más atractiva (Amar, 2005: 53).

[26] La primera fotografía de prensa aparece en 1880, en el *Daily Herald* de Nueva York. Se trataba de una barraca, *Shantytwon*.

En 1925 la irrupción de la Leica, pequeña cámara alemana, que utilizaba película de 35mm (creada para aprovechar los restos de película cinematográfica) revolucionó el fotoperiodismo. Ya la Ermanox, de lentes muy luminosos, ideal para situaciones con poca luz, había abierto un camino, que la Leica no hizo más que profundizar y ampliar. Las razones son muchas pero hay tres que sobresalen del resto: a).36 fotogramas por rollo; b).el tamaño, que no sólo hacía más cómodo el trabajo sino que propiciaba nuevas prácticas y encuadres antes impensados; c).la posibilidad de intercambiar lentes (opción que surgió al poco tiempo de aparecida la máquina y otorgó aún más versatilidad).

El fotógrafo, liberado del peso de los viejos aparatos,[27] ahora podía acceder a determinadas situaciones y lograr imágenes más vívidas sin temor a que la cámara lo delatara, sin que siquiera los fotografiados notaran su presencia o, al menos, cuáles eran sus verdaderas intenciones. El límite estaba en la intuición, la habilidad y la imaginación para hacer la toma. De esta manera, despunta un nuevo lenguaje, que valora las imágenes no posadas, incluso aquellas que poseen mucho grano o están movidas. Lo que antes era criticado (y en ocasiones hasta muy severamente) se convirtió, de a poco, en signo de la "autenticidad", de la dinámica con la que trabajaban estos nuevos reporteros.

Erich Salomon, considerado como el primer fotoperiodista (firmaba sus fotografías y les agregaba el epígrafe, algo poco frecuente en ese entonces), solía fotografiar a funcionarios o personajes de las artes y la política cuando menos se lo esperaban. Con sutileza y enorme paciencia esperaba su oportunidad para disparar. Así, logró imágenes únicas. Pasaron por su lente hombres distraídos, bostezando o incluso en situaciones que los dejaban en ridículo. A eso se lo llamó fotografía "cándida". La importancia del

[27] Antes de la Leica, "la elección de fotógrafos reposaba más en su fuerza física que en su talento" (Freund, 2008: 98).

hecho en sí empezó a ceder a la mirada del fotógrafo, a cómo este lo contara a partir de lo qué pudiera transmitir con su imagen al lector. El paradigma de esta nueva generación de fotógrafos es, no obstante, Henri Cartier-Bresson quien hace del “instante decisivo” una leyenda y, tal vez sin quererlo, una escuela que aún perdura.

Claro que aquí es necesario aclarar que estamos siendo injustos. Muchos de los contemporáneos a Cartier-Bresson también son referentes que por su nivel, originalidad y compromiso aportan al crecimiento tanto de la fotografía de prensa como la documental. Ellos son los que, en definitiva, abren el camino para que el análisis y la subjetividad del fotógrafo sean valorados en su justa medida. En 1947 Cartier- Bresson fue uno de los creadores –junto a Robert Capa y David “Chim” Seymour– de la agencia fotográfica Magnum, que nació como una cooperativa cuyo fin último fue otorgarle a los fotógrafos mayor libertad para elegir los temas, revalorizar el trabajo de cada uno y, con la ayuda de la agencia, negociar las condiciones de publicación con las distintas editoriales del mundo de la manera más ventajosa.

Los cambios tecnológicos, sociales y culturales se fueron sucediendo, y la articulación de los mismos no siempre se realizó de manera armoniosa. Justamente por esto los reporteros gráficos se multiplicaron –sobre todo después de la Segunda Guerra Mundial– y ya no hubo punto del globo a donde no llegasen, desde no mandaran fotografías cautivantes, maravillosas o incluso horrorosas.

La aparición de *Life* en 1936 tuvo mucho que ver con eso. Esta revista, repleta de fotografías, recoge muchas de las experiencias anteriores (tanto en Alemania como en Francia) y genera un verdadero salto hacia adelante. Varios son los aspectos que hacen que el liderazgo de esta publicación se extienda por décadas. Entre ellos, la importancia que le otorgaban a cada acontecimiento o

historia a contar,[28] la calidad de sus imágenes y el éxito en la comercialización, distribución y ventas. Todo esto la despega del resto y la hace única. En 1972 su tirada llega a 8 millones de ejemplares, cubriendo todo el territorio de los Estados Unidos y llegando también a otros países. De hecho, es la oportuna combinación de estas características lo hace que se constituya en un modelo a seguir (en nuestro país, por ejemplo *Vea y Lea* emula, hasta donde puede, su novedoso lenguaje).[29] Luego llegaron otras, entre las que se destaca *Time*, que también merecería un extenso párrafo aparte. Con todo, la hegemonía de estas dos comenzó a resquebrajarse con el advenimiento de la televisión.

Asimismo, el surgimiento de numerosas agencias de prensa (ya mencionamos a Magnum), el posterior proceso de fusión y concentración, como el inexorable camino hacia la digitalización generó que el rol del fotoperiodista esté (siempre) en constante tensión. De hecho, en la actualidad a muchos fotógrafos se les exige que, además de hacer fotos, filmen (pues las cámaras profesionales ya filman en HD). De esta manera, el medio puede –de necesitarlo– colgar ese material en la página (y competir así con las cadenas televisivas de noticias) o bien seleccionar un cuadro (*capture*) y utilizarlo como fotografía si ninguna de las que presentó el fotógrafo convence a sus editores. Este panorama cambiante evidencia tanto situaciones de flexibilización laboral como procesos de reconversión de tareas.

---

[28]En ese sentido, uno de los reportajes más renombrados fue *Country doctor* de 1948. El fotógrafo Eugene Smith realizó un magistral ensayo fotográfico sobre el trabajo del Dr. Ernest Ceriani en la pequeña población rural de Kremmling, Colorado. El detalle es la cantidad de días, veintitrés, que le dedicó a la historia.

[29] John Berger hace una interesante lectura sobre *Life.* Él sostiene que la revista implicaba, de alguna manera, dos profecías. La primera tiene que ver con que se financiaba no con sus ventas sino con la publicidad, como luego tratarían de hacer muchos medios entendiendo que así se podría sostener el negocio independientemente de las alzas y bajas en las ventas. La segunda apunta directamente al nombre, *Life,* del que dice es ambiguo. “Puede querer decir que las imágenes que contiene son imágenes sacadas de la vida. Sin embargo, parece que promete algo más: que esas imágenes *son* la vida” (Berger, 2008: 69).

Si a este cuadro le sumamos el hecho de que los grandes medios compran y solicitan fotos y videos de aficionados (incluso a veces los obtienen de manera gratuita) la situación resulta desalentadora. En verdad es parte de la lógica empresarial: máximos beneficios con mínimos costos. No importa que algunas imágenes tengan bajísima calidad, lo que importa es tener la imagen. De hecho, "las fotos de acontecimientos infernales parecen más auténticas cuando no tienen el aspecto que resulta de una iluminación y composición 'adecuadas', bien porque el fotógrafo es un aficionado o bien porque –es igualmente útil– ha adoptado algunos de los diversos estilos antiartísticos consabidos" (Sontag, 2005: 36). Estos puntos son motivo de debate y discusión en el seno de los fotoperiodistas. Sólo el tiempo dirá hasta dónde llegará la desfiguración o (re)configuración del reportero gráfico. Silvia Pérez Fernández apunta que "la incorporación de tecnología digital modificó el proceso de génesis de la imagen y el de su almacenamiento, produjo el abandono de algunas técnicas en el proceso de producción y desencadenó una extensa y variada lista de impactos en el ámbito de la circulación y consumo" (Pérez Fernández, 2011: 71).

La experiencia argentina

En la Argentina la popularidad de la fotografía se dio casi de manera inmediata. Cuenta Sara Facio (2008) que uno de los primeros cultores del daguerrotipo fue Florencio Varela ("nuestro primer foto-aficionado"), quien conoció cómo funcionaba el nuevo dispositivo en su exilio de Montevideo y que luego, impresionado por los resultados y las posibilidades que ofrecía, viajó a Francia para tomar clases con el mismo Daguerre.

Las demostraciones hechas en Uruguay fueron también muy comentadas en Buenos Aires, sobre todo en determinados círculos. Todo aquello jugó, sin dudas, a favor de los primeros fotógrafos, que

encontraron en Buenos Aires un terreno fértil donde desarrollarse profesionalmente. De ahí que una vez instalados los pioneros la gente solicitase con avidez sus servicios. Esas experiencias primigenias fueron configurando una comunidad muy interesada por la fotografía y sus novedades.

Por eso, no puede sorprendernos que cuando en 1898 aparece *Caras y Caretas* (que poseía un gran despliegue fotográfico) haya tenido tan buena recepción, sobre todo en "las capas medias y medias altas de la población" en las que tuvo una fuerte influencia (Pérez Fernández, 2011: 16). "Los reportajes fotográficos eran impactantes […] [y] no escatimaban esfuerzos para hacer reconstrucciones de hechos violentos –tal como el asesinato del diputado Enzo Bordabehere en el Congreso de la Nación en 1922– o bien en el comienzo de las fotonovelas" (Facio, 2008: 65). Sin embargo, estaba allí también el germen de lo que luego fue también una constante en todo el mundo: omitir el nombre del fotógrafo en los créditos de la misma. Y si bien la situación ha cambiado mucho desde aquellos días, todavía hoy los fotoperiodistas deben lidiar, a veces, con las agencias y distintos medios por el reconocimiento autoral. Asimismo, y como contracara, hay fotografías de enorme valor estético, histórico y cultural de las que aún desconocemos el autor. Y eso a pesar de que muchas de ellas forman parte archivos públicos, privados o de instituciones ligadas a la fotografía.

Al respecto, Martelotti señala que esa tendencia aquí empezó a revertirse, en parte, gracias a *Página/12*.[30] "Lo que hice en *Página/12* [como editor] fue archivar por autor; cada autor tenía sistematizado en un cajón el día y el tema de cada nota que había hecho. Así que cada uno de los diez fotógrafos que trabajaban tenía disponible el material de su autoría para la finalidad que quisiese […] [Con esto se] revalorizó el trabajo del autor, porque obligó al resto de los medios a

[30] Silvia Pérez Fernández, en cambio, apunta que ya en la década del sesenta *Primera Plana* "restituyó el crédito a las fotos" (2011: 16).

tener que reconocer a la fotografía como un espacio de comunicación que podía transmitir un mensaje en sí mismo […] [y además las empresas] se dieron cuenta de que podían vender más" (Martelotti, 2011: 206, 216).

Ahora bien, volviendo a los inicios, y un poco al margen de la problemática por el derecho de autor y los créditos (que no es menor), la fotografía de prensa proliferó en la medida que la tecnología avanzaba y en proporción a la creciente industria cultural argentina. Así, por ejemplo el diario *Crítica* utilizó la fotografía para ilustrar todo lo referido a la información policial. El diario *El Mundo* (de la editorial Haynes), en el cual escribía sus aguafuertes Roberto Artl, fue uno de los primeros en utilizar grandes fotografías, acompañadas con epígrafes. Este cambio no sólo llamaba la atención sino que también generaba mayores ventas.

Con todo, un punto que no debe pasarse por alto tiene que ver con la (baja) calidad de la copia. Durante muchísimos años los fotógrafos de prensa se acostumbraron a trabajar teniendo presente esas condiciones de producción. Aprendieron a desarrollar su labor sin prestar demasiada atención el esteticismo, a la composición. Y por eso buscaban imágenes que no fueran muy contrastadas y que (re)construyeran, más no sea mínimamente, el acontecimiento. Los detalles no importaban tanto. De hecho, en el laboratorio se priorizaban las tomas claras, con bajo contraste. Por eso, los diarios "atrajeron mayoritariamente a fotógrafos que no priorizaban su trabajo por sus logros estéticos, sino que rescataban el valor de la imagen como un documento". Esa situación se dio sobre todo entre la década del cincuenta y el setenta (ya lo veremos en algunas fotografías de 1955). Eduardo Grosman reseña que "había muchas fotos muy malas, muy mal impresas. *Clarín* y *La Razón* eran desastrosos, a tal punto que para enterarte de lo que era la foto había que leer el epígrafe'" (Ulanovsky, 2011: 284).

Por último, para ir cerrando este apartado y pese a la certeza de que cometeremos la injusticia de dejar afuera a tantos hombres valiosos, no queremos dejar de mencionar que en el ámbito local, hay también nombres que resultan ineludibles. Juan Di Sandro, es uno de ellos, uno de los "maestros", pionero del fotoperiodismo argentino. Ingresó al diario *La Nación* como aprendiz en 1914 y se retiró recién en 1977. Su trayectoria, tan extensa como prolífica, lo llevó a ser jefe del departamento fotográfico del diario y a pertenecer –en los años 50– al mítico grupo conocido como *Carpeta de los Diez*. Algunas de sus fotografías más recordadas son las del Obelisco y la del *Graff Zeppelin* alemán sobrevolando Buenos Aires en 1934. Su cuidadosa técnica le valió el alternar fotografías de prensa con otras, "más artísticas", que publicó en el suplemento dominical de *La Nación* en el que la fotografía tenía un lugar destacado y en el que la calidad, naturalmente, era otra (*La Prensa* editaba uno similar). Otro fotoperiodista digno de mención y formador de fotógrafos fue Paco Vera (español republicano, llegó como refugiado de la Guerra Civil) quien, además de ser el jefe de fotografía de las editoriales Abril y Atlántida durante muchos años, fue corresponsal de *Life* en Argentina. "Se reconoce que él asentó las bases para la organización del departamento fotográfico de los medios, tanto en la labor del fotoperiodista como en la del editor gráfico" (Ulanovsky, 2009: 12).

Más acá en el tiempo, no podemos dejar de mencionar a Eduardo Longoni, quien comenzó su carrera en 1979 en la agencia *Noticias Argentinas,* donde llegó a ser editor. En 1981 fue –junto con otros reporteros gráficos– uno de los impulsores de la muestra *El periodismo gráfico en la Argentina*. "Esta exposición, que se proponía mostrar las fotografías que los medios de prensa habían censurado durante la dictadura militar, tuvo el indudable mérito de combatir la censura, la autocensura y el terror imperante en esos años" (Gamarnik, 2009: 1). El derrotero de Longoni es prolífico. Ha sido fotógrafo raso, *free lance* y editor; creador de su propia agencia

(EPD/Photo) y desde 1990 se desempeña como editor fotográfico de *Clarín* (actualmente está en la revista *Viva*). Su mayor mérito es haber logrado que sus imágenes, de alto valor documental, trasciendan y conformen parte del acervo cultural, de la memoria colectiva de los argentinos. De hecho, muchas de sus imágenes –sobre todo aquellas enmarcadas en *Violencias*– han logrado condensar algunos de los momentos más significativos de los últimos treinta años de la Argentina (las Madres de Plaza de Mayo resistiendo en la plaza en 1981, el Juicio a las Juntas, el copamiento de La Tablada, el acto en repudio al atentado a la AMIA, el estallido social de diciembre de 2001 y fotografías de las Malvinas, hechas a los veinte y veinticinco años de la guerra).

Por último, es como para destacar la valentía con la que muchos de los fotógrafos cubrieron estos dos hechos.[31] Estuvieron en lugares en los que sus vidas probablemente corrieron algún riesgo. De la cobertura de 1955 sabemos poco, apenas lo que podemos ver en las imágenes. Que si bien no es poco, no aporta mucho en cuanto al rol del fotógrafo (si ni siquiera sabemos sus nombres). Casi todas ellas, corresponden a la idea del pos bombardeo. De 2001 en cambio tenemos mucha más información. Sabemos que hubo "fotógrafos baleados",[32] sabemos –por el tipo de imágenes logradas– que estuvieron dónde sucedían las acontecimientos, a muy poca distancia

[31] En *Clarín* las fotografías de esos días de 2001 pertenecen a: Diego Fernández Otero, Danny Rocco, Sergio Goya, Graciela Menacho, Marcelo Gustavo Otranto, Marcelo Biardi, Ricardo Gónzalez, Martín Acosta, Gustavo Correa, Santiago Porter, Andrés D'elia, Daniel Cáceres, Jorge Sáenz, Axel Alexandre, Fabián Urquiza, Pablo Cerolini, Daniel Feldman, Carlos Rivero, Daniel Forneri, Eduardo Longoni, Carlos Serraf, Tony Rocco, Nancy Larios, Pepe Mateos, Rubén Dubrovsky y Julio Pantoja; y a las agencias DyN, Agencia Córdoba, Agencia Rosario, Los Andes, Infofoto, AFP y EFE. Asimismo se incluyen imágenes de archivo y de la Presidencia de la Nación (algunas se aclara que son de Víctor Bugge). Las fotografías de *La Nación* de 2001 pertenecen a: Natacha Pisarenko, Martín Lucesole, Fernando Massobrio, S. Mafford, Wlly Gómez, Gustavo Seiguer, Alfredo Sánchez, Carlos Barria, Marcelo Gómez, Irma Montiel, Daniel Merlé, Rodrigo Abd, Hernán Zenteno, Federico Guastavino, Luis Paz, Fabián Marelli, Miguel Mendez y Laura Cano; y a las agencias Reuters, DyN, AFP, Ap, Stock Press, Télam y a los medios *El debate* y *La voz del Interior*. También se publican fotografías de archivo y de la Presidencia de la Nación.

[32] *Clarín*, 21 de diciembre de 2011. p. 26.

de policías, incendios, saqueos y gases. De hecho, hubo algunos que trabajaron con máscaras antigases. Estar ahí, trabajar en esas condiciones los convierte en "fotógrafos de coraje civil", para usar la bella expresión de Osvaldo Bayer.[33]

Valor de verdad y fotografía

La aparición de la fotografía y su posterior y paulatina masificación originó tanto nuevas prácticas como nuevos trabajos. Lo mismo sucede cada vez que irrumpe un nuevo dispositivo técnico en la vida social. El daguerrotipo vino a poner en tensión el territorio de los artistas de la época, sobre todo de aquellos que se dedicaban a los retratos y específicamente a quienes los hacían en miniatura. Sin embargo, aquellos que detentaban una posición privilegiada en el campo se vieron perturbados ante la buena nueva y reaccionaron con toda una "'teología del arte'" (Barbero, 2003: 66).

El poeta Baudelaire sostenía que la fotografía debía volver a "su *verdadero deber*, que es ser la *sirvienta* de las ciencias y las artes, pero la más humilde sirvienta, como la imprenta y la estenografía, que ni crearon ni remplazaron a la literatura [...] pero si se le permite *invadir* el terreno de lo impalpable y lo imaginario, todo aquello que no vale sino porque el hombre le añade su alma, ¡pobres de nosotros!"[34] El pintor Delacroix, en cambio, comentaba hacia 1854, que era una lástima que la fotografía "hubiese llegado tan tarde"

[33] Utilizada en una nota de 2002 sobre la Masacre de Avellaneda. Entre esos fotógrafos se destaca el valor documental de las imágenes de José "Pepe" Mateos de *Clarín* (unas 240 en total) así como el testimonio que brindó en el juicio. Otro fotógrafo digno de mención es el fotógrafo independiente Sergio Kowalewski, quien por haber sacado con una cámara manual tuvo que revelar el material en su casa. Al ver el valor de sus fotografías se puso en contacto con la Coordinadora contra la Represión Policial e Institucional (Correpi) y luego cedió sus imágenes a *Página/12.* La nota de Bayer puede verse en http://www.pagina12.com.ar/diario/contratapa/13-7309-2002-07-06.html

[34] Baudelaire en "El público moderno y la fotografía" citado en Philippe Dubois. *El acto fotográfico y otros ensayos* (2008: 26).

(Sontag, 2006: 165). En ambas posturas, subyace –pese a las diferencias– un reconocimiento al poder de semejanza que introduce la fotografía con su referente.

Tomamos estos dos ejemplos como un modo de sintetizar dos de las posiciones más comunes en cuanto al debate en torno a si la fotografía era o no arte. Este tipo de discusiones que han tenido –y que aún tienen– los críticos y teóricos que trabajan con la fotografía sobre el principio de realidad se ha ido desplazando con los años. En rigor, ya no parece estar en discusión que la fotografía forma parte de las artes aunque sí se renuevan, a partir de la digitalización, las discusiones en torno al estatuto de la imagen fotográfica.

En cuanto a la relación de la fotografía con su referente es interesante la periodización que hace Philippe Dubois (2008). Él destaca que en un primer momento aparece un discurso, el de la mimesis, que emparenta la fotografía con un "espejo de lo real". Este discurso surge casi al mismo tiempo que la fotografía (siglo XIX) y está vinculado a la semejanza de la imagen con su referente. Un segundo discurso, recorre el camino inverso. Desde esta perspectiva (que aparece en el siglo XX) la fotografía era una construcción, un efecto producido a partir de un código y no un mero reflejo. El fotógrafo, entonces, no refleja nada, interpreta. No hay una transposición literal y transparente de la realidad a la fotografía. De hecho, no hay *realidad* posible por fuera de los discursos. Sino que ésta está codificada cultural, social, estética y técnicamente. El fotógrafo juzga, analiza y con un adecuado manejo de la técnica –por tomar sólo esta arista de las anteriormente mencionadas– puede generar impresiones que sin la mediación de la cámara uno no vería (por ejemplo, a partir de la utilización de determinadas lentes, encuadres, uso de diafragmas, etc.).

Por último, la semiótica aporta un tercer discurso para abordar la fotografía. En este caso la fotografía se entiende como "una huella de lo real", que además implica tener en cuenta, en parte la denuncia

ideológica. Barthes (2008), por ejemplo, habla de la fotografía a partir del *noema* "esto ha sido". En este tercer discurso se habla también de "efecto de lo real", de verosimilitud, y a partir de relecturas de Pierce, del índex (representación por contigüidad física del signo con su referente).

Todo esto para llegar a la situación actual, en la que la digitalización plantea algunos nuevos interrogantes o, como advierte lucidamente Silvia Pérez Fernández, las imágenes digitales "no estarían sino desplegando una nueva fase, montándose y profundizando temas y prácticas que ya habían tenido sus primeras formas con el modernismo y luego con el posmodernismo. La diferencia –tal vez radical– es la inmaterialidad inusitada" (2011: 79, 80).

A partir de la posible creación de una fotografía sin la necesidad de un referente se ponen en jaque nociones que, en la fotografía informativa, son valores esenciales, como la veracidad. La noción de "esto ha sido" de Barthes puede quedar desdibujada ante la emergencia de imágenes que no tienen un referente real, sino que fueron creadas íntegramente a partir de poderosos programas de edición y diseño. Hugo Doménech Fabregat (2010) entiende que esta situación puede poner a la fotografía en "peligro de extinción" y rescata la opinión de Geoffrey Batchen, quien dice que "'estamos entrando –si no estamos ya sumidos– en una época en la que nunca será posible distinguir el original de la copia'". Y eso, a los efectos de informarse puede ser algo peligroso.

Por último, y sin pretensión alguna de agotar un debate que no hace más que reavivarse, retomamos a Barthes para rescatar su reflexión acerca del contenido del mensaje fotográfico:

> "Por definición, [es] la escena en sí misma, lo real literal. Hay, ciertamente, una reducción al pasar del objeto a su imagen: de proporción, de perspectiva y de color. […] Claro que la imagen no es real, pero, al menos, es el *analogon* perfecto de la realidad, y precisamente esta perfección

> analógica es lo que define la fotografía delante del sentido común. Y así queda revelado el particular estatuto de la imagen fotográfica: *es un mensaje sin código*. […] el mensaje fotográfico es un mensaje continuo. ¿Existen más mensajes sin código? A primera vista, se diría que si: […] todas esas artes «imitativas» conllevan dos mensajes: un mensaje *denotado*, que es el propio *analogon*, y un mensaje *connotado*, que es, en cierta manera, el modo en que la sociedad ofrece al lector su opinión sobre aquel […]. En la medida en que la fotografía se presenta como un análogo mecánico de lo real, su primer mensaje colma plenamente su sustancia, en cierto modo, y no hay lugar para el desarrollo de un segundo mensaje. En suma, la fotografía sería la única estructura de la información que estaría exclusivamente constituida y colmada por un mensaje «denotado», que la llenaría por completo; ante una fotografía, el sentimiento de «denotación» o, si se prefiere, de plenitud analógica, es tan intenso que la descripción de una foto de forma literal es imposible, pues «describir» consiste precisamente en añadir al mensaje denotado un sustituto o segundo mensaje […] Así, describir no consiste solo en ser inexacto e incompleto, sino en cambiar de estructura, en significar algo diferente de aquello que se muestra" (Barthes, 1986: 13).

Luego, teniendo en cuenta esta particularidad, se refiriere a la fotografía de prensa y profundiza en lo que llama la "paradoja de la fotografía":

> "Una fotografía de prensa es un objeto trabajado, escogido, compuesto, elaborado, tratado de acuerdo con unas normas profesionales, estéticas o ideológicas que constituyen otros tantos factores de connotación; por otra parte, esa misma fotografía no solamente se percibe, se recibe, sino que se *lee*. El público que la consume la remite, más o menos conscientemente, a una reserva tradicional de signos; ahora bien, todo signo supone un código, y este código —el de connotación— es el que habría que tratar de establecer. Así pues, la paradoja fotográfica residiría en la coexistencia de dos mensajes, uno de ellos sin código (el análogo fotográfico), y otro con código (el «arte», el tratamiento, la «escritura» o retórica de la fotografía); en su estructura, la paradoja no reside evidentemente en la connivencia de un mensaje denotado y un mensaje connotado: tal es el estatuto, fatal quizá, de toda la comunicación de masas, sino en que el mensaje connotado (o codificado) se

> desarrolla, en la fotografía, a partir de un mensaje *sin código*. Esta paradoja estructural coincide con una paradoja ética: cuando uno quiere ser «neutro, objetivo», se esfuerza en copiar minuciosamente lo real, como si la analogía fuese un factor de resistencia ante el asedio de los valores" (Barthes, 1986: 15).

Violencia y fotografía: apuntes para pensarla

Cuando John Berger reflexiona acerca de lo que determinados periódicos masivos publican sobre la Guerra de Vietnam –en momentos en que la misma estaba en pleno desarrollo– señala que ponen en página "violentas fotografías de guerra porque su efecto, salvo en casos aislados, no es el que se les suponía [...] El *Sunday Times* sigue publicando fotos aterradoras sobre Vietnam o sobre Irlanda del Norte, mientras apoya las medidas políticas responsables de la violencia. Y –continúa– ¿cuál es el efecto de esas fotografías?" (Berger, 2008: 55). Ensaya, como primera respuesta, la idea de que quizás ésas fotos se hacen (y luego publican) con la intención de inquietarnos, de generarnos una preocupación. "Nos atrapan [...] Cuando las miramos, nos sumergimos en el momento de sufrimiento del otro" y "nos inunda el pesimismo o la indignación" que es la que en definitiva "exige una acción". Pero prosigue, "intentamos salir del momento de la fotografía y emerger de nuevo en nuestras vidas. Y al hacerlo, el contraste es tal que el reanudarlas sin más nos parece una respuesta desesperadamente inadecuada a lo que acabamos de ver" (Berger, 2008: 56-57). Hay una "inadecuación moral" en el espectador que quedó "atrapado por la fotografía"; aparece entonces la noción de que la fotografía de agonías y/o violencias entraña en sí también un acto de violencia, la violencia que, paradójicamente, pretende denunciar. Paradoja que sería posible porque las guerras o las grandes masacres (y las fotografías) se hacen por y para "nosotros", para defender *nuestra* libertad, *nuestra* sociedad, *nuestra*

forma de vivir, por *nuestros* “intereses”. En el caso de las fotografías, agregamos nosotros, se hacen para que *nosotros* estemos bien informados de aquello que se hace en nuestro nombre.

Para Sontag, en cambio, sólo “una consciencia política relevante” determina que las fotografías *afecten* o no al espectador. Sin esa conciencia “las fotografías del matadero de la historia simplemente se vivirán, con toda probabilidad, como irreales o como golpes emocionales desmoralizadores”. Y continúa señalando el rol capital que juega el “grado de frecuentación de esas imágenes” (Sontag, 2006: 36-37), ya que con el tiempo, sostiene, parece haber un cierto acostumbramiento a ver determinadas imágenes portadoras de violencia explicita o de dolor latente.

En Berger y en Sontag podemos reconocer dos ideas que nos serán útiles para reconsiderar el papel que puede jugar la fotografía a la hora capturar acontecimientos cargados de violencia, traumáticos. Como veremos, hay algo interesante en lo planteado por Berger que se ajusta a nuestro trabajo. Él sostiene que los medios publican fotografías de atrocidades mientras que como medio (y, podemos, deslizarlo a los conglomerados mediáticos y económicos de hoy) son en parte responsables de las políticas que desencadenan dichas masacres. Esa doble moral, a veces no es tan sencilla de ver y, la retomaremos en las conclusiones, cuando ya hayamos analizado todo nuestro material. Sin embargo, es fundamental la adecuación moral. En Sontag, en cambio, es una conciencia política relevante lo que impide que nos acostumbremos al horror y al hastío.

Como sea, no debemos olvidar que hablamos de una violencia que al evocarla aún hoy tiene una singular potencia. Al observar algunas de las fotografías del corpus se produce una incomodidad que no sabemos bien en qué lugar ubicar, en especial aquellas que remiten a los bombardeos de 1955. Es que, como dicen Burucúa y Kwiatkowski:

> “El tópico de las relaciones entre hechos, verdad y relato es particularmente sensible en eventos que por sus características específicas comprometen emocionalmente y de manera necesaria al historiador, pues son tan radicales que ponen en cuestión aquello que nos hace humanos. De allí que reconocemos las dificultades enormes del relato y la representación de los hechos […] [además estos] fenómenos no pertenecen al campo de “lo realmente acontecido” porque para representarlos textual o visualmente se utilizan dispositivos discursivos, retóricos o pictóricos” (2009: 65).

Tanto la memoria social como la individual se encuentran estrechamente vinculadas a partir de múltiples articulaciones. Ambas están en constante movimiento, en un devenir que reacomoda una y otra vez determinadas “piezas” (Huyssen, 2009: 23). Las imágenes juegan allí un papel muy importante pues “construyen sentidos para los acontecimientos, ayudan a rememorar, permiten transmitir lo sucedido a las nuevas generaciones. Colaboran para evocar lo vivido y conocer lo no vivido. Son, en definitiva, valiosos instrumentos de la memoria social (Feld y Stites Mor, 2009: 25). De hecho, esto está en sintonía con lo que plantea Maurice Halbwachs (2004) acerca de los mecanismos de construcción de la memoria. Ésta se construye eminentemente desde el presente. A partir de la revisión actual es que se pueden iluminar aspectos que antes permanecían en la penumbra. Estas relecturas del pasado implican también una reelaboración o reinvención.

En ese sentido, Domenech sostiene que “la memoria inmediata de los crímenes suele pesquisarse en la escena en que ocurrieron. La escena se comporta entonces como un texto singular, oracular a su modo, que sobre la base de detalles y vestigios enigmáticos desafía al investigador. La escena del crimen es, a su modo, una fenomenal esfinge, que promete la impunidad a quien desoiga o deslea sus acertijos. Entonces la fotografía suele, con más o menos convenciones, bucear la escena del crimen, registrarla, explorarla, en

busca de estas cifras [...] que muestran al criminal y posibilitan el castigo" (Domenech, 2003: 29).

Es teniendo en cuenta estas líneas de trabajo que nos abocaremos a la tarea de explorar las distintas fotografías que conforman nuestro corpus y que, como ya mencionamos, explicitan distintos grados de violencias.

Capítulo III
La muerte y los escombros

De muertos, heridos y curiosos

¿Qué importaba dónde uno yaciera una vez muerto? ¿En un sucio sumidero o en una torre de mármol en lo alto de una colina? Muerto, uno dormía el sueño eterno y esas cosas no importaban. Petróleo y agua eran lo mismo que aire y viento para uno. Sólo se dormía el sueño eterno, y no importaba la suciedad donde uno hubiera muerto o donde cayera. Ahora, yo era parte de esa suciedad.

RAYMOND CHANDLER, *EL SUEÑO ETERNO*

Como ya hemos mencionado, todas nuestras fotografías fueron incorporadas –de acuerdo a los elementos principales que presentaban– a una de las cuatro matrices de análisis creadas para este trabajo.

Este primer agrupamiento, pensado en su doble dimensión de instancia descriptiva a la vez que matriz de análisis nos permite dar cuenta de una "serie" de imágenes en las que se observa, de un primer golpe de vista y sin demasiado recorrido visual, a las víctimas directas de cada uno de los acontecimientos que enmarcan este trabajo.

Las víctimas revelan los matices, las particularidades y las *marcas* propias de cada caso. Aparecen así, desde el grado más absoluto y definitivo que supone la palabra "víctima", esto es, desde el cadáver expuesto, tendido en la calle, pasando por las distintas graduaciones de lo que podemos llamar "heridos". Estos últimos, a su vez, podemos desagregarlos según la actitud en la que hayan sido fotografiados. Así, tenemos heridos pasivos, o heridos activos. Entre los primeros se cuentan aquellos que vemos, sobre todo, en las imágenes de 1955. De hecho, cuesta diferenciar qué tan graves pueden estar estos heridos, inmutables, mientras son cargados por

otros. Puede suponerse que están agonizando o sin conocimiento, sin fuerza alguna, ajenos al entorno. A ninguno de ellos le podemos ver el rostro. Así, en la doble central que *Clarín* saca al día siguiente se lee debajo de una de las fotografías "TRES muchachos que transitaban por Plaza de Mayo, sorprendidos por el bombardeo, llevan en vilo a un herido grave fuera de la zona donde se combate con armas automáticas para entregarlo a los camilleros de una ambulancia de la Asistencia Pública".[35] Entre los "heridos activos" están aquellos que, como en 2001, mantienen, pese a todo, su energía vital, quizá disminuida, pero compensada por la adrenalina, el vértigo y el instinto de supervivencia (por la mezcla de las tres) y pueden, por lo tanto, enseñar al fotógrafo (y suponemos también a las cámaras de televisión) las "huellas" de la represión policial.[36] Sontag, sostiene que "las víctimas están interesadas en la representación de sus propios sufrimientos" (2005: 130).

El otro componente que adquiere una notoria relevancia en esta serie de imágenes, y que se presenta en prácticamente todas las fotografías, tiene que ver con aquellas personas que genéricamente llamaremos *curiosos*. Son los ocasionales testigos que, por alguna razón que no logramos dilucidar en toda su profundidad, se reúnen alrededor de los muertos. Estos *curiosos* aparecen en grupos más o menos nutridos, quietos ante la presencia del cadáver.

Esa potencia que tiene la muerte para sujetar una vida, inmovilizando no sólo el cuerpo de la víctima sino también, paradójicamente y como en un juego de espejos, el de quien

[35] *Clarín*, 17 de junio de 1955, p. 8-9, doble central.

[36] Una mujer muestra, con la ayuda de un médico, su espalda herida con 7 impactos de bala de goma en Godoy Cruz, Mendoza. Recibió una "perdigonada". "Los heridos con perdigones son cinco, según pudo establecer *Clarín*. Cuatro son mujeres. Dos de las víctimas son menores de 13 y 16 años y tienen lesiones en glúteos, espalda, brazos y piernas. *Clarín*, 20 de diciembre de 2001. Crédito de la fotografía: *Los Andes*.

contempla. La diferencia sustancial pasa por la doble operación que tiene lugar en el sujeto que observa. Mientras que por un lado está físicamente detenido (o casi), en un cierto estado de suspensión; por el otro, hay movimiento psíquico. Acuden a él recuerdos fugaces y sentimientos que pueden confundirse, confundirlo (o no). Más explícitamente: lo que queremos señalar es que puede tenerse la certeza de que muchos de esos *curiosos* no conocían "de antes" a las víctimas. Algunos quizá se cruzaron en los instantes previos al desenlace en que uno murió y otro se convirtió en testigo. Quizá se vieron durante –supongamos– una corrida, escapando de la policía (pensamos en 2001) o en la locura que supone tratar de huir de la metralla y las bombas que en 1955 arrojaron sobre la Plaza de Mayo aviones de la Marina. Por eso es improbable que experimentasen cariño. Aunque sí pueden haberse visto afectados por múltiples identificaciones, que dependen en gran medida del mundo interior de cada persona, de su forma de pensar, de ser, de vivir, de estar y de su propia (in)adecuación moral (Berger, 2008: 57). Ante esa afectación-identificación es que afloran las emociones, las conmociones. Porque una cosa es una fotografía cualquiera y lo que pueda a llegar a contener (por más duro que sea); otra, muy distinta, la vida real, las muertes producidas por balas policiales en una represión y en el límite de lo imaginable, personas destrozadas por una bomba, gente carbonizada o mutilada por las esquirlas de la metralla.

Llama la atención cómo en ocasiones estos curiosos se amontonan alrededor del cadáver, formando de manera espontánea una suerte de semicírculo irregular y de bordes difusos (después de todo la organización la impone el respeto, ninguna cinta perimetral, ninguna autoridad llamando a alejarse) desde el cual observan respetuosamente, con expresiones que pueden denotar reverencia, indignación, dolor, bronca o una combinación de algunas o de todas

ellas. Esta situación es patente sobre todo en el material del 2001.[37] En 1955, ya veremos, el *rictus* frente a las víctimas es similar, aunque no completamente. Es decir, no hay una coincidencia punto por punto. No se abandona íntegramente ese estar contemplativo en torno a las víctimas de 2001 pero sí se manifiesta con fuerza lo que quizá constituye un gesto propio del dispositivo. "Pues la fotografía tiene el poder [...] de mirarme *directamente a los ojos* (he aquí por lo demás una nueva diferencia: en el filme nadie me mira nunca: está prohibido –por la Ficción)" (Barthes, 2008: 167).

Estos curiosos del 55 miran deliberadamente a cámara, algunos hasta sonriendo, otros estirándose, buscando la posición más favorable para salir en la foto. Todos gestos que, creemos, reafirman la extraña "necesidad" de ser fotografiados allí, en el lugar de los hechos. Será que, como sostiene Barthes, "cuando me siento observado por el objetivo, todo cambia: me constituyo en el acto de 'posar', me fabrico instantáneamente otro cuerpo, me transformo por adelantado en imagen" (Barthes, 2008: 37). Un claro

[37] Algo hay en nuestros imaginarios que ante un cadáver se forma ese semicírculo contemplativo, en los velorios sucede lo mismo. Sin embargo los velatorios están atravesados por una serie de convenciones culturales que ritualizan el espacio; en la calle, hay una espontaneidad que quizás no olvide del todo "la memoria" del "tributo" al difunto. En el trabajo que Diego Levy dedica a la violencia Latinoamérica, *Sangre*, esta situación es de una recurrencia que asombra. Podemos pensar también en la imagen del *Che* Guevara luego de ser asesinado en la escuelita de La Higuera, Bolivia. Hay una foto, tomada por Freddy Alborta, que muestra el cadáver del *Che* cínicamente exhibido (¿cómo trofeo?) por el Ejército Boliviano en la lavandería del Hospital Nuestro Señor de Malta de Vallegrande. Allí, el *Che,* aún con los ojos abiertos, está rodeado de soldados. Uno señala los orificios de bala. Numerosas veces se ha hecho mención al hecho de que "la escena" posee un notable parecido con el cuadro de Rembrandt *Lección de Anatomía del Dr. Nicolaes Tulp* (1632).

ejemplo de esto puede encontrarse en una fotografía aparecida en *Clarín* al día siguiente de los bombardeos.[38]

La foto captura la parte trasera de una camioneta (¿ambulancia?), allí, en primer plano, se observa un cuerpo sobre una camilla y unas pocas personas echando un vistazo. Lo que llama

la atención es cómo al fondo de la escena, en un segundo plano, por la pequeña ventana que conecta la "caja" con la cabina se ve al conductor y a su acompañante mirando de soslayo, *buscando* la cámara. Esa maniobra acentúa todavía más la intención de salir en la foto (giran para poder estar). En otras fotos, en cambio, puede incluso suponerse que no hubo intencionalidad alguna en ser retratados. Estaban ahí cuando se hizo la foto, eran parte de aquellos que o miraban o bien socorrían a las víctimas.

Ahora bien, gestos como los mencionados recién ¿serán una forma de marcar que "se fue parte de", que se estuvo en un acontecimiento de magnitud, así sea sólo a condición de testigo de algo terrible? ¿Será que en 1955, al no ser ni tan masivo ni tan común el uso de cámaras, la presencia de una producía este tipo de reacciones? ¿Será que la revolución digital que mejora cámaras a la vez que las incluye en teléfonos celulares generó que en los últimos años naturalicemos el hecho, completamente factible, de estar "constantemente" en el foco de alguien?

Es de destacar que en algunas imágenes puntuales (dos que podrían considerarse parte de *daños...*) también se registra una "cuadrilla" de curiosos posando para la cámara y claramente más

[38] *Clarín*, 17 de junio de 1955, página 8-9, doble central.

distendidos (algunos hasta sonríen), ya que en vez de rodear un muerto, se rodea en un caso las ruinas humeantes de lo que, poco tiempo atrás, supo ser un auto y, en el otro, a una enorme bomba sin explotar. Estas dos imágenes también pertenecen a *Clarín*.[39]

Dicho esto, y yendo a una lectura un poco más profunda y puntual de las imágenes podemos observar continuidades y equivalencias que atraviesan las fotografías de los dos acontecimientos en cuestión.

En tal sentido, encontramos líneas de continuidad entre el tipo de fotografía que elige poner en página *Clarín* tanto en 1955 como en 2001. Y no sólo nos referimos al estilo de las fotografías sino a la importancia que, en ambos casos, se le otorga al material fotográfico, dándole un espacio muy superior al que, por ejemplo, asigna *La Nación*, sobre todo en 1955. Así, en 1955 *Clarín* utiliza incluso dos días seguidos, el 17 y 18 de junio, el recurso de la doble página central con fotografías de las secuelas de los bombardeos, ("Cayeron víctimas inocentes durante los bombardeos de los aviones"[40] y "Las Heridas Tras Cuatro Horas de Bombardeo"[41] son los títulos enmarcados en rojo; en esta última también se utiliza un gráfico, suerte de mapa dónde se precisa el punto de impacto de cada una de las bombas que cayeron sobre la Casa Rosada) y tres contratapas para ilustrar mejor los

[39] *Clarín*, 17 de junio de 1955. La primera está en la página 6 y la segunda en la 10.

[40] *Clarín*, 17 de junio de 1955.

[41] *Clarín* 18 de junio de 1955. Las mayúsculas son del original.

consecuencias de los acontecimientos ("En un Frente de Guerra se Convirtió Todo el Sector de la Casa de Gobierno"; "Hicieron Estallar las Bombas en Plaza de Mayo" y "La Casa de Gobierno Muestra los Efectos del Bombardeo").[42] No obstante, en ninguna de estas contratapas aparecen los muertos. Sólo vemos los *daños materiales* y tareas tendientes a ilustrar, sobre todo, la reconstrucción, la "vuelta a la normalidad" y que las autoridades están ocupándose del tema. En *La Nación* esta última característica es recurrente. Desde sus páginas enfatizan que "ha renacido la tranquilidad en todo el país",[43] que "la intentona subversiva que se produjo ayer ha sido dominada",[44] en definitiva, que el Gobierno se ocupa. El 18 de junio publican dos fotografías en las que sólo hay militares (leales a Perón, claro). En la primera, se ve a varios de ellos, de frente, mirando hacia arriba algo que está evidentemente fuera del encuadre; en la otra, a otros tres militares. El epígrafe de la primera dice: "El general Lucero observa los desperfectos en la Presidencia" y el de la segunda: "el ministro de Ejército [Lucero] impartiendo órdenes".[45] A la masacre le llaman "intentona subversiva"; a los destrozos, "desperfectos". Hay evidentemente un fuerte desplazamiento, un velo entre los hechos, la magnitud de los mismos y la manera de "interpretarlo" y/o comunicarlo.

El general Lucero observa los desperfectos en la Presidencia

En *Clarín* encontramos una suerte de criterio que acopla lo que publican tanto en 1955 como en 2001. Ese criterio puede resumirse en una afirmación del estilo: "hubo muertos, esto realmente sucedió,

[42] *Clarín*, corresponden a las contratapas de los días 17, 18 y 19 de junio de 1955. Se respetaron las mayúsculas de cada palabra del original.

[43] *La Nación*, del 18 de junio de 1955, primera plana.

[44] *La Nación*, 17 de junio de 1955, p. 2.

[45] *La Nación*, 18 de junio de 1955, p. 2.

acá están las pruebas". Es por ello que, en 1955, al menos el primer día (el día después), esa doble central a la que recién hacíamos referencia contiene al menos cinco fotografías (sobre nueve) en la que podemos ver a los muertos. Lo mismo nos sucede con las imágenes de 2001, vemos a las víctimas fatales de la represión policial. El domingo 23 de diciembre de 2001 en el suplemento *Zona* publican un *dossier* ("Argentina no duerme") en el que escriben y opinan entre otros Vicente Muleiro, María Seoane, Alcira Argumedo y Rosendo Fraga y en el que agregan fotografías de alto valor documental como la del hombre desangrándose sobre las escalinatas del Congreso.[46] De igual modo, en la doble central del suplemento y bajo el título "Noches y días de crisis" hay otras imágenes también impactantes que conforman una serie que tiende a reconstruir qué pasó. Vemos así a las Madres de Plaza de Mayo tapándose el rostro, huyendo del humo de los gases[47] y a una mujer desmayada,[48] junto con otras más pequeñas y que remiten a la represión y a las protestas.

No obstante, persiste una diferencia sutil y a la vez decisiva. En 1955 no puede verse en ningún caso el rostro de las víctimas, siempre debidamente ocultos bajo mantas o sacos; en 2001 por el contrario sí vemos los rostros de las víctimas, fotografiadas apenas unos minutos después de perder la vida. Vemos –incluso en la primera plana–[49] los

[46] *Clarín*, 23 de diciembre de 2001, p. 4 (suplemento *Zona*). Crédito de la fotografía: Tony Rocco

[47] *Clarín*, 23 de diciembre de 2001, p. 6. (suplemento *Zona*). Crédito de la fotografía: Fabián Urquiza.

[48] *Clarín*, 23 de diciembre de 2001, p. 7. (suplemento *Zona*). Crédito de la fotografía: Martín Acosta.

[49] *Clarín*, 21 de diciembre de 2001.

cuerpos de aquellos que, desarmados en el asfalto, quedaron "capturados" por una imagen que guardó sus rostros (y características físicas) para siempre. Todo con una nitidez, cuando menos, turbadora, y si bien es cierto que en 1955 la tecnología (tanto a nivel de las cámaras como en los procesos de impresión) no permitía imágenes de tal calidad tampoco había una intención (al menos en las fotografías analizadas en estos dos medios) de retratar así, con tal grado detalle, a los muertos de una tragedia, menos aún de exhibirlos. Así es como conseguimos –como espectadores– descubrir esos rostros, aún jóvenes, con ojos cerrados en medio de una calle, manchados con la sangre tibia de sus heridas de muerte.

Esta persistencia, sin embargo, no se corresponde con la postura que pareciera adoptar el diario *La Nación* respecto al material fotográfico. Las fotografías de *La Nación* que forman parte de esta matriz de análisis, curiosamente, no muestran a ninguna víctima fatal. Hay aquí un criterio editorial muy distinto al de *Clarín* respecto al tipo de imágenes que el diario debe proporcionar a sus lectores. No se trata, en este caso, de mostrar poco o mucho, de cuidar evitar ciertos "detalles" de "mal gusto", ni siquiera de no caer en el uso y/o abuso del sensacionalismo.[50] Pasa más bien por otro lado. Dicho más claramente, *La Nación* no exhibe a los *muertos*, los escamotea a la vez que "ofrece" como compensación a sus lectores los *daños materiales*. En 1955 las fotografías se repiten una y otra vez, conformando una serie que hace foco en los daños estrictamente materiales y, nuevamente, en esta actitud es posible rastrear las señas de un nuevo escamoteo, el del costado más dramático de los

[50] Damián Fernández sostiene que el sensacionalismo "no debe ser asociado, como históricamente se ha hecho, con un periodismo preocupado por contar historias más que por informar, sino que, al contrario el sensacionalismo en la cobertura de acontecimientos violentos se debe a una *carencia de recursos narrativos*; […] [además] los relatos no son sensacionalistas por los temas que tratan, ni siquiera por la apelación a la emoción, sino por emplear una forma que nos impide la reflexión sobre las grandes cuestiones que nos pone delante" (1999: 100).

bombardeos, los centenares de muertos, mutilados y heridos de gravedad.

Para *La Nación* hay, ante todo, una herida, la ciudad, la ciudadanía, en última instancia, la Patria y, por consiguiente, nuestra "democracia ante el mundo". En ese sentido, es revelador el editorial del día después, 17 de junio de 1955. Allí titulan: "Una hora de dolor para la Argentina" y es curioso el modo en que se refieren al criminal bombardeo sobre civiles indefensos. De hecho lo llaman "tristes episodios" y prosiguen que "un sector de las Fuerzas Armadas, duramente calificado por el presidente de la Nación, juzgó que era lícito resolver por la violencia su distinta apreciación acerca de los métodos con que es dable conducir la gobernación del Estado". Esta frase, demasiado benévola con los perpetradores de la masacre tiene el tono conciliador, justificatorio necesario para constituirse en el puntal para que *La Nación* elabore una especie de clase de cómo debe (o debería) ser una democracia. Mencionan así las palabras: "divergencias", "diálogo", "ley de las mayorías", "paz" y, de algún modo, destacan las virtudes de "permanecer en absoluta tranquilidad" en un momento tan doloroso. En esas líneas está latente el temor a una posible reacción popular.

En ningún momento, en ése editorial, se utiliza la palabra "muertos" (aunque sí víctimas), ni "asesinos", ni "masacre", ni "golpistas". En otros artículos se refieren a la "intentona subversiva"[51] o simplemente a los "sucesos". Esta particular interpretación de los bombardeos explica, en parte y cómo veíamos más arriba a propósito de dos epígrafes, la ausencia de los muertos, su enmascaramiento. Lo peligroso es que estos "crímenes obscenos […] que eliminan el cuerpo del delito […] [y que generan] la desaparición absoluta de los cuerpos hace peligrar hasta la certeza de la existencia misma del crimen. ¿Habrá existido este crimen descomunal? ¿Habrá sido

[51] *La Nación*, primera plana del 17 de junio de 1955.

posible, cuando nada de él se encuentra al alcance de la mirada?" (Domenech, 2003: 29-30) Si sólo hay escombros, pero no víctimas, ¿es posible pensar la magnitud de los hechos, es posible entender cabalmente que todo aquello sucedió, que esos *daños* no son una maqueta?[52]

En 2001 *La Nación* mantiene esa idea rectora que podría sintetizarse "nada-de-muertos" pero con los ajustes propios de un diario que, pese tener una línea editorial y un estilo tradicionalista y conservador, supo ir *aggiornando* su diseño tanto a los nuevos avances tecnológicos como a las exigencias de un mercado cada vez más competitivo. Así, a lo largo de los días, *La Nación* brinda una gran cobertura fotográfica (hay material de numerosos fotógrafos, pero con una clara preeminencia por las fotografías de Carlos Barria) que incluye un interesante combinado de imágenes que permiten observar caleidoscópicamente, en primer término y como aspecto central, de nuevo, los *daños materiales*, con las particularidades que ya veremos más adelante cuando analicemos la matriz que habla de *daños*, instantáneas de la represión policial, y ciudadanos manifestando tanto pacíficamente en los llamados cacerolazos (ver *¿multitudes?…*) como en una actitud diametralmente opuesta, vinculada más a una acción-reacción, como ser el resistir a pedradas el avance de la policía (fuera del campo del encuadre) o bien saqueando o solicitando alimentos.

Vale aclarar que no es que *Clarín* no incluya fotografías de daños materiales, represión o saqueos, diríamos más bien todo lo contrario, pero en esta matriz –como ya se ha dicho– nos circunscribimos sólo a los *muertos*, los *heridos* y los *curiosos*. Si con

[52] Alexandre Gardner –fotógrafo y ayudante del talentoso Mathew Brady durante la Guerra de Secesión norteamericana– consideraba que la foto, *La cosecha de la muerte*, tomada por Timothy O'Sullivan tras la batalla de Gettysburg "conlleva una moral aprovechable: muestra el horror desnudo y la realidad de la guerra, en oposición a sus prestigios. ¡He aquí los detalles horribles! [un campo sembrado de cadáveres] Que nos ayudan a prevenir la llegada de otra calamidad sobre la nación" (Amar, 2005: 28).

La Nación nos hemos salido del campo es porque las equivalencias y continuidades que hay en los dos acontecimientos son sintomáticas y obligan necesariamente a tomar ese camino, a reflexionar sobre ese sólido puente que pareciera haber en *La Nación* a lo largo de cuarenta y seis largos años.

Ahora bien, desde el punto de vista técnico, las fotografías aparecidas en los dos periodos y que hemos reunido en esta matriz de análisis registran, con diferencias de criterio, la utilización de planos más bien generales que puedan dar cuenta y destacar la situación de los "personajes" de la fotografía a la vez que intentan brindar al espectador las claves suficientes como para ponerlo en situación. Los epígrafes, a su vez, complementan y, en algunos casos –sobre todo en 1955–, enriquecen la imagen agregando información que no está contendida en la imagen, permitiendo un anclaje que fije definitivamente el sentido que el medio desea transmitir.

Fotografías que condensan la matriz

Créditos de la fotografía: fotógrafo no identificado / *Clarín*, 17 de junio de 1955.

1. **1955**. Un grupo de hombres se reúne en torno a dos cuerpos del que sólo se ven con claridad las piernas, los pies descalzos y una de las manos de una de las víctimas. El resto de los cuerpos –ya debidamente tapados presumiblemente con unos sacos o mantas– no son más que dos inquietantes bultos oscuros. Y si bien aquí los muertos son, evidentemente, el centro de atención, el fotógrafo cuidó bien de que el encuadre le reserve un lugar a aquellos que, movidos vaya a saber por qué motivación (o necesidad), se acercaron a examinar de cerca la situación. Así, entre los hombres que aquí se congregan están quienes se arriman respetuosamente hasta el lugar, mirando, brazos en jarra, la escena; los que tal vez sorprendidos por la presencia del fotógrafo miran a cámara con gesto grave y, por último, aquellos que también se aproximan más de lo esperable, como ser el caso de un fulano de sombrero que en cuclillas observa a pocos centímetros de las víctimas y que, producto de la bajísima calidad de la imagen, aparece un tanto "empastado en negro" con uno que fue congelado inclinándose ante los cadáveres, ante esos dos "bultos" anónimos. Esto va en línea con la manera que encontró *Clarín* de presentar los acontecimientos que, como se advierte en la ponencia "Aviones y palomas. Imágenes de los bombardeos a Plaza de Mayo 55 años después", pone en página:

> "…fotografías de cadáveres pero no mutilados sino generalmente cubiertos por algún tipo de ropa. En los dos primeros días, en las páginas centrales, *Clarín* saca especiales fotográficos sobre los bombardeos, y en el primer día aparecen cadáveres [...] [con] los rostros cubiertos, y *Clarín* lo destaca: en una foto de un cadáver que aparece entre dos automóviles señala que 'manos piadosas, mientras aún proseguían los tiroteos, le han cubierto el rostro con un diario'. Los muertos son anónimos, y preservar ese anonimato es un acto de piedad"(Álvarez et al, 2010).

Este tipo de fotografías, además, presenta la particularidad de haber sido hechas cuando los cuerpos ya habían sido retirados a un

costado, debidamente acomodados, a la espera de que las ambulancias –que pese a haber hecho "centenares de viajes […] se vieron superadas por la gran cantidad de víctimas"–[53] los retiren del lugar de los hechos, de la "escena del crimen". Ese ordenamiento que es, en un principio y sobre todo, el que pueden aportar los voluntarios descubre, a su vez –quizás por la baja calidad con que se imprimía en aquel tiempo– una confusión de cuerpos, donde a veces cuesta precisar dónde empieza uno y termina el otro. "El caos de las matanzas […] reserva también un lugar en el fondo para los testigos silenciosos del suceso" (Burucúa y Kwiastkowski, 2009: 73).

En la misma dirección, en el prólogo de *Sangre,* el excelente trabajo realizado por el fotógrafo Diego Levy a propósito de la/s violencia/s que atraviesan (separan y hermanan) algunas de las más grandes ciudades de Latinoamérica, Ricardo Ragendorfer reflexiona que la crónica roja está "habitada por seres sin rostro, quienes un buen día, siempre de modo abrupto, abandonan definitivamente su bajo perfil, impulsados por el resorte más ingrato de la fama: haberse convertido en homicidas o, simplemente, haber sido asesinados" (Levy, 2006: 3). Y si bien 1955 excede por motivos políticos, sociales e ideológicos por mucho la crónica roja, es interesante subrayar que en los bombardeos o no hay muertos (*La Nación*) o bien son "seres sin rostro" (*Clarín*) y, quien no tiene rostro, no puede tener identidad, no puede tener historia.

Ahora bien, al volver una y otra vez sobre esta imagen, encontramos que la noción de *punctum* converge en los pies de las víctimas. Ahí está el detalle que nos sale al encuentro "como una flecha", aquello que en esta imagen, sobre todo, punza. Por alguna razón, nos detenemos una y otra vez en esos pies descalzos que apenas si tienen lugar en el encuadre. Han perdido la vida, ¿por qué no habrían de perder los zapatos? El hecho de que la fuerza de una

[53] *Clarín*, 17 de junio de 1955, doble central.

bomba o su onda expansiva haya arrancado o quemado esos zapatos sin destruir los pies es un fragmento que devela lo aún indecible. Quizá los perdieron mientras huían de las bombas y la metralla que, en la confusión, venía simplemente del cielo.

En el epígrafe, en este caso, prevalece la función de "relevo", pues agrega información, con todo siempre hay un anclaje ya que si le hiciéramos llegar esta fotografía, por ejemplo, a un francés, ruso, mexicano o chino verían acaso las marcas de algún acontecimiento que ellos "recuerden" haber visto "en algún lado" o haber sentido nombrar (¿lo asociarían con otras experiencias así de destructivas?), pero nada dirían de bombardeos sobre Buenos Aires. Nada, al menos que conocieran las fotos o la historia argentina o, mejor dicho, esta historia en particular.

Tiene una suerte de título, "Mujeres Entre Las Víctimas". Aquí urge un paréntesis: ahora sabemos que son mujeres, ¿serían madres? ¿Qué vida habrán vivido? ¿Qué inclinaciones políticas o artísticas tendrían? ¿Qué deseos? Ahora, volvamos al epígrafe que, debajo del "título", completa: "TAMBIÉN la mujer pagó su alto tributo de sangre y de dolor a la luctuosa jornada. Dos cadáveres caídos, en medio de la calzada, lo evidencian en forma dramática y, por desgracia, esta escena se repitió en forma terrible durante todo el día de ayer".[54]

[54] *Clarín*, 17 de junio de 1955, páginas 8 y 9, doble central. El énfasis es del original.

Créditos de la fotografía: Gustavo Correa / *Clarín*, 21 de diciembre de 2001.

2. 2001. Un joven yace sobre uno de los canteros de la 9 de Julio, con la posición de quien no está desplomado por cansancio; menos aún por una inverosímil borrachera. La cabeza cayendo de costado, una herida larga y profunda sobre las costillas y, sobre todo, un paramédico que lo atiende –rodilla en tierra– con el gesto de resignación de quien sabe por experiencia que llego cuando ya nada puede hacerse, cuando sólo queda cumplir con la obligatoria formalidad de revisar, indican muerte. Este paramédico, en sus manos tiene una gasa que irá a posarse, probablemente, en el cuello donde está la herida de bala que le dio muerte.

Detrás de la línea imaginaria que impone el cuerpo, un nutrido y compacto grupo de *curiosos* se agolpa con gestos de respeto y dolor. Sólo un hombre parece estar comentando, indignado tal vez, algo a los demás. No mira a nadie en particular, sólo mira al joven muerto. Todas las miradas convergen en el cuerpo. Otro, con una bandera argentina al cuello a modo de capa, se inclina levemente, como en una reverencia. Los demás miran con una mueca de tristeza, en algunos de ellos son visibles las señas de haber estado participando activamente de las manifestaciones, están con el torso desnudo, con las remeras atadas al cuello para contrarrestar el efecto de los gases

lacrimógenos; uno hasta pareciera tener dos piedras (una en cada mano). Sus dedos tensos hacen pensar que está haciendo cierta fuerza, que no aprieta trapos.

Volviendo a la idea del *punctum*, en este caso encontramos al brazo del joven, lleno de tatuajes, algo paradojal y a la vez revelador. Pensamos que no hay nada más personal e íntimo que un tatuaje, por alguna razón esas marcas que uno elige hablan de uno. Y si el motivo o dibujo del tatuaje llega a ser, en ciertos casos, algo banal o, diríamos, incluso común y/o repetido, seguramente no hay dos personas para las que un tatuaje tenga el mismo valor, significado y sentido. Uno elige esas huellas dibujadas para siempre, para que acompañen y vistan el cuerpo y, por qué no la personalidad hasta el último día. Este joven asesinado durante la represión policial tiene uno de sus brazos íntegramente cubierto de tatuajes. ¿Qué historias esconderán esos dibujos, qué sentidos, qué recuerdos duermen en esa piel pintada? Ya nunca lo sabremos, sólo queda la sombra fantasma de aquello que alguna vez fue y lo que un fotógrafo logro alcanzar con un disparo lleno de sensibilidad.

Por otra parte, un tatuaje es en cierta forma siempre sinónimo de juventud y cuando la muerte se encuentra con la juventud (en la circunstancia que sea) siempre genera estupor. Los tatuajes, en este caso, llaman a pensar –tal vez como nunca antes en las fotos analizadas en esta matriz– que los muertos no son bultos oscuros, ni gente sin rostro, no son pies desnudos ni NN sin historias. Estos tatuajes dan cuenta sintéticamente pero, evidentemente, con gran potencia del valor de una vida. Los tatuajes guardan una relación metonímica en la que el brazo tatuado compendia una vida, un presente y, sobre todo, un futuro. La muerte se lleva esa vida y en los tatuajes están las marcas que sólo su joven portador conoce. Ya no podrán ser develados los “mensajes cifrados” de esos brazos, de esa historia personal.

"La crisis ya costó 25 vidas. En 9 de julio y Av. De Mayo, un muchacho cayó muerto con una bala en el cuello",[55] dice el epígrafe donde está presente la función de anclaje, pero prevalece la de relevo.[56]

El lunes 24 de diciembre aparece otra foto de esta misma escena, pero desde otro lugar, mucho más cerca, con un plano más cerrado. Se observa sólo el cuerpo del joven, con la cara ya tapada con una remera ensangrentada. En la palidez de la piel destaca un profundo y largo corte que sigue el trayecto de las costillas (atrás las piernas de los curiosos) El epígrafe introduce: "Uno de los veintinueve" y continúa con lo que ya sabemos (que lo mataron en las inmediaciones de la Plaza de Mayo, aunque es en la 9 de Julio, a diez cuadras de la plaza, el día que cayó De la Rúa). Esta imagen es la que ilustra una nota titulada: "Saqueos, violencia y muerte: una bienvenida tardía a América Latina"; la bajada completa señala que "el promedio de edad de los muertos por la violencia en la última semana fue de 22 años y cuatro meses. En ese tiempo se consolidó la fractura social en el país, derrumbando las ilusiones de un pasado no tan lejano".[57]

[55] *Clarín*, 21 de diciembre de 2001, primera plana.

[56] Llama la atención que en 2002, cuando la Policía Bonaerense asesinó en Avellaneda a Maximiliano Kosteki y Darío Santillán, *Clarín* utilice una formula similar: "La crisis causó 2 nuevas muertes". En los dos casos, se diluye quiénes son los responsables de esas muertes, quiénes los que apretaron el gatillo.

[57] *Clarín*, 24 de diciembre de 2001, p. 32.

Créditos de la fotografía: Gustavo Correa / *Clarín*, 21 de diciembre de 2001.

3. 2001. Un joven yace muerto sobre el asfalto, con la cara manchada de sangre y medio torso desnudo, ante (suponemos) la mirada (fuera de cuadro, pues el encuadre nos permite ver sólo piernas) de los *curiosos* que, una vez más, testigos ocasionales comienzan a rodear el cuerpo. Su amigo, desencajado de angustia y confusión le sostiene la cabeza, en un acto reflejo. Pero el espeso charco de sangre que brota de la cabeza del joven comienza a correr despacio por el asfalto caliente de diciembre.

Barthes retoma a Bazin quien, al hablar de cine, apunta que la pantalla "no es un marco, sino un escondite; el personaje que se sale de ella sigue viviendo: un 'campo ciego' dobla sin cesar la visión parcial" y prosigue "todo lo que ocurre en el interior del marco muere totalmente una vez franqueado este mismo marco. Cuando se define la foto como una imagen inmóvil, no se quiere sólo decir que los personajes que aquélla representa no se mueven; quiere decir que no *se salen*: están anestesiados y clavados, como las mariposas" (Barthes, 2008: 95). Con todo, entiende que en ciertas fotos puede reconocerse *ese* campo ciego. Esta fotografía de *Clarín* viene a completar, creemos, ese sitio fuera de la fotografía, esa vida que aún transcurre, que no puede ser aprehendida y sólo queda en la

memoria de aquellos que estuvieron ahí. El detalle que enlaza los espacios es la sombra de una persona que se proyecta sobre el joven muerto.

En este caso el epígrafe, también de anclaje, y en menor medida de relevo, dice: "**En Plaza de Mayo**. Un joven acaba de caer muerto por un balazo a metros del Cabildo. Un amigo, angustiado, le sostiene la cabeza".[58] Esta fotografía, también de Gustavo Correa, puede "leerse" en serie con otra que, seguramente, fue tomada muy poco tiempo después. Nos referimos a una foto que publicó *Clarín* el 22 de diciembre para "ilustrar" una nota de Sibila Camps cuyo titular dice "Murieron dos de los heridos en Capital y un joven en Rosario". Previamente, la volanta introduce: "ya son más de 28 las víctimas fatales en todo el país". Esa foto, en el mismo lugar, con apenas algunas variaciones muestra casi a las mismas personas y una mujer tratando de practicar masaje cardiaco. El epígrafe en ese caso reza: "**Respiración artificial.** Pese a los esfuerzos desesperados, un joven perdió la vida en los incidentes ocurridos el jueves en el centro".[59]

Desde nuestro punto de vista es un error que en los pies de las fotos no se haya agregado el nombre de los asesinados. Es comprensible que el vértigo de la práctica fotoperiodística deje realmente poco tiempo para chequear este tipo de "detalles". Sin embargo, creemos que en la medida de las posibilidades fotógrafos y medios debieran incorporar este hábito para decir cabalmente quiénes son aquellos que están ahí muertos (al menos en los casos que sea posible, claro). De lo contrario, el punto de vista puede llegar a ser contraproducente con lo que se intenta denunciar. Es decir, se despersonaliza la muerte. Se hace una fotografía a la vez que una simbólica tumba sin nombre, se los inmortaliza de manera colectiva pero no se los individualiza. Y las personas asesinadas, poseedoras de

[58] *Clarín*, 21 de diciembre de 2001, p. 32. Las negritas son del original.

[59] *Clarín*, 22 de diciembre de 2001, p. 46. Las negritas son del original.

una singularidad, de un devenir propio, de una historia eran en sí mismas un mundo y no muñecos de estopa que cayeron porque sí. La sistemática omisión de los nombres tal vez explique la sensación (¿de incomodidad?) que relata Martín Kohan en la *Revista Ñ* cuando se lo consulta sobre las víctimas de 2001. "Me hacen una encuesta puntual al cumplirse diez años justos de la crisis de 2001. La pregunta es una sola: ¿Puede usted mencionar el nombre de, al menos, uno de los cinco muertos durante la represión del 19 y 20 de diciembre en Plaza de Mayo y alrededores? Me quedo mirando la nada, me rasco la cabeza con un dedo. 'Al menos uno' [...] No sé. No contesto" (2011: 10).

Puede que a la prensa le dé igual un nombre más o un nombre menos, pero parafraseando a un personaje de Hemingway el nombre es una bandera.[60]

Daños materiales

Esta segunda dimensión de análisis agrupa, como su nombre lo indica, todas aquellas fotografías que contienen de modo explicito las consecuencias directas de los dos acontecimientos que nos sirven de telón de fondo tanto como de articulador del trabajo. Y aquí un comentario que, no por obvio –creemos–, deja de ser pertinente. Las fotos analizadas en esta serie varían en su cruda realidad según dos parámetros bien definidos. El primero, está ligado a las circunstancias, en extremo opuestas, que les dieron origen. Por lo tanto, resulta, diríamos, hasta lógico que entre las fotos de la serie se abra un pequeño abismo. De manera que, 1955 y 2001 pueden

[60] Con todo, seríamos injustos si no destacáramos que *Clarín* el 21 de diciembre de 2001 en la página 32 publica una nota titulada "Hubo 18 víctimas más en otra jornada de estallido social" en la que el periodista Eduardo Pogoriles detalla y reconstruye (en la medida que puede) cómo fue qué murieron esas 18 víctimas. Consigna así nombres, edades, lugares y algunos detalles que intentan trazar una breve semblanza de los muertos, así como sus últimas acciones antes de morir.

pensarse como dos orillas que, sólo hasta cierto punto, pueden ser puestas en “dialogo” a partir del análisis. Por otra parte, nuevamente nos topamos con el criterio editorial que utiliza cada medio para poner en página determinadas fotos y no otras.

No obstante, si imaginamos que cada foto tiene, como en la pintura, debajo de lo estrictamente visible en tanto imagen, los trazos gruesos que estructuran, sostienen y ordenan el espacio de la imagen entonces veríamos que quizás en las fotos de cada hecho es posible encontrar determinados resquicios desde donde tender puentes colgantes de una orilla a otra del tiempo. De todas maneras, insistimos no es posible hacer comparaciones en profundidad sin el riesgo de ver forzado el análisis hasta desdibujar lo esencial, ya que las fotos nacen de sucesos muy distintos.

Hecha la aclaración, y buscando respetar esas asimetrías de “origen”, observamos que las chapas retorcidas de los autos, el humo, las llamas (locales quemándose o autos o gomas), los vidrios rotos y los escombros (todo en diferente escala, por supuesto), son vestigios presentes en las imágenes de 1955 como también en las de 2001 pero que, como decíamos recién, por circunstancias que los exceden no poseen la misma significación. El tamiz de la interpretación siempre lo aporta el contexto particular. Por más que los escenarios sean similares y en algunos casos los mismos.

De todos modos, cabe detenerse en ciertos rasgos. En primer lugar, es curioso observar cómo en ninguna de las fotos de la serie conviven las secuelas de los hechos –“los efectos del bombardeo”[61] (1955) y “las imágenes de posguerra en el Buenos Aires del día después”[62] (2001)– con las víctimas de los mismos. Más concretamente, no hay siquiera una coexistencia de esos dos espacios marcados por la destrucción y los daños materiales, por un

[61] *Clarín*, contratapa del 19 de junio de 1955.

[62] *La Nación,* 22 de diciembre de 2001. p. 15.

lado con los muertos y/o heridos. Esta particularidad es válida para el total de las fotografías que ponen en página *La Nación* y *Clarín,* con la diferencia ya desarrollada en la matriz correspondiente a *De muertos, heridos…* Allí, como idea-fuerza esbozábamos dos posiciones bien marcadas. *Clarín* decide, en ambos casos, mostrar los muertos. Están ahí, los vemos. En 2001 contemplamos sus rostros, sus heridas, la sangre en la calle, sus tatuajes, la desesperación de sus amigos. Están ahí, acaban de morir y fueron *momificados* por la cámara de un fotoperiodista. Ese gesto que, por definición, puede resultar hasta invasivo es el que los salva del olvido, el que los inmortaliza en la prensa masiva y, a la vez, en la memoria social. En el acto de fotografiar a los que acaban de morir en plena represión policial sobrevuela el mito del ave fénix. Puesto que podrían haber muerto (haber sido asesinados) y sólo permanecer en la memoria (y el dolor) de los ocasionales testigos, de los amigos, familiares y allegados que los recordarán hasta que ellos mismos ya no estén; ahora "existirán" para siempre como parte de una historia que les tocó padecer como a nadie, que los excede pero que, paradójicamente, ahora los incluye con la potencia y el espanto que siempre causa una muerte violenta. La paradoja es que la fotografía retiene sus rasgos pero los transforma en seres pertenecientes a un colectivo, la ausencia de nombres, de cualquier intento por individualizarlos genera que no podamos, de ser necesario, siquiera recuperar un nombre. En 1955, *Clarín* también exhibe los muertos, al menos en un primer momento y con las salvedades que ya señalamos en *De muertos, heridos…*

La Nación está, en este caso, en las antípodas de *Clarín*. Aunque también, es para destacar que hay una coherencia editorial, que es hasta cierto punto, "notable" (pensemos que entre los dos hechos hay una distancia de cuarenta y seis años, nada menos). *La Nación* escamotea los muertos y es justamente por eso que hace especial hincapié en mostrar una y otra vez los daños materiales y a las autoridades (Perón, ministros, funcionarios, etcétera.). De todas

maneras, cabe recordar que en 1955 el diseño de *La Nación* era como el de todos los diarios conservadores, sobre todo en aquella época, muy sobrio[63] y con poco espacio para la imagen. Y precisamente por eso es que nos parece significativo que de las trece fotografías que publica el diario en 1955 (entre los días 17, 18 y 19 de junio) se distribuyan casi en partes iguales aquellas que enfatizan los daños materiales, la destrucción (siete) y las que refieren a las figuras de autoridad (funcionarios del gobierno, con Perón y el ministro de Defensa, Franklin Lucero, encabezando, y otros tantos militares, policías, etc.) (ocho). Este detalle, nada menor, lo dejamos en suspenso, para retomarlo en *Individuos solos…*

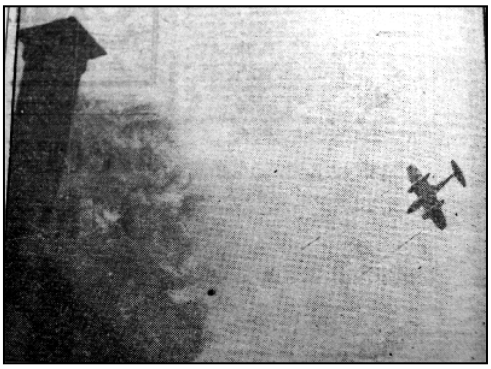
Esta particularidad en la cobertura puede generar la impresión de que la destrucción de autos, las llamas, los cráteres en la Plaza de Mayo y si es que sólo nos guiásemos por las fotografías (sin tener en cuenta siquiera los epígrafes y textos), vino desde *quién-sabe-dónde*, ¿qué dios castigador se ensañó con nuestro centro de porteño? ¿Por qué?

¿Cómo esconder los más de trescientos muertos, las decenas, los quizá miles de heridos, los mutilados, la gente carbonizada? Con pocas imágenes. Y si a eso le sumamos que, como recién decíamos, *La Nación* utilizaba de por sí muy pocas fotos, sobre todo en aquella época, y que de las que ponen en página las mismas giran muy difusamente en torno al "aquí no ha pasado nada" o, mejor, "nada tan grave", nada que no pueda recomponerse. La ausencia de los muertos, ese silencio, esa negación es lo que desvincula, en cierta forma, las escenas post bombardeos

DE LAS BOMBAS QUE NO HIZO EXPLOSIÓN, CAÍDA EN PLAZA DE MA

[63] Hablamos de un formato sábana, a nueve columnas, con muy pocos blancos visuales, letra muy chica. La utilización de alguna fotografía, junto a pequeños títulos periféricos, son casi los únicos elementos que brindan un poco de descanso visual.

de los perpetradores, de la aviación naval, relegando a un segundo y hasta un tercer plano la gravedad y criminalidad de la masacre. No decimos con esto que el no mostrar los muertos atenúe la criminalidad terrorista del hecho pero sí echa un oportuno (oportunista) manto de niebla que no contribuye en nada a visualizar la envergadura de los hechos. Al contrario, coadyuva a la confusión general. Al olvido. La fotografía de una bomba que no explotó puesta en la primera plana del día siguiente, el 17 de junio de 1955, no hace más que confirmar el artificio, algo que se verifica al ver la primera plana: "Ha sido sofocada la intentona subversiva", es el título. Nada de muertos, ni siquiera de los daños. Dos imágenes "ilustran" el hecho: el presidente Juan D. Perón y Franklin Lucero fundidos en un abrazo; y la imagen de la bomba a la que recién hacíamos referencia. El contraste lo aporta *Clarín,* que publica una fotografía de un avión ametrallando la Casa Rosada.[64] Los responsables de la masacre no están ausentes. En 2001, en cambio, contabilizamos numerosas fotografías de *daños* que, gracias a los cambios técnicos que lógicamente hay entre estos dos episodios, se publicaron a color. Vemos las llamas devorando una camioneta del Correo Oca,[65] vidrios destrozados, más camionetas quemadas, y un local del que brotan en la noche las lenguas anaranjadas de fuego que sobrepasan incluso la línea del techo, etc.[66] *Clarín,* por su parte, va a contramano. De hecho, la proporción de fotografías publicadas por este medio es muy superior en 1955 a *La Nación*. Eso tiene que



[64] *Clarín*, 17 de junio de 1955, p. 2.

[65] *La Nación*, 21 de diciembre de 2001, p. 11.

[66] *La Nación* publica numerosas fotografías de daños. La que agregamos es, del fotógrafo Hernán Zenteno, y apareció el 21 de diciembre en la página 13.

ver con que desde sus inicios, como todo tabloide,[67] le prestó especial atención a la imagen y al impacto, hacia el lector. Así, tras los bombardeos publican veintitrés fotografías, ya comentamos en *De muertos, heridos…* que se utiliza dos veces la doble central y tres contratapas, siendo su cobertura, en este sentido, más sustanciosa que la de *La Nación.* No obstante, en 2001 se invierten los roles jugados cuarenta y seis años antes. Así, *Clarín* sólo publica menos fotos de aquellas que genéricamente encuadramos en *daños materiales*, haciendo foco en los saqueos, en la represión y en los muertos.

Por otra parte, es interesante señalar que los acontecimientos de diciembre de 2001 trabajados en esta matriz pueden ser desdoblados, a su vez, en dos conjuntos de imágenes específicas. Así, tenemos en una primera instancia fotografías que ilustran, cuentan y llaman la atención sobre las consecuencias de los saqueos en distintos puntos del país y, por otro lado, aquellas que reflejan los *daños* pos manifestaciones, saqueos, corridas y represión.

Entre las primeras, una foto, publicada por *Clarín,*[68] que, tal vez por haber sido difundida en vivo primero por las cadenas de televisión y luego repetida hasta el hartazgo (aquellos días y también cada vez que se cumple un aniversario de ése diciembre de 2001), será recordada por mucho tiempo. Son el tipo de imágenes que se retienen porque ante la "sobrecarga informativa, la fotografía ofrece un modo expeditivo de comprender algo y un medio compacto de memorizarlo" (Sontag, 2005: 31). Nos referimos a la foto del chino

[67] El formato tabloide es actualmente el más utilizado, ya que por su tamaño resulta además de cómodo, accesible, fácil de leer. Se caracteriza por la utilización de colores, diseño atractivo y la utilización de la fotografía en casi todas (sino es en todas) sus páginas.

[68] *Clarín*, 20 de diciembre 2001. p. 22. La imagen es del fotógrafo Sergio Goya.

Wang Cho-Ju llorando de impotencia y desconcierto mientras su supermercado, “El sol”, ubicado en Ciudadela era completamente saqueado. El pobre hombre que, por momentos, parecía quería decir algo apenas si podía balbucear un espasmo incomprensible. Todo frente a las cámaras. Ese sollozo era acaso la única explicación que tenía para sí. Y cuando parecía que ya no había nada para robar, los últimos “saqueadores” se llevaron hasta el arbolito de Navidad que adornaba el local.[69]

Esta imagen condensa un doble *daño*. Hasta este momento, nos hemos referido sólo a los daños materiales, cuantificables en términos monetarios, aquellos que siempre pueden ser, de una u otra forma, reparados. Esta imagen nos obliga a hacer una pausa para detenernos a pensar en el daño psicológico. En ese sentido, a la pérdida de mercadería se le suma la dolorosa constatación de que quienes llevaron adelante el saqueo, en gran medida, no eran del todo desconocidos, de hecho entre ellos, había numerosos vecinos y clientes habituales. Esta triste imagen comparte una zona común con la de las que componen la matriz de *Individuos solos, frente a la circunstancia* y quizás hasta debiera estar allí, pero debido al ordenamiento que hemos hecho preferimos desarrollarla aquí.

[69] Con todo, hay que destacar que *Clarín* publica dos fotografías de Wan Cho- Ju. Una el jueves 20 de diciembre de 2001 en la página 22 (es la que incorporamos a este trabajo) y la otra aparece el viernes 21 de diciembre de 2001 en la página 34. Ese día *Clarín* titula: “Una familia de comerciantes chinos que perdió todo”. Allí la periodista Virginia Messi cuenta la tragedia de este hombre (“símbolo de la desesperación”) al que le robaron también, tras entrar en la casa de la familia, en el piso de arriba “ropa, grabadores, el televisor”. Allí se ve a Wan Cho- Ju, solo, agarrado de la reja del local. Esta imagen, como la otra, también es de Sergio Goya.

Hay también, por supuesto, otras menos recordadas que, viéndolas como una totalidad, echan un poco de luz sobre el cuadro de situación imperante aquél 19 de diciembre. Como sabemos, las circunstancias se agravarían al día siguiente. Esa "totalidad" que incluye la del comerciante chino está representada por el conjunto de todas aquellas fotos que más explícitamente reconstruyen, de alguna manera, los saqueos. Entre ellas hay una, también de *Clarín,*[70] en la que se ve una mujer confundida tomándose la nuca con las dos manos, parada en medio de un local devastado por los saqueadores. En esta fotografía, como en la del chino Wan Cho Ju, observamos que la frontera con la matriz de *Individuos solo, frente a su circunstancia* se torna difusa. El foco está en las personas pero entra en juego la sinécdoque (la parte por el todo). Mas concretamente, uno observa de un golpe de vista a la mujer tomándose la cabeza y el local saqueado o, bien, al hombre llorando y a uno que detrás, y con la cara tapada, carga el arbolito de Navidad. En el contexto en que se publicaban esas imágenes, es dable pensar que no hacía falta explicitar mucho más, pues había en la población una noción de cuál era la situación; a la distancia, esta idea puede seguir operando como un horizonte de ideas, sensaciones, recuerdos y experiencias, pero, en última instancia, son los saberes y competencias que posea el espectador los que permiten, decodificar y acercarse al "mensaje" que encierra la foto. Con todo, esos saberes o expectativas serán, también, puestos en relación con el epígrafe que a partir de una de sus funciones (anclaje y relevo) o una combinación de ambas, será, en definitiva, el que completará o complementará las lagunas de información que se le presenten al espectador. El epígrafe, como veíamos en "A propósito de la/s hipótesis y la metodología de análisis" tiene, ante todo, la función de "*fijar* la cadena flotante de significados" (Barthes, 1986: 36).

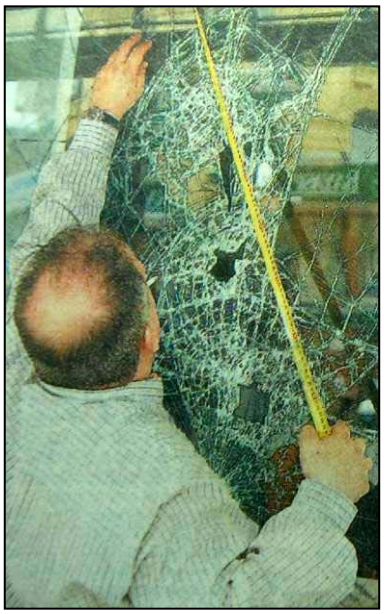
[70] *Clarín*, 20 de diciembre, p. 18. Esta imagen fue tomada por el fotógrafo Marcelo Baiardi.

Ahora bien, siguiendo la línea del grupo de imágenes que hacen foco sobre los saqueos, podemos también explorar la de la mujer recientemente mencionada. La modesta línea de cajas (al parecer, sólo dos) encimadas una sobre otra y con señales del desastre indican que fueron empujadas para abrir el camino hacia las góndolas y para quitar el dinero de las cajas registradoras. En el piso, montones de envases de cerveza, pañales, papel higiénico, los más diversos envases plásticos, cajas (en una de ellas se lee "frágil"), estanterías dobladas y hasta una bici son una muestra de la velocidad y el lógico desborde, con que se saqueó el lugar. Sólo en una de las góndolas se ve algo de mercadería. Hay otra en la que vemos una pila de electrodomésticos destrozados en las rampas exteriores de de los depósitos del Carrefour de San Fernando, ésta última también de *Clarín.*[71] En estos dos casos hay algo de lo que Ferrer y Gómez expresan en el prólogo de *Gramática de la Multitud* porque "de vez en cuando, las abruptas irrupciones de la multitud trastocan la ciudad y dejan *duraderas resonancias en la memoria social*, tan inspiradoras como inquietantes" (2003: 5, el subrayado es nuestro).

En cuanto al segundo conjunto de fotografías, son –como decíamos– "producto" de la agudización de la crisis social, que culminó en el 19 y 20 de diciembre. Las mismas muestran las huellas de las manifestaciones de carácter más político y si bien en varias oportunidades los analistas y/o periodistas destacan que hubo mucha "*gente común"* en el centro también explicitan cuando los incidentes

[71] *Clarín*, 21 de diciembre de 2001, página 46. Fotógrafo: Jorge Sáenz.

devinieron en represión policial y en violentos enfrentamientos entre manifestantes y policías.



Encontramos por ejemplo: "Desde el oeste centenares de familias enteras con sus niños, abuelos, y en muchos casos hasta el perro, marcharon por la avenida Rivadavia con cacerolas, tapas y cornetas en una estruendosa manifestación de protesta";[72] "[la clase media] sacó carta de ciudadanía política definitiva con el cacerolazo y pacifica movilización cívica de la madrugada del jueves"[73] o incluso "ni agitadores, ni *agitados*: espontáneos. Sin que nadie los convocara, sin acuerdo previo, miles de vecinos de la ciudad comenzaron anoche una estruendosa manifestación"[74] así como también "De izquierda a derecha, fue el día de los militantes enardecidos".[75]

Con todo, *La Nación* sí tiene una orientación que tiende a enfatizar las pérdidas materiales, si bien es cierto que en las marchas, los saqueos e incidentes hubo, efectivamente, daños materiales. Así, aportan una cifra de 373 comercios saqueados en todo el país según los números que manejaba la Coordinadora de la Actividad Mercantil (CAME),[76] como una apreciación de las pérdidas estimadas para los comercios entre los saqueos y las bajas de las ventas con ocasión de las fiestas valuadas en 600 millones de pesos.[77]

---

[72] *Clarín*, 21 de diciembre de 2001, p. 28.

[73] *Clarín*, 21 de diciembre de 2001, p. 30.

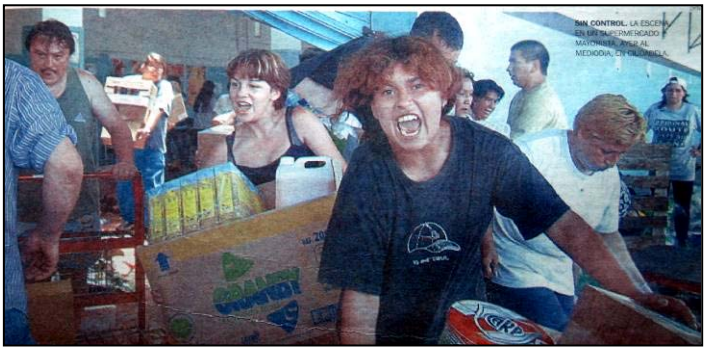
[74] *La Nación*. 20 de diciembre de 2001, p. 6.

[75] *Clarín*, 21 de diciembre de 2001, p. 27.

[76] *La Nación*, 21 de diciembre de 2001.

[77] *La Nación*, 21 de diciembre de 2001, p. 17.

En cambio, *Clarín* muestra con mayor énfasis quiénes son los que saquean. Algunos tienen las caras tapadas; otros, sin tener en cuenta la presencia de policías y menos de periodistas (la mujer que grita mira al fotógrafo de la agencia DyN)[78] cargan deliberadamente toda la mercadería que pueden. Y esta diferencia nos resulta significativa porque detrás de las imágenes de roturas de vidrios, pintadas, y escombros *La Nación* las pone en página, en general, compensadas con el/los sujeto/s que pretenden revertir la situación. Así, aparece algún fulano limpiando, ordenando, tomando medidas de un vidrio. etc. Hay, diríamos, una tendencia a generar una suerte de contrapeso. Contrapeso que, en un punto, desconecta a los sujetos de la acción (los saqueadores) con las consecuencias. No es que no haya fotos de saqueadores,[79] pero en líneas generales predomina ya el lugar saqueado, abandonado. Ahí aparecen quienes vienen a "poner orden".[80] Hay en ese gesto un modo de relato muy distinto al de *Clarín.*



Por otra parte, nos parece interesante subrayar –si bien no es el punto central de este trabajo– el uso del lenguaje en cada uno de los casos. La forma en qué se caracterizó los acontecimientos en uno y otro medio. Así, por ejemplo, *La Nación* en 2001 habla de una ciudad que, como indicábamos más arriba, pareciera haber estado en

[78] *Clarín* 20 de diciembre de 2001. Primera plana.

[79] De hecho, *La Nación* el día 20 de diciembre publica varias imágenes (páginas 8,9 y 12, entre otras) en dónde se ve muy claramente a los saqueadores en plena acción.

[80] Ver *La Nación* del 22 de diciembre de 2001, p. 15. Aquí aparecen cuatro fotografías. Y si bien se consigna que Carlos Barria y Fabián Marelli son los fotógrafos *La Nación* no específica qué foto es de cada uno.

guerra. Se metaforiza por ejemplo: "La Reina del Plata, herida".[81] De nuevo, ¿se puede herir una ciudad sin herir a sus habitantes? O es que acaso ¿Buenos Aires es una maqueta de museo?

Con todo, es curioso notar como en 2001 la narrativa de ambos medios, con sus matices, preferencias y estilos, se encamina muy frecuentemente hacia un lenguaje con giros o reminiscencias belicistas. Se habla así de "batallas" ("La Plaza de Mayo fue el primer campo de batalla"[82] o bien "El microcentro fue centro de la batalla")[83], de "guerra" ("El centro histórico de Buenos Aires, durante casi todo el día, pareció una ciudad en guerra"[84] o "Cinco muertos en un verdadera guerra")[85] de la "policía acantonada",[86] etc., etc.

Esa curiosidad de la que hablábamos deviene extrañeza cuando vemos la relación entre fotografías e imágenes. Es cierto que 2001 produjo manifestaciones, incidentes y una represión injustificadamente desproporcionada. Con todo, creemos, no dejan de ser manifestaciones de carácter político social y que por muy graves que hayan sido sus consecuencias no alcanza para ser –¿hace falta decirlo?– una guerra. Incluso en la nota de *Clarín* titulada "La resaca de la violencia en una *zona casi arrasada*" [el subrayado es nuestro] se describe el panorama tras los incidentes cerca del Obelisco y cómo se tomaron los comerciantes la (mala) nueva de encontrar su/s local/es destruido/s y/o saqueado/s. Se señala como culpables a "activistas" que "asolaron" esa zona para finalmente cerrar con dos líneas cargadas de dramatismo: "Fue una guerra. De un lado y otro, se vivió así. Como si fuera una invasión enemiga. O una conquista. Al

[81] *La Nación*, 22 de diciembre de 2001, p. 15.

[82] *Clarín*, 21 de diciembre de 2001, p. 26.

[83] *La Nación*, 21 de diciembre de 2001, p. 11.

[84] *Clarín*, 21 de diciembre de 2001, p. 26.

[85] *La Nación*, 21 de diciembre de 2001, p. 11.

[86] *Clarín*, 21 de diciembre de 2001, p. 26.

todo o nada".[87] Si hubiésemos leído estas últimas palabras en una de las crónicas que enviaba desde Bagdad Gustavo Sierra, el enviado especial de *Clarín* a la Guerra de Irak en 2003, probablemente no nos sorprendería en lo más mínimo.

Y en 1955 que sí hay, efectivamente, imágenes que podrían pertenecer a una verdadera guerra, oh, casualidad, el lenguaje las enmascara. No hay allí, casi giros que remitan a una guerra. Sólo algunas crudas y potentes imágenes de *Clarín* y no mucho más (con la excepción de una contratapa que titula: "En un frente de guerra se convirtió todo el sector de la Casa de Gobierno".[88] Ya nos referimos en *De muertos, heridos y curiosos* al editorial de *La Nación* y el modo en que narran y caracterizan los hechos.

[87] *Clarín*, 22 de diciembre de 2001, p. 42.

[88] *Clarín*, 17 de junio de 1955.

Fotografías que condensan la matriz

Créditos de la fotografía: fotógrafo no identificado / *La Nación*, 18 de junio de 1955.

1. 1955. Un oscuro machón en el piso, ya quemado, rodea y "envuelve" dos autos "destrozados en la estación de servicio de YPF, situada detrás de la casa de Gobierno",[89] a menos de cien metros de la Plaza de Mayo.

De fondo, un hombre parado en la caja de de una camioneta observa a una prudente distancia. La escena es ciertamente desoladora y si no fuera porque sabemos que esto realmente ocurrió en Argentina podríamos creer con toda tranquilidad que esta imagen es ajena a nuestra historia, perteneciente a algunas de las tantas que engrosan el álbum de la destrucción universal.

Esos dos autos captan la atención. Sobre todo aquél que está en primer plano, ya que insólitamente salvó uno de sus paragolpes y

[89] *La Nación* 18 de junio de 1955. p. 5.

parte del chasis,[90] el otro, un puñado fierros retorcidos alberga la duda de que incluso pudo no haber sido un auto. Si, a modo de ejercicio, nos dejamos llevar sólo por lo que efectivamente "dice" la fotografía es imposible afirmar con total certeza que se trató de un automóvil, no obstante podemos arriesgar que lo fue, dado que en este caso son todos autos. El único elemento que ha permanecido al parecer inalterable dentro de las fronteras de ese manchón que dejó el fuego fue la palmera, en el centro de la escena, quemada en la base y con la corteza un poco dañada (cuarenta y seis años después una de esas palmeras también sería quemada). El suelo, lleno de cenizas, vidrios, pedazos de fierros, esquirlas y montones de piezas que no se logran dilucidar completa el panorama. No hay víctimas visibles, al menos que algún cuerpo haya quedado en las oscuridades de la fotografía, apenas sombras, restos de personas que ése día perdieron la vida. Esta fotografía aparece bajo un titular que dice: "Se mantuvo serena la población".

[90] El 18 de junio en la contratapa de *Clarín* hay una fotografía curiosamente similar en la que también lo único que quedó del auto son los paragolpes y las ruedas. El epígrafe reza: "a lo que puede observarse en la fotografía quedó reducido un automóvil que se hallaba estacionado cerca de la Casa de Gobierno: una bomba que cayó sobre el vehículo lo destrozó tan completamente que sólo quedaron el chasis y las gomas".

Créditos de la fotografía: REUTERS / *La Nación*, 22 de diciembre de 2001.

2. 2001. Un joven en bicicleta pedalea entre tres camionetas que, testimonio de los graves incidentes del día anterior (20 de diciembre), quedaron completamente quemadas obstaculizando en parte la calle Cerrito, a unos pocos metros del Obelisco. Por la posición de su pierna izquierda se puede inferir que va despacio, contemplando el panorama. Difícil saber qué hay en su mirada. ¿Desazón? ¿Sólo incredulidad? ¿Qué pensamientos son los que no podemos ver? ¿Qué se dicen él y el otro (tapado y también en bici) que parece estar acompañándolo?

Evidentemente a las camionetas les tocó, como a tantos otros elementos, ser barricada. En esta foto se ve una persiana metálica tejida en red arrancada de algún negocio de la zona que, es probable, haya sido saqueado. De fondo, el tráfico sobre Corrientes parece normal y, pese a que el gran cartel de McDonald's se ve intacto; dentro del local el paisaje es muy otro, no sólo fue saqueado, fue además "totalmente incendiado [...] [con] mampostería a punto de desmoronarse".[91] Con todo, el presidente de McDonald's de Argentina, Woods Staton, en declaraciones que hace a *La Nación*,

[91] *La Nación*, 22 de diciembre de 2001, p. 15.

dice que “a pesar de todo era emocionante ver a los 120 empleados que trabajan en el local defendiendo su lugar de trabajo”.[92]

Pese a las diferencias observadas al desarrollar la matriz en *Clarín* también es posible una similitud en cierto tipo de relatos. Así el 21 de diciembre aparece una nota titulada “‘Nos robaban y nos gritaban: ¡Giles se quedaron sin laburo!’”. Allí se describe, sobre todo, la situación de los empleados de un supermercado Norte de Campana que, afligidos por el saqueo y ante una eventual pérdida de la fuente laboral, dialogan con el director general de la compañía, Philippe Lartigué, que movido por las circunstancias se hace presente para ver cuál era la situación y tranquilizarlos: “‘sé lo que sufrieron y esperamos que no sufran más. Sólo quiero felicitarlos y agradecerles muchísimo. Vamos a construir de nuevo este local y empezar una nueva vida, para pelear otra vez con la competencia’. Los pibes y pibas aplauden, algunos con *los ojos humedecidos*. Un joven rubio, grandote, con pinta de duro, es uno de los más afectados. Uno de los ejecutivos se acerca y lo palmea: ‘Quedate tranquilo. La fuente de trabajo está asegurada’”, [el subrayado es del original].[93]

[92] *La Nación*, 22 de diciembre de 2001, p. 15.

[93] *Clarín*, 21 de diciembre de 2001. p.35.

Capítulo IV
País de muchos, país de pocos: la reacción colectiva

¿Multitudes?

Hay que aprender a resistir.
Ni a irse ni a quedarse,
a resistir,
aunque es seguro
que habrá más penas y olvido.

JUAN GELMAN, *MI BUENOS AIRES QUERIDO*

Esta matriz de análisis es quizás una de las más sustanciosas a la hora de las evaluaciones y, paradójicamente, la que nos puede generar mayores inconvenientes. Y eso porque las fotografías de esta serie encierran una doble pregunta difícil de contestar. En primer lugar, como indica el título nos preguntamos si es que efectivamente hay multitudes. Por otra parte, nos resulta inevitable pensar en algunas de las definiciones que pudieron haberse hecho en torno a *multitud* y su corrimiento y/o sustitución por el término de "masa" (Ortiz, 1996: 93). Hay un resquicio por donde se nos filtra la necesidad (o no) de definir qué es una multitud.

En ese sentido y luego de analizar las imágenes que conforman esta matriz es posible establecer que, al menos en 1955, no hay nada parecido a una multitud. A lo sumo encontramos algunas personas (los *curiosos*)

que, insistimos, se encuentran en el lugar de los hechos como testigos casuales (y que en las fotos no aparecen superando la veintena de personas). Esta observación es válida para los dos diarios de referencia y es significativa. Máxime si tenemos en cuenta que el secretario general de la Confederación General del Trabajo (CGT), Hugo Di Pietro, instó por radio a que "¡Todos los trabajadores de Capital Federal y Gran Buenos Aires deben concentrarse inmediatamente en los alrededores de la CGT! ¡La CGT los llama para defender *a nuestro líder* […] Los camiones de la Fundación Eva Perón y de los sindicatos cargaron hombres y mujeres por los barrios del conurbano y de la Capital para llevarlos al teatro de operaciones […] algunos iban con las manos vacías, otros llevaban *palos*, *herramientas de trabajo*, *cuchillos*. También revólveres cortos. En Constitución y en el centro porteño fueron asaltados dos locales de venta de armas.

Pero la euforia del peronismo que se movilizaba en camiones se atenuaba apenas llegaban a la Plaza de Mayo. En los acoplados se cargaban decenas de cadáveres levantados de la calle" (Larraquy, 2010: 101, el subrayado es nuestro). Con todo, algunos trabajadores y militantes peronistas, lograron franquear los obstáculos y llegar a la plaza. Y si bien es difícil precisar cuántos pudieron haberlo hecho es posible aventurar que, finalmente, no fueron tantos. De hecho, "sólo algunos núcleos de trabajadores particularmente combativos e independientes, además de los integrantes de la Alianza Libertadora Nacionalista, intervinieron en alguna medida; sobre todo, en el ataque al Ministerio de Marina, donde fueron rechazados" (Horowicz, 2011: 154).

La confusión y anarquía provocada por los bombardeos impide que podamos hablar fehacientemente de *multitudes* y, en todo caso, si las hubo, en nuestro corpus no tenemos fotografías con grupos significativos (en cuanto a cantidad de gente) fotografiados en la Plaza de Mayo durante o inmediatamente después de los

bombardeos. En 1955 las masas están así o ausentes o bien invisibilizadas en las fotos que publican los dos diarios trabajados. Pero en este caso, creemos, eso no responde tanto a una decisión editorial como sí a la coyuntura. Después de todo, ¿cómo esperar encontrar una multitud en un lugar que se convirtió en un virtual campo de batalla? ¿Cómo combatir contra los aviones, sólo con cuchillos, herramientas de trabajo y palos? ¿Cómo esperar mansamente debajo de las bombas y la metralla? Lo más lógico es pensar que aquellos que allí estaban –ya poco importa cuántos eran– fueron ahuyentados por las circunstancias (al margen del tiempo que pueden haber permanecido allí) o, en el peor de los casos, cayeron muertos. No cuesta demasiado trabajo imaginar, entonces, las desesperadas corridas hacia dónde-se-pudiera para salvar la vida. Pero al no contar con el registro fotográfico ese "imaginar" deviene en especulación que, a los efectos de este trabajo, poco valor tiene.

En 2001, en cambio, la situación es distinta. Y en los dos medios se advierte un giro casi en simultáneo. A la vez que observamos una mayor apertura hacia lo visual/fotográfico (que se hace aún más evidente en *La Nación*) hay también una tendencia a mostrar a *la/s gente/s*. Y pese a que este giro adquiere características diferentes en cada caso, podemos no obstante hablar de una relativa simetría que responde, lógicamente, al contexto. En el estallido social de diciembre de 2001, también llamado *Argentinazo* (Godio, 2002), coincidieron una multiplicidad de elementos políticos, económicos, culturales y sociales que culminaron y convergieron en protestas y manifestaciones más o menos pacíficas, más o menos radicalizadas, más o menos numerosas, con mayor o menor grado de represión, en pueblos y ciudades más o menos grandes de todo el país. Todo para cristalizar en la noche del 19 de diciembre, *la noche de las cacerolas*, y el 20 de diciembre, día de la renuncia del entonces presidente De la Rúa y en el que se producen otra vez incidentes muy

graves (los más graves hasta ese momento), originados en la violenta represión policial.

arto de comida en el supermercado Coto de Ciudadela

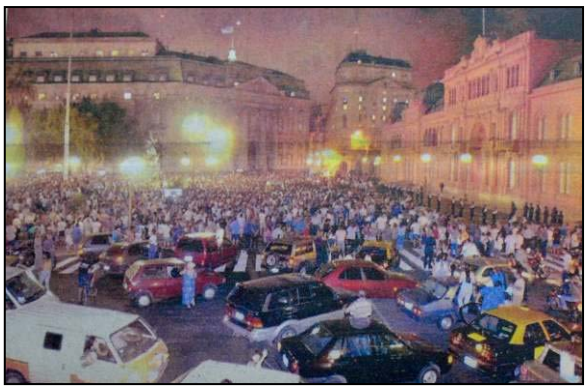
En ese contexto, ahora sí aparecen muchísimas personas en los lugares donde se desarrollan los hechos y además, en las imágenes que integran esta matriz, las vemos desarrollando una acción. Dato que no es menor, es decir, no son indiferentes a lo que sucede, no son meros curiosos (aunque es evidente que también de éstos debe haber habido). Estas personas de "acción" intervienen en el espacio público. De alguna manera, participan, obran y (des)hacen, (re)hacen, en el más amplio de los sentidos. Así, en las imágenes que remiten a los saqueos observamos a todas estas personas o bien solicitando alimentos (manos alzadas) o, directamente, saqueando. Por otra parte, también se revelan *manifestando*, *resistiendo* y *huyendo*. Y sin embargo aún no sabemos si podemos hablar de multitudes-en-las-fotos. Las *multitudes* son intuidas –fuera del cuadro– más que fotografiadas. Con la salvedad

de una fotografía publicada por *La Nación* en la que sí se ve a "una multitud [que] caminó por Puente Alsina en busca de un supermercado para asaltar". [94]

Llegados a este punto conviene comentar una práctica (en cuento a los encuadres) usual entre los fotoperiodistas que habitualmente hacen "calle". Cuando se quiere enfatizar que hubo una gran cantidad de gente en algún lugar (pongamos por caso, una

[94] *La Nación*, 20 de diciembre, p. 12.

marcha o un acto) hay una cuestión elemental, ligada a la ubicación, que todo fotógrafo de prensa conoce: sacar desde un lugar con (algo de) altura. Dependiendo de los casos sirve tanto un balcón, el techo de un kiosco de diarios o un árbol. Lógicamente también juega la pericia, el ingenio, la experiencia y planificación del fotógrafo. Es más probable que uno que conozca bien la zona sepa de antemano desde dónde lograr mejores tomas, incluso en acontecimientos que por su velocidad le impidan planear algunas mínimas fotografías. Siguiendo con el ejemplo, desde arriba, entonces, se podrán ver las cabezas de la gente, las pancartas, los brazos en alto, los globos, etc. Si realmente hay una cantidad considerable de gente este encuadre es ideal porque da una idea de lo compacto que pueden llegar a ser las columnas de manifestantes, lo que "genera" un efecto de multitud. Pero si por el contrario no hay demasiada gente, y se quiere dar la impresión de que sí la hay no conviene sacar desde la altura. En ese caso los fotoperiodistas suelen sacar haciendo foco en las primeras líneas de manifestantes y, valiéndose del apropiado uso del diafragma, difuminan el fondo de manera tal que éste se vea un tanto borroso pero con algún grado de detalle, suficiente como para que se note que quienes están detrás son personas (y que son muchos).



Sin embargo, este recurso tiene su contracara, porque también se utiliza para generar el efecto contrario. Es decir, si un medio quiere enfatizar que en una marcha hubo poca gente tratará de publicar alguna foto tomada desde arriba (picada) "para que se vean los huecos" y si es que realmente no los hay, escogerán una que por su encuadre le "muestre" al lector la magnitud de la concentración.

Ahora bien, dicho esto, hay algunas pocas fotografías dónde se utiliza la toma desde la altura y se ve, acaso, algo parecido a una

multitud. *La Nación* el 20 de diciembre publica una con "miles de personas en la Plaza de Mayo, en el Congreso y en varias esquinas".[95]

A todas estas personas, en principio, sólo las une la indignación por la situación económica-social, la urgencia de que todo cambie de una buena vez, de que haya un firme golpe de timón. Algunos salen a golpear las cacerolas; otros, a buscar la comida que, metáforas al margen, a diario falta en sus ollas. De hecho era muy común, por aquellos días, escuchar en las distintas manifestaciones el cántico de "piquete y cacerola, la lucha es una sola" que por metonimia sintetizaba en *piquete* a las clases bajas y populares y en *cacerola* a la clase media y media-alta, más allá que estos últimos utilizaran las cacerolas más como elemento con el cual hacer oír su disconformidad con las políticas económicas, o el estado general del rumbo del país; mientras que para los más pobres la cacerola se constituyó, quizá sin saberlo, en todo un símbolo: la prueba concreta de la carencia.

Renato Ortiz comenta que si bien el término multitud se aplica, sobre todo, a las reivindicaciones del proletariado de fines del siglo XIX y principios del XX no hay que perder de vista que uno de sus atributos principales es el de la visibilidad, por un lado y el de la heterogeneidad de quienes la componen, por el otro, de ahí "su carácter de transitoriedad […] [sumado a que la multitud] presupone la dilución de las individualidades. Propicia un comportamiento irracional y emocional" (Ortiz, 1996: 99). En las distintas manifestaciones que hubo en diciembre de 2001 a lo largo de todo el país confluían grupos de individuos que tenían y no tenían que ver los

[95] *La Nación*, 20 de diciembre de 2001, página 6. Crédito de la fotografías: DyN

unos con los otros. De nuevo, había pobres, ricos, clase media, viejos, adultos, jóvenes. Todos marchaban. Muchos lo hacían con banderas argentinas o con las camisetas de la selección de fútbol.

Si hablamos de visibilidad nada como el 2001 para entender el fenómeno piquetero que, como decíamos, marchó, transitoriamente con otros sectores sociales muy distintos al que ellos integraban, seguramente con otras necesidades no satisfechas. Es en ése momento (diciembre de 2001) y no antes que gran parte de la ciudadanía –o de los medios capitalinos, si se quiere– advierten que hay un nuevo actor social que pugna por reconocimiento, que tiene entre sus reivindicaciones más inmediatas, el derecho a subsistir, el ser parte del sistema, el derecho a volver a tener un salario. Y si bien el fenómeno piquetero, como lo llamaron algunos medios, había comenzado algunos años antes en Neuquén y en Salta,[96] la irrupción a gran escala de los desocupados y marginados del sistema cortando calles, rutas y puentes en la Capital Federal (en los accesos a la misma) y el Conurbano fue, al principio, todo una novedad.

Un poco en los márgenes de la pregunta sobre la multitud y también de todo lo dicho hasta aquí es necesario subrayar que si bien es cierto que hay una serie de fotografías en las que aparecen puñados de personas (que no son necesariamente los *curiosos* y que por ser ellos tan pocos –salvo excepciones–[97] es que no podemos

[96] Los primeros piquetes pueden rastrearse en los despidos masivos que YPF hizo en Cutral-Có, Neuquén (en 1996). Allí, como luego en General Mosconi (Salta), surgió esta nueva modalidad de cortar rutas y caminos como una manera de hacer visible la situación de los desocupados, con el ingrediente de que no eran sólo los desocupados quienes allí participaban sino también familiares, amigos y diversos sectores de la sociedad de cada lugar.

[97] Véase, entre otras, la fotografía de Eduardo Longoni en el suplemento *Zona* de *Clarín* correspondiente al domingo 23 de diciembre de 2001, página 3. así como las ya mencionadas de *La Nación* del 20 de diciembre de 2001.

hablar de multitudes), no es menos cierto que esos grupos de individuos no eran los únicos allí presentes (aunque sí evidentemente los que fueron fotografiados). En *Clarín* el 21 de diciembre de 2001 hay una fotografía en la que una veintena de jóvenes –casi todos con el torso desnudo y pañuelos atados al cuello para contrarrestar los posibles gases– arrojan piedras. El título de la nota reza: "En el Congreso, gases y balas de un lado, palos y piedras del otro".[98] Y acá nos parece interesante advertir que si bien en ésa foto no hay evidentemente una cantidad considerable de gente como para que hablemos de multitud sí había muchísima gente en las calles del centro porteño (gente que por el encuadre elegido impide que veamos a los que están por detrás).

Esta tendencia a mostrar pequeños grupos de gente es parte de la lógica de lo que desea exhibir *Clarín.* De igual modo, pero con un efecto diferente, el día anterior –el 20 de diciembre–, aparece una fotografía con algunos manifestantes que, en la noche del 19 de diciembre, participan del cacerolazo. El título de la nota es: "Capital: fuerte cacerolazo nocturno y *masiva* marcha a Plaza de Mayo" y la bajada agrega que "*miles de personas* estuvieron también en el Congreso y el Obelisco. Los vecinos salieron a la calle en los barrios. Hicieron sonar ollas y cacerolas" [el subrayado es nuestro].[99] Y aquí nuevamente vemos la maniobra. Mientras que el diario habla de miles de personas, las imágenes parecieran mostrar otra cosa, exactamente lo contrario. En este caso el texto orienta la lectura de la fotografía en términos de que pueda representar al todo pues, como se observa, en esta imagen apenas si se ven un par de personas y algunos autos. De ahí a los *miles* hay realmente una distancia. Y no ponemos en duda la cantidad de gente que esa noche pudo haber habido (menos aún la que se movilizó el 20 de diciembre

[98] *Clarín*, 21 de diciembre de 2001, p. 28.

[99] *Clarín*, 20 de diciembre de 2001, p. 26. Fotógrafo: Ricardo González.

durante todo el día); no obstante, nos llama la atención cómo fotografías similares (en cuanto a la poca cantidad de gente) puede servir tanto para reafirmar lo que ya es explícito en la foto. Esto es, que-hay-poca-gente como lo contrario, que hay miles, que determinadas manifestaciones fueron masivas. Un ejemplo más lo vemos en esta fotografía de Axel Alexandre (también de *Clarín*). El epígrafe dice: "**Bajo fuego**. Pequeños grupos de manifestantes seguían en el Obelisco al atardecer".[100] Y efectivamente, son pocos. En primer término vemos a tres. Nos preguntamos ¿cuál es diferencia que hay entre esta imagen y la de aquellos dos que se observan en el cacerolazo de la noche del 19 de diciembre? ¿Cómo es posible que con igual cantidad de gente en la foto se hable de "miles", en el primer caso y de "pequeños grupos", en el segundo? La respuesta, creemos, puede tener que ver con las circunstancias. *Clarín* se compadece de esos "vecinos" de clases medias que comienzan los cacerolazos, se identifica con los que marchan por "la desocupación reinante y [también por] la decisión [del gobierno] de aprisionar sus salarios y ahorros en los bancos".[101] Apoya su reclamo, acuerda con sus métodos. Después de todo, se trata de la "reacción espontánea" de quienes quizá son lectores de *Clarín*, la gente a la que "el gran diario argentino" siempre interpeló. "Esos manifestantes sobresalían por su conducta alejada de **toda violencia, desorden o saqueo"**,[102] dicen. Pero, así cuando los pocos fotografiados son militantes políticos o están, de alguna manera, vinculados a alguna organización social *Clarín* minimiza su actuación, expresándose quizá desde una mirada clasista. Si de

AXEL ALEXANDRE

BAJO FUEGO. PEQUEÑOS GRUPOS DE MANIFESTANTES SEGUIAN EN EL OBELISCO AL ATARDECER.

[100] *Clarín*, 21 de diciembre de 2001, p. 31. Crédito de la fotografía: Axel Alexandre.

[101] *Clarín*, 21 de diciembre de 2001, p. 28.

[102] *Clarín*, 21 de diciembre de 2001, p. 28.

saqueos hablamos, las escenas se repiten una y otra vez. Siempre vemos a pequeños grupos de personas, caracterizados justamente como “grupos de personas”.[103] En ese sentido, son escasas en verdad las fotografías de *Clarín* en las que se ven grupos más numerosos. De hecho hay una del 21 de diciembre que refleja cómo un compacto grupo de gente solicita alimentos en Trelew[104] y, si se quiere, otra que será analizada más adelante.

A LAS BOLSAS. HIPERMERCADOS Y LA MUNICIPALIDAD DE TRELEW REPARTIERON ALIMENTOS.

Por consiguiente, y a partir de las imágenes que integran esta matriz (circunscribiéndonos a ella), consideramos que no es posible hablar de *multitudes*, ya que son escasas aquellas imágenes en donde hay una cantidad de gente que pudiera merecer ese nombre. Nos parece que lo más adecuado es referirnos a distintos colectivos y/o grupos, dejando de lado en todo caso la pregunta por la multitud –para futuras investigaciones– ya que –si bien las multitudes estuvieron presentes– no aparecen taxativamente representada desde lo visual, o mejor dicho, no al menos –insistimos– en una cantidad de fotografías significativas.

[103] *Clarín*, 20 de diciembre de 2001, p. 3.

[104] *Clarín*, 21 de diciembre de 2001, p. 39. Fotógrafo: Daniel Feldman.

Fotografías que condensan la matriz

Créditos de la fotografía: Carlos Barria / *La Nación*, 21 de diciembre de 2001.

1. 2001. Los manifestantes huyen en estampida, presumiblemente de la policía que ha desplegado (fuera del cuadro y por todo el centro de Buenos Aires) "**el mayor despliegue represivo desde el retorno democrático**"[105][el destacado es original de la nota]. Hay indicios como para pensar que muchos de los que aquí vemos correr entre el humo de los gases lacrimógenos no son meros *curiosos*. No a todos los sorprendió el azar. Las remeras atadas al cuello –y probablemente humedecidas– como forma de contrarrestar el efecto de los gases y cierta manera de correr hacen pensar que entre ellos hay algunos con cierta experiencia, con cierta idea de cómo "moverse", si es que vale el término, en una manifestación de estas características. El calor de fines de diciembre hace que muchos tuvieran el torso desnudo pero hay una persona que no sólo tiene la remera puesta sino que además tiene otra cubriéndole la cara (es el de amarillo que aparece en el margen superior izquierdo). Hay otro de jeans y chomba beige alzando un largo palo.

Algunos corren con cierto ímpetu y, rapidez; otros ya vienen disminuyendo la velocidad. El que está justo en el centro de la escena quedó congelado con la estampa de un deportista. Viéndolo cuesta no

[105] *Clarín*, 21 de diciembre de 2001, p. 26.

pensar en el fotógrafo Eadweard Muybridge[106] y sus experimentos sobre el movimiento de las personas y, muy especialmente, el de los caballos. Mediante un dispositivo que congelaba con precisión cada uno de los movimientos los fotografió, entre 1877 y 1881, intentando establecer si en algún momento de la carrera el caballo quedaba en el aire, con las cuatro patas despegadas del suelo, cosa que efectivamente logró comprobar. Volviendo a nuestra fotografía vemos a este hombre que, como decíamos, corre de una manera muy particular, con seguridad y cierta hidalguía. Y ¡está con los dos pies en el aire! Y debe ser por todo esto que inevitablemente la mirada converge en él, que se constituye en el centro de la foto. Si hasta pareciera que no corre, que va al trote, tranquilo, con la situación bajo control, casi ajeno al entorno.

El pie de la foto "aclara": "Un numeroso grupo de *manifestantes*, que produjeron *desmanes* en la avenida 9 de julio y Corrientes, es *dispersado* por la Policía Federal, que arrojó gases lacrimógenos; atrás *avanza* un camión hidrante" [el subrayado es nuestro].[107] En el margen superior izquierdo apenas si se ve el camión hidrante al que hace referencia el texto. Por tanto este epígrafe funciona como anclaje, pues fija el sentido pero más aún como relevo porque aporta coordenadas tanto espaciales como temporales para su "lectura". Es decir, dice dónde tuvo lugar la "escena" y "cómo" se llegó hasta aquí, desde dónde se venía.

Con todo, recordemos que Barthes señaló que la primacía de una función sobre otra responde ante todo a elecciones que están atravesadas por la ideología. Esa es entonces la causa por la que el pie de esta fotografía funciona con una pretendida neutralidad. Falsa neutralidad que se traduce en el suavizar muy sutilmente los hechos y, sobre todo (pero también por ello), el accionar de la policía.

[106] Para mayor información véase: http://www.eadweardmuybridge.co.uk

[107] *La Nación*, 21 de diciembre de 2001, primera plana.

Veamos, el pie dice “manifestantes” y no militantes o activistas como en otras oportunidades sí adjetivó el diario.[108] El manifestante tiene una connotación no sabríamos decir si positiva para *La Nación* pero sí, evidentemente, menos negativa, más edulcorada que la de “militantes”, “activistas”, “partidarios de izquierda”, u otras expresiones que, de acuerdo a los contextos, son sistemáticamente asociadas por los medios con quienes originan y/o participan de los disturbios en marchas como éstas. Con todo, utilizan el “manifestantes”. Estos son, según nos dicen, quienes produjeron “desmanes”. Y aquí de nuevo la operación de atenuación. No es lo mismo decir “desmanes” que incidentes (más o menos graves) o destrozos. Hay una mirada, si se quiere, benévola sobre estos “manifestantes” pero que por haberse “excedido” en su reclamo y/o incitado el desorden (tal es la definición que la Real Academia de la Lengua da la palabra desmán) “provoca” que la Policía tenga que “dispersarlos”. *La Nación* se cuida muy bien de no utilizar el término reprimir, de no decir represión. Lo cual no deja de llamar la atención porque esta fotografía (la principal de la tapa) cuyo titular dice “Renunció De la Rúa” tiene una volanta por encima de la foto que dice: “**La crisis política y económica:** durante los saqueos y las protestas hubo por lo menos 23 muertos en dos días” [el énfasis es del original]. Quizás ahora se entienda mejor por qué se cuidan de usar la palabra “represión”. Si nadie reprime ¿cómo pueden morir 23 personas en dos días? Es cierto que hubo muertes ligadas a enfrentamientos entre saqueadores y comerciantes, aun entre los propios saqueadores, no obstante muchas de las muertes fueron consecuencia directa de la desproporcionada represión policial que se dio, con pocas variantes, a lo largo del país.

[108] Véase en *La Nación* del 21 de diciembre la página 13. Allí, la bajada de la nota “Fuego y ruinas en el centro de una Buenos Aires irreconocible” dice: “Bancos, tiendas y restaurantes fueron destruidos por *hordas de activistas*” [el subrayado es nuestro].

Créditos de la fotografía: INFO FOTO/ Julio Pantoja / *Clarín*, 21 de diciembre de 2001.

2. 2001. Un numeroso grupo de personas sale desde lo que parece ser el galpón de algún supermercado. A juzgar por lo que se están llevando (saqueando) estas personas es un deposito de bebidas. De costado se ve que no todos salen, hay algunos que entran, que quizás "vuelven a entrar", que van por más. En primer plano, dos mujeres. Y que las mujeres aparezcan en primer plano no deja de ser una novedad, ya que si bien se cuentan algunas fotografías en las que aparecen (todas de 2001, ya que en 1955 están invisibilizadas, muertas bajo las mantas) siguen siendo escasas en relación al total de imágenes que conforman el corpus (contamos solo las de 2001: 26 sobre 242),[109] con lo cual cada una de ellas constituye a su modo la visibilización de las protestas, manifestaciones y saqueos de los que participaron las mujeres.

[109] Para contabilizar las fotografías de mujeres hemos tomado como referencia aquellas en dónde ocupan un lugar destacado, llevando adelante una acción, participando de alguna manera, siendo las protagonistas de la escena o bien el personaje más relevante. Sin embargo, no todas las fotografías contabilizadas remiten a mujeres anónimas, también contamos entre ellas una fotografía de, por ejemplo, la jueza federal María Servini de Cubría quien el 20 de diciembre fue a la Plaza de Mayo después de ver por la televisión la violenta represión policial.

La niña fue fotografiada gesto grave. Ese gesto se combina con el apuro del que sale (del que quiere estar ya lejos) de “la escena del crimen” o, al menos, con la velocidad necesaria para dejar en lugar seguro los packs que carga (con cierta dificultad) e ir por más, hacer todos los viajes que se puedan. La otra mujer lleva también dos packs de gaseosas, pero prefiere cargarlos de otra manera. Quizás le pareció más cómodo tomarlos por debajo, en todo caso su rostro indica que las gaseosas le pesan más de lo que creyó en un principio o tal vez es la mezcla de esfuerzo, calor y vergüenza de estar haciendo lo que nunca hasta ése momento de su vida, robar. “El gesto esencial del *Operator* consiste en sorprender algo o a alguien [...] y que tal gesto es, pues, perfecto cuando se efectúa sin que lo sepa el sujeto fotografiado”. Esto produciría un “’choque’ fotográfico (muy distinto del *punctum*) [que] no consiste tanto en traumatizar como en revelar lo que tan bien escondido estaba que hasta el propio actor lo ignoraba o no tenía conciencia de ello” (Barthes 2008: 65-66).

Más atrás algunos saqueadores recogen incluso botellas que quedaron en el piso; otros llevan los clásicos cajones que se utilizan para transportar cerveza. Lo hacen como si fueran hormigas, por encima de sus cabezas. De hecho, vemos tres cajones amarillos en el aire. Transportarlos de ese modo es la única manera de que los saqueadores puedan moverse con cierta prisa. Todos ahí saben lo obvio. Esa situación no puede sostenerse demasiado tiempo sin que haya algún tipo de represalia. En todo caso, eso parece tenerlos sin cuidado, hay otras cosas más importantes de las que ocuparse ahora.

Individuos solos, frente a las circunstancias…

Si no está en tus manos cambiar una situación que te produce dolor, siempre podrás escoger la actitud con la que afrontes ese sufrimiento.

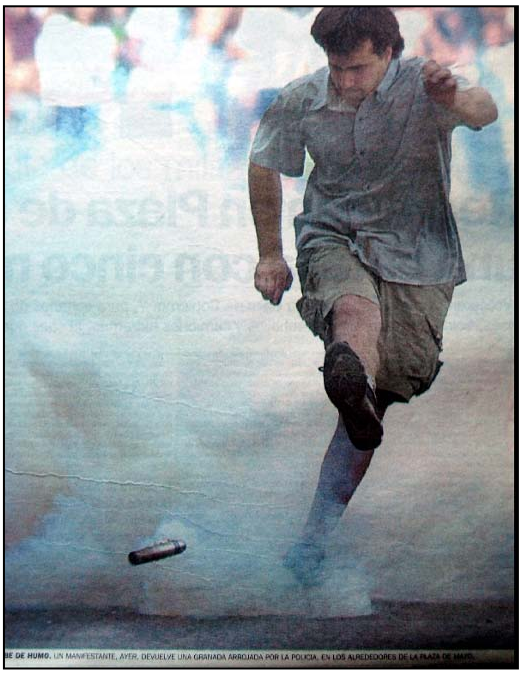
VÍCTOR FRANK

En esta última matriz se concentran todas aquellas fotografías que, en medio de la confusión de los hechos y gracias al talento de los fotoperiodistas, muestran, como adelanta su nombre, a individuos solos en circunstancias muy particulares. Soledad que se expresa a veces en toda su literalidad (esto es, una-persona-sola) pero que se amplifica también a partir de las diversas actitudes que éstos encarnan. Así, ya hemos comentado –en *daños materiales*– la situación del chino Wan Cho Ju, a quién le vaciaron el supermercado de Ciudadela. Saqueadores, vecinos y desesperados se llevaron todo aquello que pudiera ser saqueado, incluso el arbolito de navidad. En esa imagen, además del lógico desconsuelo se advierte la actitud del que, debido a la conmoción, está como perdido, en una especie de limbo, sin capacidad para elaborar una idea clara. Lo mismo sucedía con la joven mujer que se agarraba la cabeza al contemplar cómo su pequeño supermercado había sido arrasado. Y en su cara bien podría leerse este pensamiento: “Dios mío, ¿y ahora qué?”

En medio de los incidentes, el rezo

El 23 de diciembre de 2001 *La Nación* utiliza una página completa con ocho fotografías (dos de ellas muy grandes, una es la primera que aquí ponemos), acompañadas de una breve nota (“Dos

días que cambiaron la Argentina").[110] Allí, hay al menos cinco imágenes que pueden ser consideradas como parte de esta serie de individuos solos. Entre estas fotos hay una mujer que –como el chino, aunque en otra situación– también parece estar inmersa en su propio padecimiento o al menos ajena al entorno. Llora y reza mientras camina con un rosario en la mano y un retrato de Jesucristo. Una densa y oscura columna de humo cubre parte del fondo en el que también se ven algunos policías de infantería.[111] Otros, muy por el contrario, están plenamente conectados a la situación, con la realidad inmediata. Entienden que son parte y obran en consecuencia. Fueron retratados con gestos que podemos asociar genéricamente con la idea de resistencia. En ese sentido, no falta el que resiste a pedradas *solo*, mientras los demás presentes (unos cuantos metros detrás del que arroja las piedras) se van, abandonan el lugar en dirección contraria[112] o el que, como este joven, mira de frente, desafiante a la policía. Mostrarse así, con el torso desnudo y los brazos abiertos en cruz no hace más que recalcar que se está desarmado. Enfrenta a las fuerzas policiales (a nada menos que un carro hidrante)[113] con actitud, pacíficamente. A partir de estos ejemplos (que abundan en 2001) se van prefigurando en los



[110] *La Nación*, 23 de diciembre de 2001, p. 15.

[111] *La Nación*, 23 de diciembre de 2001, p. 15. Crédito de la fotografía: Carlos Barria.

[112] *La Nación*, 23 de diciembre de 2001, p. 15. Crédito de la fotografía: Carlos Barria.

[113] *La Nación*, 23 de diciembre de 2001, p. 15. Crédito de la fotografía: Carlos Barria.

sujetos fotografiados dos tipos de actitudes que, de alguna manera, los definen. Es en esta suerte de soledad colectiva, en medio del desconcierto generalizado, que asoman *los que deambulan*, sin comprender cabalmente qué sucede o, peor, si es que lo saben ya poco les importa (porque ellos quedaron desconectados, conmocionados como el chino) y *los que resisten*. Deambular y resistir. Dos maneras de comportarse en situaciones excepcionales. Y casi está de más decir que son excluyentes entre sí. De hecho es muy probable que haya habido alguno que primero resistió y luego deambulo (o viceversa) pero en las fotografías, a diferencia de las filmaciones, es imposible constatar esto. Aquí la persona es unidimensional en cuanto a lo que se ve y en cuanto a su actitud. No hay manera de constatar el cambio, a menos que hubiera dos imágenes que la mostrasen primero de una manera y luego de otra.

Hay otra fotografía, en este caso de *Clarín*, en la que un hombre, en medio del humo de los gases lacrimógenos, patea con suma concentración un cartucho de gas, devolviéndoselo así, presumiblemente, a la policía. En esa acción convergen dos elementos. En primer lugar, la idea de alejar el gas de dónde está él, seguramente, con muchos otros más (fuera del campo de la fotografía). Por otra parte, no podemos dejar de advertir que esta imagen ocupa prácticamente toda la página. Y si señalamos esto es porque no es un recurso que haya utilizado mucho *Clarín* en 2001 (a excepción del suplemento *Zona*) aunque es cierto que la situación lo ameritaba. Si *Clarín* no habilitaba más espacio a lo visual, a la fotografía en una situación tan extraordinaria como esa, ¿cuándo entonces?

Asimismo, hay un detalle (¿el *punctum*?) que resulta cuando menos llamativo. Tiene que ver con el gesto con el que el fotógrafo, Martín Acosta, logró congelar a este resistente. Si parece más un pateador de rugby que un manifestante que "devuelve una granada arrojada por la policía, en los alrededores de la Plaza de Mayo", como explicita el epígrafe.[114] Su actitud corporal es la del pateador que sólo piensa en lograr meter el balón entre los postes.

Ahora bien, tal vez ya sea necesario aclarar que si hasta el momento sólo hicimos referencia a fotografías pertenecientes al 2001 es debido a que en el material de 1955 no encontramos imágenes dónde haya taxativamente individuos solos. O mejor dicho, hay algunas pero no en una cantidad tan significativa como para merecer un análisis *in extenso*. No obstante, sí señaláremos que el 17 de junio de 1955 en *Clarín* hay una fotografía en la que se ve a un "ciudadano [que] trata de escudarse tras el tronco del árbol.[115] Y es por ello que el título de la matriz se completa con el "frente a las circunstancias", porque no todas las soledades son tan lineales. En ese sentido, a partir de varias de las fotografías que tenemos podemos desagregar dos nuevos grupos. El primero refiere a civiles que son reprimidos por la policía y el segundo tiene que ver con imágenes que refieren a la figura de la autoridad (policías, bomberos, políticos). Lógicamente estas dos esferas, conviven y, en algunos casos, se retroalimentan, ya que, por ejemplo, no por ser una obviedad podemos dejar de remarcar que no puede haber civiles reprimidos sin la "figura de

SIN TOCAR EL PISO. LA FEDERAL DETIENE A UN MANIFESTANTE. LA PROTESTA TUVO AYER UN TONO MILITANTE MUY DISTINTO AL DE LA NOCHE PREVIA.

[114] *Clarín*, 21 de diciembre de 2001, p. 25.

[115] *Clarín*, 17 de junio de 1955, p 8-9.

autoridad" (en este caso, la policía) que reprima. Es condición de posibilidad. En ese sentido, llaman la atención, sobre todo, tres fotografías que publica en *Clarín*. En las tres invariablemente se observa cómo la policía reduce (por la fuerza) a algún manifestante (que sufre la represión *solo*). El detalle es que siempre son dos o tres policías. En la primera se ve cómo, en Córdoba,[116] tres policías de infantería se llevan por la fuerza a un hombre. Uno lo sujeta por el cuello, casi como haciendo una "llave"; otro, le dobla el brazo y el tercero lo agarra (aunque más bien parece arrastrarlo) del cinturón para que camine (a ninguno de estos policías se les ve la cara) al manifestante sí, y no parece estar asustado pero sí tosiendo. La segunda foto, fue tomada en las inmediaciones a la Plaza de Mayo.

Frente al Congreso de la Nación se mantuvo el vallado y una guardia policial

Allí tres policías (¿de civil?) con las camperas, que en un amarillo muy llamativo dicen "PFA Superintendencia Drogas Peligrosas", cargan literalmente a un manifestante que va a los gritos. Uno lo carga por las piernas y los otros dos se encargan cada uno de un brazo. El epígrafe dice: "**sin tocar el piso**. La Federal detiene a un manifestante. La protesta tuvo ayer un tono militante muy distinto al de la noche previa".[117] En la tercera fotografía (de Marcelo Biardi) aparecen, de nuevo, dos policías de infantería sujetando violentamente a un manifestante (uno de ellos lo tiene agarrado de los pelos), la fotografía aparece bajo un titulo que dice: "'Baja el arma, no tirés más por favor'",[118] con lo cual se refuerza el mensaje de excesiva represión que en este caso trabaja *Clarín*. Sin embargo hay otras fotografías –también de 2001–

[116] *Clarín*, 20 de diciembre de 2001, p. 23. Crédito de la fotografía: Agencia Córdoba.

[117] *Clarín*, 21 de diciembre de 2001 p. 27. Crédito de la fotografía: Martín Acosta.

[118] *Clarín*, 21 de diciembre de 2001 p. 29. Crédito de la fotografía: Marcelo Baiardi.

que remiten a la figura de autoridad y no necesariamente están asociadas a la represión. Así tenemos varias en las que efectivos de la Policía Federal custodian o bien el Congreso, el Banco Nación de Florida y Bartolomé Mitre[119] o "gendarmes pertrechados con lanzagases" cuidan un supermercado Coto de Pilar.[120] Esta última fotografía provoca la memoria. Porque quien la ve en contexto (en el diario) sabe que es de 2001, pero evidentemente guarda cierta relación con el estilo –solo porque hay dos militares armados, pues no son policías– con algunas fotografías aparecidas durante la última dictadura.[121]

Hasta el momento todas las fotografías analizadas en las diferentes matrices aparecieron indefectiblemente en los tres primeros días después de los hechos. Ahora, pondremos por un momento en suspenso esa periodicidad para profundizar sobre el tratamiento que hizo *La Nación* en 2001 de lo que hemos llamado "la figura de la autoridad". Saltamos así diez días desde la renuncia de De la Rúa. El 30 de diciembre de 2001 *La Nación* publica una página completa con nueve fotografías. No hay más texto que los epígrafes y un título que intenta englobar a las imágenes: "La gente, entre el hartazgo y la violencia" y una breve volanta que reza: "**El nuevo escenario**: imágenes de otra jornada de protesta ciudadana".[122] Puede rastrearse ahí una suerte de relato en donde la clase media sale, nuevamente, a reclamar el cambio. En ese momento el

[119] *Clarín*, 21 de diciembre de 2001, p. 43. Crédito de la fotografía: AFP.

[120] *Clarín*, 22 de diciembre de 2001, p. 9. Crédito de la fotografía: Martín Acosta.

[121] Al respecto véase también Gamarnik, Cora (2011) "Imágenes de la dictadura militar. La fotografía de prensa antes, durante y después del golpe de Estado de 1976 en Argentina", en *Artículos de investigación sobre la fotografía*, Montevideo, Ediciones CDMF.

[122] *La Nación*, 30 de diciembre de 2001, p. 13.

presidente, proclamado por la Asamblea Legislativa, era Adolfo Rodríguez Saá (quien renunció ese mismo 30 de diciembre). En las fotografías de *La Nación* vemos primero a familias enteras demandando cambios. La "protesta ciudadana" se corporiza así en personas ubicadas en Santa Fe y Coronel Díaz (margen superior izquierdo, imagen de Miguel Mendez) y también en Plaza de Mayo (es la fotografía central, tomada por Rodrigo Abd) donde en primer plano aparece un hombre mayor que grita con furia su descontento. En la imagen del margen superior izquierdo hay lugar para la juventud que también fue un actor que dinamizó los acontecimientos que tuvieron lugar unos días antes. Con brazos en alto, exigen desde el portal de la Casa Rosada que renuncie la "Corte Corrupta" (como dice el cartel de uno de los manifestantes. Esta fotografía es también de Rodrigo Abd).

Con todo, de la mitad de la hoja para abajo se observa un corrimiento que estaba insinuado, latente en la fotografía de Carlos Barria en la que un joven arroja algo contra la Casa Rosada, en donde ya se ve fuego (arriba en el medio). La "protesta ciudadana" cede así el espacio, primero a un saqueo en un local del Correo Argentino y luego a la figura de la autoridad que, a estas alturas y con el recorrido que va trazando el diario (y que ahora veremos en detalle), era de esperar que actuara. La conexión es casi axiomática. Primero hay una protesta, luego un desborde de gente, luego un

saqueo, por último aparece la autoridad para (intentar) restablecer el orden. Hay un orden secuencial, de causa y efecto.

Ahora bien, ¿cómo aparece esta autoridad? Primero herida. Una fotografía de Maximiliano Amena muestra el momento preciso en que dos policías asisten a otro, herido con sangre en la cabeza. Y siguiendo el recorrido que propone el diario la policía después aparece reprimiendo en Plaza de Mayo (fotografía de Miguel Mendez) y si uno se deja llevar por la directriz que va trazando *La Nación* era, como decíamos, esperable que así lo hiciera. Con todo, *La Nación* prepara el terreno para atenuar, una vez más, la represión. Olvidémonos de los vecinos y manifestantes de Santa Fe y Coronel Díaz, concentrémonos en las fotografías que siguen en la que el joven arroja algo contra la Casa Rosada el epígrafe dice: "Un grupo de jóvenes inició los incidentes ante la Casa Rosada". En la imagen de al lado, (otros jóvenes claman "Fuera Corte corrupta" y el epígrafe apuntala la dirección que venimos comentando. Dice taxativamente: "Sin policías a la vista, la Casa de Gobierno pareció virtualmente tomada". En las dos fotografías siguientes, el pie en que se ve un grupo de policías en las escalinatas del Congreso Nacional (foto de Reuters) dice: "los *violentos* ingresaron al Congreso y no respetaron ni los bustos" [el subrayado es nuestro] y en la siguiente vemos un bombero, el epígrafe explicita: "quemaron hasta los sillones dentro del Congreso".

Así, la figura de la autoridad brilla por su ausencia cuando hay jóvenes en la Casa Rosada, se genera una idea de caos, acentuado en que esa autoridad luego es herida. El relato indica que los jóvenes comenzaron los incidentes y al ver el robo del local y al policía herido

se cae de maduro que “tuvo” que intervenir. Luego miran el busto caído y el bombero que apaga el sillón. Pareciera como si se resguardara la imagen de la policía, que entró en acción cuando ya no quedaba otra salida. Eso se desprende de la lectura y el análisis global de esa página de *La Nación*.

LA NACION

HA RENACIDO LA TRANQUILIDAD EN TODO EL PAIS

PROCURASE AHORA SALVAGUARDAR EL ORDEN INTERNO

ESTÁ DE REGRESO EL MINISTRO DE R. EXTERIORES

PARALIZÁRONSE LAS LABORES EN LA REPÚBLICA

SALUDARON AL GENERAL LUCERO LOS CRONISTAS

TIENE SANCIÓN DEL CONGRESO EL ESTADO DE SITIO

EL PRESIDENTE DE LA NACION EN MOMENTOS DE EFUNDIR UN MENSAJE PARA TODO EL PAIS

DESPUES DE PRESTAR JURAMENTO EL NUEVO MINISTRO DE MARINA, CONTRALMIRANTE CORNES

LA CARTERA DE MARINA TIENE NUEVO TITULAR

Ayer a mediodia habló por radio el jefe del Estado

UNA ADVERTENCIA CON RESPECTO AL ESTADO DE SITIO

En cuanto al tratamiento de 1955, *La Nación* –como ya hemos desarrollado en otra matriz– muestra los daños materiales y enfatiza muy fuertemente en el retorno a una supuesta normalidad, ligada al momento anterior a los bombardeos. Como si nada de esa atroz masacre hubiese pasado, como si hubiese sido un accidente. Para eso es fundamental no sólo no mostrar a las víctimas sino focalizar una y otra vez en la figura de la autoridad (en este caso representados por el presidente Perón y algunos de sus ministros) que se encargan justamente de reforzar la idea que trabaja el diario, hay un retorno a la tranquilidad.[123] En ese sentido, es por demás significativo que de las pocas fotografías que publica *La Nación* en esa época la mayoría remitan o bien a los daños materiales o bien a la/s figura/s de autoridad. Sin esa figura de autoridad, sin esa ausencia de los muertos es imposible sostener el discurso de la calma y la tranquilidad. Como en una puerta giratoria salen los muertos y heridos y entran las figuras de la autoridad.

[123] La imagen pertenece a la primera plana de *La Nación* del 18 de junio de 1955.

Clarín, por su parte, nuevamente matiza y aporta fotografías en todas las matrices que hemos trabajado y con las características que ya hemos mencionado. De manera que también posee imágenes en las cuales la figura de la autoridad se encuentra, con la particularidad de que al presidente y los ministros se les agregan soldados del Ejército que "examinan proyectiles para hacerlos explotar después".[124] Esta última línea que bien podría ser intrascendente revela una diferencia que, si bien sutil, no deja de poner de manifiesto la forma en que los dos diarios hacen su interpretación y posterior relato de los hechos. Mientras que en *La Nación* la figura de la autoridad remite más a lo institucional en *Clarín* además hay una autoridad que activa los mecanismos necesarios para mostrar que todo vuelve a su cauce normal. Así, en *La Nación* aparece el presidente Perón, ministros y funcionarios varios o reunidos o recorriendo la zona del bombardeo, evaluando las consecuencias, etcétera. La aparición de este tipo de imágenes responde a una necesidad (en este caso no sólo del *La Nación* sino también del gobierno) de reforzar el mensaje de tranquilidad que se pretende hacer llegar a la población. Se habla de un retorno a la normalidad o formulas similares. En *Clarín* a éstas imágenes "institucionales" se les agregan otras, que las completan y a la vez enriquecen ese discurso que

LA NACION — Sábado 18 de junio de 1955

RENACE LA TRANQUILIDAD EN ESTA CAPITAL Y EN TODO EL TERRITORIO DE LA REPUBLICA

Un sector de la Casa de Gobierno mostrando los efectos de una bomba

Destrozos causados por un proyectil en la Plaza de Mayo

El general Lucero observa los desperfectos en la Presidencia

El ministro de Ejército impartiendo órdenes

INUTILIZANDO UNA BOMBA

PERSONAL técnico del ministerio de Aeronáutica, en momentos en que procede a inutilizar la bomba de 100 kilos que cayó en plaza de Mayo, sin estallar. La operación se llevó a cabo tomándose precauciones totales

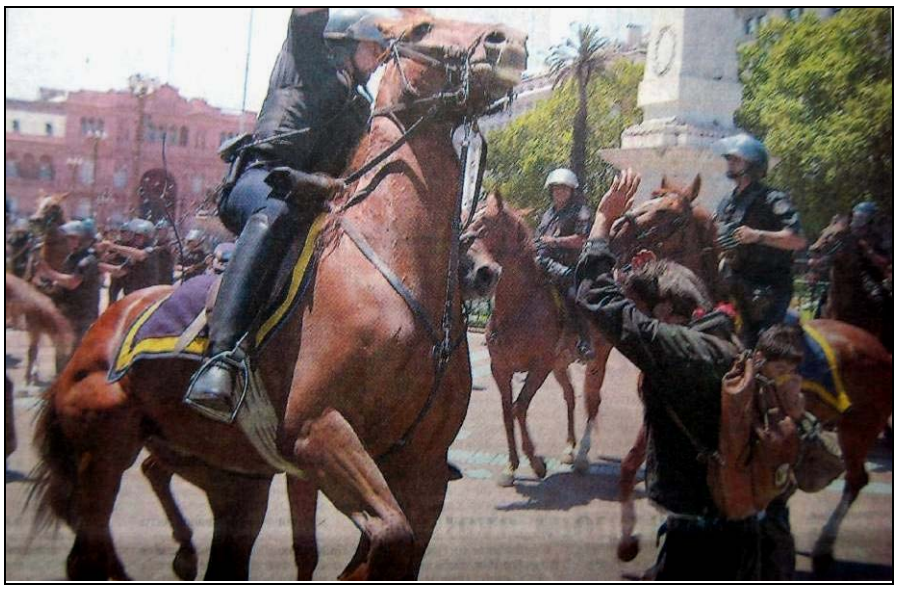
[124] *Clarín*, 18 de junio de 1955, p. 8.

pretenden instalar las autoridades. En ese sentido, ya no sólo se ven autoridades que quieren mostrarse ocupadas y dando un mensaje mesurado, de paz y orden sino también que interesa que se vean como autoridades además eficientes que ya han recorrido la zona afectada y que por eso mismo han dispuesto casi de inmediato que personal técnico del ministerio de Aeronáutica desactive, por ejemplo, una bomba de 100 kilos[125] o bien que "numerosos trabajadores [limpien la Plaza de Mayo] de escombros y [que además refaccionen] los hoyos producidos por las bombas".[126]

[125] *Clarín*, 18 de junio de 1955, p.2.

[126] *Clarín*, 20 de junio de 1955, primera plana.

Fotografías que condensan la matriz



Créditos de la fotografía: Carlos Barria / *La Nación*, 23 de diciembre de 2001.

1. 2001. Un manifestante intenta cubrirse la cabeza del bastonazo que está a punto de descargar un policía del Cuerpo de Policía Montada de la Federal. Completan la escena otros cuatro policías de ese cuerpo (el caballo de uno de ellos confunde sus patas con el que aparece en primer término) y algunos agentes de Infantería. De fondo, la Pirámide de Mayo y más atrás la Casa Rosada. La sombra de uno de los caballos en el suelo es indicio de que se estaba cerca del mediodía.

De la situación sabemos, además de la desmesurada violencia con la que ése policía va a cargar contra el manifestante, lo poco que dice el epígrafe ("Los efectivos policiales *chocaron* con los manifestantes para desalojarlos de la Plaza de Mayo durante el estado de sitio"[127] [el subrayado es nuestro]. Supongamos que no sabemos nada de lo violento que fue ese desalojo. Supongamos que nunca vimos otras imágenes del desempeño de la Montada en Plaza de Mayo, aquel diciembre de 2001. Supongamos que no los vimos echándoles los caballos encima de las Madres de Plaza de Mayo que

[127] *La Nación*, 23 de diciembre de 2001, p. 15.

aquel jueves 20 de diciembre, hacían su ronda en la Pirámide de Mayo, como todos los jueves, "en una imagen que recordó a la última dictadura militar"[128]. Jugamos a pasar por alto esas imágenes, pese a que las evocamos, por dos razones. La primera y más obvia es que nosotros nos atenemos sólo a las fotografías de *Clarín* y *La Nación*; la segunda apunta a hacer emerger por contraste una constante de este diario. Es decir, nuevamente observamos en este pie de fotografía lo que ya hemos desarrollado y fundamentado a lo largo de todo este trabajo: *La Nación* matiza, suaviza y enmascara la violenta represión policial. Es cierto que a veces las maniobras retóricas son más sutiles. Entonces en este epígrafe, que cumple casi exclusivamente la función de anclaje, el diario utiliza el verbo "chocar". La policía "chocó" ("chocaron", dice el texto), como quien no puede frenar a tiempo, contra los manifestantes. La justificación está dada en el estado de sitio. Curiosa forma de presentar el bastonazo desde arriba de un caballo sobre alguien indefenso y, a todas luces, pacifico.

[128] *Clarín*, 21 de diciembre de 2001, p. 12.

Créditos de la fotografía: No especificado / *La Nación*, 21 de diciembre de 2001.[129]

Claudia Pérez, con su hija Jorgelina en brazos, se resiste a ser desalojada

2. 2001. Una mujer sentada en el medio de la calle y con cara de tristeza abraza a una nena que se tapa la nariz con lo que parece ser un pañuelo. A poco más de dos metros, un policía del cuerpo de la Montada está detenido con su cabello. Mira algún punto en la altura, algo que no llegamos a ver. Cerca de él asoma otro caballo, del que vemos su hocico. Y además de la bota del que lo monta se ve el caño de un arma de fuego. Atrás de los caballos hay un carro hidrante.

Lo curioso de esta imagen es no sólo la aparente tranquilidad con la que conviven los protagonistas: tanto la mujer y la niña como el policía parecen no prestarse demasiada atención, cada uno está inmerso en su propia circunstancia. Además, gracias al genio profesional del fotógrafo esta imagen tiene una sutil belleza pictórica, que la aleja un poco de los cánones del campo del fotoperiodismo que ya hemos desarrollado en el capítulo I. De hecho, esta imagen nos recuerda a una de las fotografías de Koen Wessing[130] que analiza Barthes en *La Cámara lúcida.* En ella se ve a tres soldados (dos de

[129] No puede especificarse el autor de la fotografía ya que esta imagen aparece con otras cuatro en un recuadro que tiene como volanta "Imágenes del descontrol" y entre las cuatro fotografías un título con una breve bajada: "El microcentro fue centro de la batalla. Los disturbios se produjeron desde la madrugada de ayer hasta anoche. Temprano, la mayoría de los manifestantes eran vecinos, comerciantes y empleados. Por la tarde las calles fueron copadas por estudiantes, militantes de izquierda, y jóvenes sin banderías". Y debajo se consigna que las fotos son de: Daniel Merle, Martín Lucesole, Carlos Barria y Rodrigo Abd, pero sin que se indique qué fotografía corresponde a cada fotógrafo.

[130] *El ejército patrullando las calles*, Nicaragua, 1979.

ellos mirando a cámara) caminando por una calle llena de escombros y que, a juzgar por las casas de madera y el barro de la calle pasando la esquina, parece ser de un suburbio. Justo detrás de ellos dos monjas pasan caminando como si tal cosa. Pasan por la esquina. "Comprendí rápidamente –dice Barthes– que la aventura de esa fotografía provenía de la copresencia de dos elementos discontinuos, heterogéneos por el hecho de no pertenecer al mismo mundo (ninguna necesidad de contrastarlos): los soldados y las monjas" (Barthes, 2008: 54). He aquí los elementos discontinuos de nuestra foto: una mujer con una niña, sentadas en plana calle, en el asfalto (convengamos que no es un espacio en dónde habitualmente la gente se siente, al margen de las manifestaciones políticas, sociales, artísticas y/o culturales), rodeadas de policías del cuerpo de caballería de la Policía Federal.

Por otra parte, tampoco es usual que sepamos quiénes son los que están en la fotografía. En este caso, el epígrafe nos aporta sí mucha información. Dice: "Claudia Pérez, con su hija Jorgelina en brazos, se resiste a ser desalojada".[131] Y aquí no podemos evitar preguntarnos cómo conocía el fotógrafo y/o el editor de fotografía del diario el nombre de aquella mujer que, con indudable valor y determinación, se resiste a ser desalojada. Por lo que vemos, nada explicita que la mujer y su hija estén siendo desalojadas justo en ese momento, ni siquiera hay "evidencia" de que hayan sido reprimidas. Sólo vemos la desazón de la madre y probable preocupación por su hija que llora mientras y se tapa la boca (¿de los gases?). De todas maneras, sí resulta inquietante ver a la mujer sentada y rodeada por la policía montada. No hay posición que denote mayor pacifismo que estar sentado en el piso y desarmado. La situación en caso de agravarse es a las claras muy desventajosa para esta mujer que, si

[131] *La Nación*, 21 de diciembre de 2011, p. 11.

algo le faltaba, además de estar sentada (lo que dificulta el ponerse de pie para correr, en caso de necesitarlo) es cargar a su nena.

Consideraciones finales

Uno de los objetivos de esta tesina fue dar cuenta, mediante el análisis comparativo detallado, de la cobertura fotográfica que hicieron *Clarín* y *La Nación* de dos acontecimientos tan significativos en la historia argentina contemporánea como los bombardeos a la Plaza de Mayo en junio de 1955 y el estallido social de diciembre de 2001.

Antes de comenzar con la tesina nos pareció no sólo interesante sino necesario calibrar algunas preguntas, inquietudes e hipótesis que venían de arrastre de otras lecturas y trabajos y que, desde luego, no quedan agotadas aquí, sino que, por el contrario, dejan abierto el camino para futuras investigaciones. Esto es así porque coincidimos con Domenech, quien sugiere, que "una fotografía documental para el fotógrafo, podría devenir carente de significado para quien no pueda determinar tal intención; y otra, tal vez expresiva, y exhibida de cierta manera, puede serlo para ciertos intérpretes" (2003: 101). Eso es lo que, modestamente, hemos intentado hacer a lo largo de todas estas páginas: develar cómo se representaban los acontecimientos a partir de las imágenes.

Encaramos esta tesina con la impresión de que los estudios ligados a la fotografía en tanto medio de comunicación ocupan todavía un modesto lugar en los estudios académicos ligados a las ciencias sociales. No decimos que no los haya; por el contrario, los hay y muy buenos (tanto en Argentina como en el extranjero). Sin embargo, es sintomático que puestos en relación con, por ejemplo, los estudios que se hicieron (y que se hacen) –en el más amplio de los sentidos– sobre la televisión, el cine, la radio, Internet, las nuevas tecnologías e incluso sobre la prensa en general (pero sin detenerse demasiado tiempo en el lugar de la imagen), la fotografía quede relegada.

Con la premisa de realizar aportes al campo hemos desandado los caminos que tomaron los dos diarios de referencia para evaluar las características de las decisiones editoriales respecto a las imágenes publicadas y de ser posible, dar cuenta de las similitudes y continuidades, rupturas y/o desplazamientos en cada caso.

Tomamos esas dos fechas, y esos dos acontecimientos tan diferentes (y a la vez tan traumáticos) como puntos de referencia. Uno, el preludio; el otro, el epílogo de una de las etapas más oscuras, violentas y tristes de la historia argentina reciente. Esos acontecimientos marcan con claridad dos hitos, según consenso historiográfico. El bombardear una plaza llena de gente indefensa supone la transposición de un límite no sólo ético, moral y humano, sino también político y cultural. Una vez traspasado el primero, es difícil no pensar en las secuelas que se replican en los planos político y cultural y que acaso, debido a su propia dinámica, lleva mucho más tiempo sanar. En el desprecio mismo por el otro, en la idea de la necesaria eliminación del adversario (que no es considerado como tal, sino como enemigo), en el odio motorizando la acción, en el ataque supliendo a la política hubo un quiebre profundo. Los perpetradores de la masacre que apostaron por matar a Perón lo sabían. Porque creyeron que una forma viable (e incluso legitima) de hacerse con el poder era enterrar a un presidente constitucional (por muchas observaciones que pudieran hacerle) bajo los escombros de la Casa Rosada y, en el camino, hacer escarmentar a las masas. En buena medida, la dictadura militar iniciada el 24 de marzo de 1976 recogió el antecedente y lo multiplicó hasta el límite de lo impensable.

Con la recuperación de la democracia en 1983, el camino avanza hacia una normalización institucional que, si bien, tuvo sus avances y retrocesos, zonas oscuras, bolsones de corrupción, burocracia e ineficiencia, pugnó (aún lo hace) por un fortalecimiento del sistema democrático (mejoras en el funcionamiento y división de los tres poderes, transparencia administrativa, planes de desarrollo

social en sentido amplio, políticas de estado, etcétera). En ese contexto, desde 1983 hasta 2001 hubo cambios de visibilidad y profundidad variables. Sin embargo, lo que prácticamente no se alteró en todo ese periodo fue la orientación económica iniciada en 1976 por José Alfredo Martínez de Hoz como ministro de Economía. De hecho, todos los gobiernos, con escasos matices, continuaron adscribiendo a políticas de corte neoliberal, el cual, una vez agotado como modelo, desnudó sus perversos efectos: un aparato productivo al borde del abismo que redundó en altísimas tasas de desocupación, más pobreza y más indigencia.[132] Todo eso se tradujo en un entramado social quebrado y en un país en situación desesperante. En ese contexto, diciembre de 2001 fue una situación límite. Ese mes, pero sobre todo los días 19 y 20, la sociedad (sus distintos actores) salió a la calle a pedir un cambio profundo y "que se vayan todos". El 21 de diciembre de 2001, luego de la renuncia de De la Rúa, *Clarín* entiende que "se cierra un ciclo en la política argentina".[133]

De ahí el particular interés que nos generó trabajar sobre estas fotografías. Nuestro trabajo tendió a identificar cuáles fueron los caminos adoptados en torno a la representación de los bombardeos y del estallido social y cómo desde lo visual se construyeron los relatos de ambos diarios. Por ende, en este último aparatado nos proponemos repasar, rápidamente el derrotero de cada medio en cada caso, con una mirada que si bien los separa cuarenta y seis años aporta, sin embargo, claves para adentrarnos en el revés de la trama del discurso, en las construcciones mediáticas.

En ese sentido, en *La Nación* observamos una continuidad editorial notable en cuanto a lo visual, en especial porque en las imágenes de 1955 y 2001 existe lo que podríamos denominar

[132] Al respecto, véase también Belini-Korol (2012) *Historia económica de la Argentina en el siglo XX*.

[133] *Clarín*, 21 de diciembre de 2001, primera plana.

"equivalencias estructurales", esto es, similitudes demasiado potentes y muy evidentes. Ello no deja de llamar la atención, ya que se refieren a dos acontecimientos que, como ya hemos subrayado suficientemente a lo largo de todo el trabajo, muy poco tienen que ver en sus orígenes y en sus consecuencias. Es significativo, por ejemplo, que *La Nación* no publique siquiera una fotografía donde haya al menos una víctima fatal, ni un herido de gravedad.[134] En efecto, las imágenes del diario eluden la presencia de la muerte con cuidada intencionalidad. Los muertos están ausentes, invisibilizados, fuera del plano de la fotografía y, de este modo, de la historia. Si el lector se guiase sólo por ellas, podría incluso pensar que lo ocurrido no fue tan grave, o peor aún, que no hubo víctimas fatales o al menos que fueron escasas. Esa decisión, como otras que veremos a continuación, se prolongó a lo largo de más de cuatro décadas.

En 1955, el escamoteo de los muertos y heridos de gravedad se potencia a partir de dos características. En primer lugar, del diseño. En los años 50 *La Nación* destinaba un espacio muy reducido, casi marginal a la fotografía. De ninguna manera ese modesto lugar sirvió para aportar algún tipo de construcción que lleve al lector a indagar sobre la criminalidad de los bombardeos, al contrario. De nuevo, sin las crudas imágenes de los muertos, de las víctimas inocentes, ametralladas una mañana cualquiera en plena calle por la aviación naval, no es posible –creemos– dimensionar adecuadamente la criminalidad de la masacre.

De hecho, en la mayoría de las fotografías publicadas se observa, sobre todo, los *daños materiales* (que califican como "desperfectos", como si de un artefacto mecánico se tratase) y,

[134] Tampoco es un dato menor que el único herido visibilizado por *La Nación* sea un policía (la figura de autoridad) con la cabeza rota, bañado de sangre y asistido por dos de sus compañeros (*La Nación* 30 de diciembre, página 13). La otra, casi diríamos un chiste de muy mal gusto es una paloma. El epígrafe dice: "otra víctima del enfrentamiento" y vemos a una paloma en primer plano en plena calle (*La Nación*, 30 de diciembre de 2001, página 12). Las dos imágenes pertenecen al fotógrafo Maximiliano Amena.

siempre a lo lejos, algún que otro testigo ocasional asistiendo a las escenas del desastre, coches completamente quemados (otro detalle: no vemos el fuego, no hay espacio para el énfasis ni el dramatismo que aportan las llamas, son imágenes del después, como si los fotógrafos hubiesen llegado demasiado tarde), escombros, cráteres, etcétera. Se percibe una persistente preocupación por enfatizar las pérdidas materiales. Esa construcción se complementa con las imágenes de las autoridades (funcionarios públicos de mayor o menor rango que recorren los lugares y evalúan daños; las cuadrillas de empleados removiendo escombros, etc.) que se encargan, justamente, de mostrarse presurosos en llevar tranquilidad a la ciudadanía y a la vez de garantizar que ésta retornará pronto. Los textos, a su vez, terminan de esmerilar la visión de los hechos que el diario desea brindar a sus lectores y que no necesariamente se condice con la realidad.

Ya lo hemos dicho, la primera plana del 17 de junio de 1995 (es decir, el día después de los bombardeos) señala: "Ha sido sofocada una intentona subversiva" y las dos fotos que acompañan nada tienen que ver con la masacre (hay una fotografía de Perón abrazándose con Franklin Lucero, ministro de Guerra y una bomba sin explotar, sobre un fondo oscuro, plano cerrado; fuera de contexto). Calificar los bombardeos a la Plaza de Mayo apenas como una "intentona subversiva"[135] o referirse a "la repercusión de los sucesos" es tan indulgente y cínico como agregar que "en el interior del país no se alteró el orden".[136] La herida, en todo caso, para *La Nación*, fue la Patria y la "democracia ante el mundo". Si la herida fue la Patria, sin clarificar la responsabilidad de cada uno de los complotados y perpetradores, las culpas se diluyen y se obtura la posibilidad de la justicia. Si la herida es una ciudad (que quedó dañada, por cierto)

[135] *La Nación*, 17 de junio de 1955, primera plana.

[136] *La Nación*, 17 de junio de 1955, p. 3.

entonces los afectados son también todos los que allí viven, sin importar las circunstancias que generaron esas heridas. Sin un enérgico y profundo rechazo a la masacre, sin las imágenes de los muertos, es posible entender el manto de olvido que ha caído sobre este hecho.

Al observar el cuadro completo que en 1955 publica *La Nación* es difícil no pensar en aquello que afirmaba Walter Benjamin sobre ciertas fotografías de Eugène Atget en las que las calles de París se veían "vacías de gente [...] como si fueran el lugar del crimen" (2008: 107). Por lo tanto, pese a todos los escamoteos, esas imágenes de 1955 siguen siendo, en un punto, tan irreales que dan la pauta de que hay algo oculto, pues no siempre alcanza con mostrar la escena del crimen: a veces hace falta la constatación. No es lo mismo el cadáver (el cuerpo del delito) que su silueta marcada con tiza.

En 2001, en cambio, *La Nación* publica –en sintonía con la época, donde lo audiovisual adquirió mayor relevancia– muchas más fotografías, incluso de gran calidad. No obstante, la ausencia de muertos se reitera nuevamente. Se repite la formula. No están los muertos y otra vez sí reciben mucha atención los *daños materiales*, las camionetas quemadas, los vidrios rotos, los locales saqueados y las figuras de la autoridad (políticos, y sobre todo policías y bomberos a los que se les suman vecinos o los dueños de los locales) que tienden a querer reparar esos daños, volver al estado anterior. *La Nación* con la misma estrategia que usó cuarenta y seis años atrás, habla no ya de la Patria herida pero sí de "la Reina del Plata, herida".[137] Y esta vez se presentan grupos de personas (más o menos nutridos) que no son, necesariamente, los *curiosos*. Vemos así a los que saquean, los que manifiestan pacíficamente y los reprimidos por la policía (algunos resisten la represión a pedradas).

[137] *La Nación*, 22 de diciembre de 2001, p. 15.

Con todo, los muertos siguen sin aparecer. Una primera línea de explicación podría tener que ver con algo que observó Sontag sobre las imágenes publicadas tras los ataques a las Torres Gemelas del 11 de septiembre de 2001. “No exceder los límites del buen gusto fue la razón fundamental que se esgrimió para no mostrar ninguna de las horrendas fotos de los muertos hechas en el solar del World Trade Center durante las secuencias inmediatas a los atentados del 11 de septiembre de 2001 [...] [será que] cuanto más remoto o exótico el lugar, tanto más estamos expuestos a ver frontal y plenamente a los muertos y moribundos” (Sontag, 2005: 81,84).

En nuestro caso creemos que, si la tendencia general de los diarios hubiera sido ésa, la observación de Sontag podría tener asidero; sin embargo, no fue así. De hecho, *Clarín* nos lo confirma. La publicación de ciertas fotos y no otras tiene que ver, como señalan, Burucúa y Kwiatkowski con que “las representaciones transparentaban en este punto las ideologías” (2009: 80).

Ahora bien, *Clarín*, por su parte, fiel a la tradición de formato *tabloide* presenta –en las dos oportunidades– una gran cobertura y por lo tanto, provoca mayor cantidad de matices en cuanto a las situaciones fotografiadas. No es que no haya semejanzas con *La Nación*, las hay, pero la búsqueda de *Clarín* es más arriesgada, más amplia y detallista. Veamos: en 1955 a diferencia de *La Nación, Clarín* sí muestra a las víctimas fatales de los bombardeos. Están ahí, podemos verlas ya que fueron fotografiadas, aunque se las presenta tapadas bajo unos sacos o mantas. En esa ocasión ya irrumpen los *curiosos* (también están presentes en 2001) que, movidos vaya a saber porqué fuerza invisible, se acercan a observar de cerca a quienes murieron hace apenas unos instantes (también rodean un auto quemado[138] y una bomba sin explotar).[139] En el caso de los

[138] *Clarín*, 17 de junio de 1955, p, 6.

[139] *Clarín*, 17 de junio de 1955, p, 10.

daños materiales del 55, *Clarín* publica unas cuantas fotografías, (muchas de ellas con el fuego en blanco y negro, aún devorando lo autos). Con el correr de los días, las fotos de los *daños materiales* se multiplican y son puestas en relación con la de las figuras de la autoridad que, en este caso, cumple una función muy similar a la que ya comentamos en *La Nación.* Con todo, lo más significativo es que el día posterior a los acontecimientos sí había muertos, heridos graves e imágenes de la confusión generalizada que incluían corridas, autos quemándose, ambulancias y hasta un avión ametrallando la Casa Rosada. Y a los bombardeos le llaman, efectivamente, bombardeos ("Cayeron víctimas inocentes durante los bombardeos de los aviones")[140]. Estas dos cosas son significativas, pues las bombas vienen –aunque suene tautológico señalarlo– de los aviones.

En 2001, la muerte ocupa incluso un lugar en la tapa del diario. De la mano y el ojo de de Gustavo Correa quien fotografía a un joven asesinado que cayó sobre uno de los canteros de la 9 de Julio.[141] Ahí también están los curiosos, pero también –producto de la crisis– los saqueadores, los que perdieron todo, las personas manifestando, los que son reprimidos con caballos, con gases lacrimógenos y, nuevamente, los que resisten. En cuanto a los *daños*, *Clarín* en 2001 los relaciona directamente a los saqueadores (poniendo el foco en ellos) y los fotografía en plena acción (con planos que logran un acercamiento notable); en locales desvastados, así como ya las escenas post saqueos sin aquellos que dejaron el lugar así. Casi podríamos hablar de imágenes del antes y del después.

Como ya hemos dicho, en 2001 ambos diarios utilizan estrategias narrativas que desde la palabra escrita usa (y tal vez abusa) de giros belicistas. Las palabras "guerra" y "batallas" figuran a

[140] *Clarín*, 17 de junio de 1955, p. 8-9.

[141] No es el único que publican. Hay una fotografía también de Gustavo Correa que aparece en el *Clarín* del 21 de diciembre de 2001 en la página 32; así como la del suplemento *Zona* de *Clarín* del 23 de diciembre de 2001 que es del fotógrafo Tony Rocco.

la orden del día. No deja de llamar la atención que en 1955 las escenas fotografiadas que sí tenían un contenido (no sólo por la destrucción sino por la utilización misma de máquinas de guerra, como ser aviones, bombas, metralletas, armas y balas) más homologable a la guerra no hayan utilizado estas palabras sino eufemismos.

Por último, es destacable que en 1955 en ninguno de los diarios observamos a las multitudes en las fotos, pero eso responde más a las circunstancias y no tanto a la decisión de los medios. De hecho, es probable –pensamos contrafácticamente– que si hubiera habido multitudes también existirían fotografías de ellas, ya que servirían para intentar demostrar que hubo mucha gente en el lugar de los hechos y que, sobre todo, estaban bien. Hubiera sido tal vez un elemento más a utilizar para atenuar la masacre (en el caso de *La Nación*) y mostrar la reacción popular (en el caso de *Clarín*). En 2001, hubo grupos, colectivos que se manifestaron, que estuvieron cacerolas en mano pero en los dos medios no llegan a ser grupos tan nutridos como para que hablemos de multitudes.

Ahora bien, llegados a este punto nos parece necesario repensar y a la vez retomar la idea benjaminiana –desplegada al inicio de la tesina–, de que "la fotografía da muerte a lo fotografiado", en el sentido de que es una forma de anticipación de la muerte. En nuestro caso, muchas de las fotografías que hemos trabajado remiten directamente a gente que, al momento de ser fotografiada, ya estaba muerta. Tenemos las crudas y elocuentes fotografías de aquellos que acababan de ser asesinados por una excesiva y criminal represión policial (en 2001) o por los criminales bombardeos. Si bien en este último caso los muertos aparecen tapados, no dejan de ser quienes cayeron bajo el fuego de las bombas o la metralla.

Urge preguntarse entonces cómo podría ser posible "dar muerte" al fotografiado si estas personas, al momento de la fotografía, ya se encontraban sin vida. Creemos que, a contrapelo de

lo que plantea Benjamin, en los casos en que los diarios exhibieron a los muertos –estamos hablando de *Clarín*, porque como hemos visto *La Nación* escamotea sistemáticamente a los muertos tanto en 1955 como en 2001– la fotografía genera el efecto contrario. Es decir, a partir de esas imágenes los muertos se corporizan en un rostro, en un cuerpo cargado de significaciones propias que incluso envían algo de información al lector. Si hasta podemos ver los tatuajes de algunos de ellos, sus cuerpos jóvenes (aún demasiado jóvenes) como para terminar así, asesinados en plena luz del día. Lo cual no deja de ser significativo y la vez paradójico, ya que es a partir de la fotografía, en tanto que documento, que se les otorga entidad histórica. En ese instante se incorporan a la memoria social, son el crudo testimonio de los acontecimientos. Pero como en una puerta giratoria, pareciera que para ingresar, no deben estar los nombres. Como si fuese algo que no revistiera mayor importancia.

Lo que estamos señalando es que hay un dato que, creemos, no está del todo exento de violencia ya que en el gesto de acceso a esa historia colectiva pierden su singularidad, puesto que los pies de las fotografías en ningún caso aportan los nombres de las víctimas. Además, es evidente que el fotoperiodista y aun el cronista pueden tener dificultades para intentar obtener los nombres de los fotografiados en el momento mismo de la toma. Pero una nueva práctica fotoperiodística, creemos, deberá (o debería) contemplar este aspecto, pues de otro modo corremos el riego del fetichismo del que habla Barthes, porque “la fotografía me permite el acceso a un infra-saber; me proporciona una colección de objetos parciales y puede deleitar cierto fetichismo que hay en mí” (Barthes, 2008: 62).

Por último, retomamos dos conceptos a nuestro juicio fundamentales. Por un lado, la “inadecuación moral” del espectador que observa fotografías de agonías de la que habla Berger y por el otro “la conciencia política relevante” de la que habla Sontag, para no verse afectado por las fotografías de violencia.

Para entender la idea de Berger es preciso comprender también que él juzga a los medios con una doble moral, pues publican fotografías de violencia como una especie de denuncia, cuando en muchos casos apoyan políticas que luego desencadenan esas violencias. Esa doble moral no siempre es tan sencilla de advertir, sobre todo hoy día, donde los medios capaces de instalar agenda están integrados a grandes grupos multimedios. No obstante, en *La Nación* de 1955 es posible advertir no sólo a partir de las fotografías que ponen en página, sino también del editorial y las notas, que si bien no hay un apoyo explicito a los perpetradores de la masacre y a los métodos llevados, sí hay cierta indulgencia. Por ejemplo, en la tercera línea del editorial "Una hora de dolor para la Argentina" dicen de ellos: "un sector de las fuerzas armadas, duramente calificado por el presidente de la Nación, juzgó que era lícito resolver por la violencia su distinta apreciación acerca de los métodos con que es dable conducir la gobernación del Estado. Tal género de *divergencias* es siempre *normal* en la evolución de las democracias". [el subrayado es nuestro][142] Un primer párrafo en donde, como ya hemos trabajado, nada dicen de la magnitud del crimen.

Creemos que, en este caso, la adecuación moral del lector tiene estrecha relación con la conciencia política relevante de la que habla Sontag. Porque sino es probable que cada imagen que contenga violencia explicita impacte con la fuerza de un golpe en nuestros ojos, pero que a los pocos segundos nos dejemos llevar por el pensamiento hacía cuestiones menos urgentes y dolorosas y pasemos a la otra página del diario, tal vez a la página de los deportes. Eso en caso de que el medio publique fotografías con violencia. Si pensamos en *La Nación* esa conciencia es la que nos generará la duda, la que nos hará indagar qué hay detrás de las palabras y detrás de las ausencias. De lo contrario, viviremos irremediablemente siempre en un mundo de

[142] *La Nación*, 17 de junio de 1955, p. 2.

daños materiales, de daños colaterales, donde nunca podremos llegar reflexionar con profundidad y sentido crítico sobre nada…

Agradecimientos

En primer lugar quería agradecer a Valeria Añón, mi tutora, por todo. Y en ese todo entra el empuje, la paciencia, la confianza y la certeza de que sin sus atentas lecturas y precisos comentarios probablemente hubiera naufragado antes de empezar. Pero además, y al margen de la vida académica, le quiero agradecer especialmente por todo ese tiempo vital que, de alguna manera, le saqué a ella y a su hijo.

Por otra parte, quería compartir este trabajo con María Graciela Rodríguez de quien siempre aprendo algo, aun cuando ella no crea estar enseñando nada. Porque tal vez no sospecha que algunas palabras suyas dichas al pasar y ciertos gestos (cargados de generosidad y confianza) despertaron en mí las ganas de investigar.

Van también las gracias a mi familia por el apoyo de siempre, de todos estos años; a Irene por *ser* y *estar*, a los amigos de siempre (ellos saben quienes son aunque probablemente no lean esto) y, finalmente a mi abuela, a su memoria, ahora que todo está hecho.

Bibliografía

ÁLVAREZ, *et al* (2010) *Aviones y palomas. Imágenes de los bombardeos a Plaza de Mayo 55 años después.* IIGG – FSOC – UBA. Proyecto UBACyT, SO41 (2008-2010): "Representaciones de la protesta. Sujetos, memoria y medios de comunicación (Argentina 1921-2007)". Ponencia presentada en las Jornadas de Investigación de la Carrera de Cs. de la Comunicación, "Recorridos y perspectivas", Buenos Aires, 4 al 6 de noviembre

AMAR, Pierre-Jean (2005): *El fotoperiodismo*, Buenos Aires, La Marca.

AUMONT, Jaques (1992): *La Imagen*, Barcelona, Paidós.

BARBERO, Jesús Martín (2003): *De los medios a las mediaciones*, Bogotá, Andrés Bello.

BARTHES, Roland (2008): *Mitologías,* Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores.

— (2008); *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*, Buenos Aires, Paidós.

— (1986) *Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos y voces*, Barcelona, Paidós.

BENJAMIN, Walter (2008): *Sobre la fotografía*, Valencia, Pre-Textos.

BELINI, Carlos y KOROL, Juan Carlos (2012): *Historia económica de la Argentina,* Buenos Aires, Siglo XXI Editores.

BERGER, John (2008): *Mirar,* Buenos Aires, Ediciones de La Flor.

BOLTANSKY, Luc (2003): "La retórica de la figura" en Bourdieu, Pierre (comp.): *Un arte medio*, Barcelona, Gustavo Gili.

BORRAT, Héctor (1989): *El periódico actor político*, Barcelona, Gustavo Gili.

BURUCÚA, José Emilio y KWIATKOWSKI, Nicolás (2009*):* "Masacres antiguas y masacres modernas. Discursos, imágenes y representaciones", en Mudrovcic, María Inés (ed.), *Problemas de*

representación de pasados recientes en conflicto, Buenos Aires, Prometeo.

CADAVA, Eduardo (2006): *Trazos de luz, tesis sobre la fotografía de la historia.* Santiago de Chile, Palinodia.

CARELLI LYNCH, Guido (2011): "El archivo de la humanidad", en *Revista Ñ,* 5 de marzo, nº 388.

CHAVES, Gonzalo (2003): *La masacre de Plaza de Mayo*, La Plata, Ediciones de la Campana.

COSTELLO, Diarmuid (2010): "Aura, rostro, fotografía: releer a Benjamin hoy" en Uslenghi, Alejandra (comp.) *Walter Benjamin: Culturas de la imagen,* Buenos Aires, Eterna Cadencia.

DE MIGUEL, Jesús y PONCE DE LEÓN, Omar (1998*): Para una sociología de la fotografía*, Barcelona, Editorial Universidad de Barcelona.

DOMENECH, Ernesto (2003): *Crimen y Fotografía*, Buenos Aires, La Azotea.

DOMÉNECH FABREGAT, Hugo (2010): "Una nueva era para la fotografía informativa en prensa diaria: el fotoperiodismo digital", en Sala de Prensa, web para profesionales de la comunicación iberoamericanos, 127, mayo 2010, año XI, Vol 6. http://www.saladeprensa.org/ Fecha de consulta: 22 de agosto de 2011.

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

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

— (2008): *La fotografía en la Argentina, desde 1840 hasta nuestros días*, Buenos Aires, La Azotea.

FEINMANN, José Pablo (2005): *La sangre derramada. Ensayo sobre la violencia política,* Buenos Aires, Seix Barral.

FELD, Claudia y STITES MOR, Jessica (comp.) (2009): *El pasado que miramos: Memoria e imagen ante la historia reciente,* Buenos Aires, Paidós.

FERNÁNDEZ PEDEMONTE, Damián (1999): "La violencia de los signos. Sensacionalismo y carencia de recursos narrativos", en *Diálogos de la Comunicación,* nº 55, Octubre, 99/111 pp.

FERRER, Christian y GÓMEZ, Adriana (2003) “Ambivalencia y emancipación”, en Virno, Paolo, *Gramática de la multitud. Para un análisis de las formas de vida contemporáneas*, Buenos Aires, Colihue.

FREUND, Gisèle (2008): *La fotografía como documento social,* Barcelona, Gustavo Gili.

GAMARNIK, Cora (2009): “Reconstrucción de la primera muestra de periodismo gráfico argentino durante la dictadura”, *en V Jornadas de Jóvenes Investigadores, Instituto de Investigaciones Gino Germani*, Facultad de Ciencias Sociales, UBA. 4 al 6 de noviembre de 2009.

— (2011) “Imágenes de la dictadura militar. La fotografía de prensa antes, durante y después del golpe de Estado de 1976 en Argentina”, en Pérez Fernández, Silvia y Gamarnik, Cora *Artículos de Investigación sobre Fotografía*, Montevideo, Ediciones CDMF.

GODIO, Julio (2002): *Argentina: en la crisis está la solución. La crisis global desde las elecciones de octubre de 2001 hasta la asunción de Duhalde*, Buenos Aires, Biblos.

GONZÁLEZ REQUENA, Jesús (1988): *El discurso televisivo: espectáculo de la posmodernidad*. Madrid, Cátedra.

HALBWACHS, Maurice (2004): *La Memoria colectiva*. Traducción de Inés Sancho-Arroyo. Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza

HOROWICZ, Alejandro (2011): *Los cuatro peronismos,* Buenos Aires, Edhasa.

HUYSSEN, Andreas (2009): “Prólogo. Medios y memoria” en FELD, Claudia y STITES MOR, Jessica (comp.) *El pasado que miramos: Memoria e imagen ante la historia reciente,* Buenos Aires, Paidós.

JOLY, Martine (2009): *Introducción al análisis de la imagen,* Buenos Aires, La Marca.

LA CAPRA, Dominick (2005): *Escribir la historia, escribir el trauma*, Buenos Aires, Nueva Visión.

LARRAQUY, Marcelo (2010): *De Perón a Montoneros: historia de la violencia política en Argentina, Marcados a fuego II (1945- 1973)* Buenos Aires, Aguilar.

LEVY, Diego (2006): *Sangre*, Buenos Aires, Retina.

MARTELOTTI, Miguel (2011): "Encuentro con Miguel Martelotti", en Sel, Susana; Pérez Fernández, Silvia; Armand, Sergio (comps.) *Recorridos. Del formato analógico al digital en el campo audiovisual*, Buenos Aires, Prometeo.

MARTINI, Stella (2000): *Periodismo, noticia y noticiabilidad*, Buenos Aires, Norma.

MESSINA, Anabela y CASINI, Julieta (2005): "Crisis o reformulación del fotoperiodismo", en Ford, Aníbal (comp.) *Resto del Mundo: nuevas mediaciones de las agendas críticas internacionales*, Buenos Aires, Norma.

NAFRÍA, Ismael (2008): *Web 2.0. El usuario el nuevo rey de Internet*, Barcelona, Ediciones Gestión 2000.

ORTIZ, Renato (1996): *Otro territorio: ensayos sobre el mundo contemporáneo*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes.

PÉREZ FERNÁNDEZ, Silvia (2011): "Apuntes sobre fotografía argentina a fin de siglo: hacia la construcción de un mercado" en Pérez Fernández, Silvia y Gamarnik, Cora *Artículos de Investigación sobre Fotografía*, Montevideo, Ediciones CDMF.

— (2011): "De la fotografía analógica a la fotografía digital: apuntes provisorios para una teoría en transición", en Sel, Susana; Pérez Fernández, Silvia; Armand, Sergio (comp.) *Recorridos. Del formato analógico al digital en el campo audiovisual*, Buenos Aires, Prometeo.

POTASH, Robert (1985): *El ejército y la política en la Argentina*, Tomo I: 1928-45. Buenos Aires, Sudamericana.

ROUQUIÉ, Alain (1994): *Poder militar y sociedad política en la Argentina (tomo II. 1943-1973)*, Buenos Aires, Emecé.

SARTORI, Giovanni (1998): *Homos videns. La sociedad teledirigida*, Madrid, Taurus.

SONTAG, Susan (2005): *Ante el dolor de los demás,* Buenos Aires, Alfaguara.

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

ULANOVSKY, Lucía (2009): "Fotografía de prensa y *el Cordobazo*.

Entre tradición y modernización de los tratamientos fotográficos", en *Revista Chilena de Antropología Visual,* Nº 14, Santiago de Chile, diciembre, 42/66 pp.

— (2011), "Apuntes sobre la incidencia de algunos cambios tecnológicos en la fotografía de prensa", en Sel, Susana; Pérez Fernández, Silvia; Armand, Sergio (comps.) *Recorridos. Del formato analógico al digital en el campo audiovisual*, Buenos Aires, Prometeo.

VERÓN, Eliseo (1985): "El análisis del 'Contrato de Lectura', un nuevo método para los estudios de posicionamiento de los soportes de los media", en *Les Medias: Experiences, reserches actuelles, aplications*, IREP, París.

VIZUETE, José Ignacio Armentia y MARCET, José María Caminos (2008), *Fundamentos de periodismo impreso*, Barcelona, Ariel.