

## **Qué ves cuando me ves: Memorias y documentos fotográficos desde una perspectiva sociológica.**

**Eva Lorena Stilman<sup>1</sup>**

### **Resumen**

El presente trabajo constituye un ensayo sociológico sobre la fotografía como documento social construido y constructor de sentidos históricos. La potencia de la imagen fotográfica como registro visual de existencia, la dota de una capacidad específica para representar lo ausente, lo que alguna vez fue y ya no está, pero que es o puede ser en las memorias de la sociedad presente. La convierte además en una herramienta poderosa en la construcción de un sentido-sentido, por tratarse de una representación susceptible tanto de ser pensada como sentida. Enmarcadas en las luchas de hegemonías, las representaciones no son convenciones armónicas, sino procesos continuos de luchas por el sentido que se significan y resignifican históricamente. La fotografía, si bien registra una enorme cantidad de información descriptiva de aquello que representa, no puede por sí sola darnos certezas sobre el referente y es allí donde las memorias resultan fundamentales para erigir el sentido del documento fotográfico. Por ponerlo en palabras barthianas, si la fotografía es capaz de afirmarnos “Esto ha sido”, son las memorias las que pueden exclamarnos “¡Eso es!”. Trataremos entonces de abordar aquí esa interrelación dialéctica entre las memorias y la fotografía en la construcción de sentidos históricos.

---

<sup>1</sup> Licenciada en Sociología UBA.

## **Qué ves cuando me ves: Memorias y documentos fotográficos desde una perspectiva sociológica.**

La fotografía dispara y captura, fija con el apretón de un dedo una porción del mundo. Por su propia condición técnica, de registrar en material fotosensible la luz reflejada en la materia, es siempre una huella de la materialidad de la existencia de algo o de alguien. Huella que sabemos, desde aquella primera fotografía, (o al menos de lo que sabemos hasta ahora, me refiero a la “Vista desde la ventana en Le Gras de 1826” de Joseph Nicéphore Niépce) registra desde un punto de vista particular. Vista que por cierto, es única e irreplicable por su propia condición física, espacio-temporal, ya que no hay nunca dos disparos idénticos e iguales, por la sencilla razón de que no puede haber más de una cámara en ese preciso instante, en ese lugar exacto. Como todo registro, lleva también alguna huella de su autor, de su enunciación, y la fotografía no es la excepción a dicha regla. Por otro lado, desde el calotipo, cuenta con la posibilidad de hacer copias y copias y más copias. Condensa así la unicidad de un punto de vista, la materialidad de la existencia de un referente y la reproducción seriada.

¿Qué ves cuando me ves? Bien podría preguntarnos el documento fotográfico. Los ojos son la puerta de la mirada, pero es la conciencia la que recorre, registra, interpreta. La conciencia es en gran medida memoria, que permite múltiples variaciones personales y particulares dentro de marcos trazados por la pertenencia a determinado grupo social, de acuerdo al horizonte que establece el régimen de visibilidad en la lucha de hegemonías<sup>2</sup>, dependiente de la correlación de fuerzas sociales en un determinado momento histórico. El documento fotográfico entra por los ojos, apela a la emoción y se inserta conceptualmente en un corpus de representaciones. Corpus que es producto histórico, biográfico y social en continuo proceso de creación y recreación. La mirada no está en los ojos como órgano, sino que constituye parte de nuestro sistema de percepción-conciencia, en donde las representaciones incorporadas y significadas en nosotros, orientan el sentido de lo que vemos (y hasta de lo que somos capaces de ver). Somos únicos e irrepitibles. Cierto. Pero somos productos históricos también, y nos recordaría Antonio Gramsci, sin beneficio de inventario. La construcción de ese inventario, es posible mediante el ejercicio de la memoria y el documento fotográfico sirve como la llave capaz de encender el motor de esa búsqueda.

La fotografía dice y no dice, muestra y oculta (u oculta mostrando), ratifica y duda, denuncia y manipula, emociona y reflexiona, copia y representa, puede mentir siendo verdadera, puede decir la verdad siendo puro artificio. Contiene un halo de misterio producto de su imprecisión, que es justamente lo que la dota de un poder fundamental en la lucha de hegemonías como herramienta para construir sentidos históricos. Su sentido no está ni dentro ni fuera. Es decir, una fotografía por más colmada de información que esté no puede explicarse por sí sola, pero tampoco el contexto determina completamente su sentido. El sentido de la fotografía parece construirse siempre en sus bordes, en la relación que establece como registro de existencia en diálogo con otras representaciones, en determinado momento de la lucha simbólica. La relación es una interrelación, ya que una fotografía tiene su potencial polisémico

---

<sup>2</sup> El concepto troncal de lucha de hegemonías y el conjunto de conceptos que de él se ramifican (concepción de Estado, clases populares o subalternas, sentido común, buen sentido, etc.), son las que podríamos decir “cosen” y enmarcan la propuesta de pensar la dialéctica entre documento fotográfico-memorias en este ensayo. Véase Gramsci, Antonio 2009 *Antología* (Buenos Aires: Siglo veintiuno editores).

recortado por la hegemonía, pero la hegemonía tampoco puede clausurar totalmente el sentido de una fotografía. No vemos *cualquier cosa* en una fotografía, tampoco vemos *sólo* el sentido hegemónico en ella. La clave de toda construcción de sentido, es la lucha, la puja, la pugna, la disputa por erigir su sentido. La lucha por quién deviene dirigente, quién logra direccionar (después de todo, el sentido es también orientación, dirección, guía) permitiendo variaciones y matices, pero dentro de la dirección simbólica establecida.

La fotografía como documento es un registro que prueba existencia. La memoria se sirve de la representación fotográfica reconociéndola como documento, para construir sentidos sobre el pasado desde el presente y poder así construir una verdad histórica. La memoria parte de la imagen fotográfica (que es siempre pasado) y la dota de sentido, la hace significativa en un relato.

Las memorias nos interesan aquí como trabajo de representación de los sectores populares y subalternos que participan en la disputa por construir sentidos históricos. Los sectores subalternos contienen una visión de mundo, una representación de la historia (pasada, presente, futura). Gramsci distinguió entre dos tipos de construcción de sentido dentro de los sectores populares: el *sentido común*, que tiende a la reproducción social y el *buen sentido*, que expresa sentidos críticos al orden social establecido<sup>3</sup>. El sentido común, es el espacio representacional de anclaje en los sectores populares de los mecanismos de consenso que extiende la hegemonía de los sectores dominantes. Los mecanismos de construcción del buen sentido en los sectores subalternos conforman un discurso herético<sup>4</sup>. Es herético, respecto al orden simbólico desplegado por los discursos hegemónicos. Cuando indagamos en la interrelación dialéctica entre el documento fotográfico y la construcción de memorias de los sectores subalternos, estamos preguntando sobre la *dimensión visual* del orden simbólico. Esto implica el ejercicio de pensar la hegemonía y la contrahegemonía, no sólo como discursos articulados de palabras sino también de elementos visuales, lucha que define distintos horizontes de visibilidad. El documento fotográfico, en esa lucha visual de hegemonías, se convierte en soporte de la memoria, herramienta de resistencia y denuncia para la ampliación del horizonte de visibilidad; mediante diversas estrategias de los sectores populares tales como *registrar y guardar, visibilizar el fuera de cuadro hegemónico y producir sentidos heréticos* respecto del encuadre hegemónico.

La escena histórica se conforma por el conjunto de fuerzas sociales, en donde el Estado es siempre arena de disputas. El Estado opera bajo la lógica coerción-consenso, ya que detenta el monopolio de la violencia legítima, estableciendo mecanismos de consenso acordes a esa legitimación. La fuerza social (o conjunto de fuerzas sociales) que es dirigente y detenta el gobierno, se sostiene a partir de la producción de consenso mediante la educación, comunicación, propaganda, etc., y el ejercicio de la coerción física y simbólica de aquellos elementos sociales que no pueden ser incorporados en ese proyecto hegemónico mediante la negación, desautorización, invisibilización, etc. En este marco, las luchas por definir los límites del encuadre, el cuadro y el fuera de cuadro, son las que definen el horizonte de visibilidad de una sociedad en un determinado momento histórico. En esta lucha por visibilizar-ocultar, es posible definir al fuera de cuadro hegemónico como lo presente en la escena histórica pero invisible en el encuadre del discurso hegemónico.

---

<sup>3</sup> Gramsci, Antonio: Op. cit.

<sup>4</sup> Usaremos el concepto de discurso herético propuesto por Bourdieu, aunque como ya hemos dicho, enmarcado en la lucha de hegemonías de Antonio Gramsci. Véase Bourdieu, Pierre 1987 *Cosas Dichas* (Barcelona: GEDISA)

La hegemonía expresada en la lucha de sentidos visuales que abordaremos aquí, por supuesto no se encuentra ajena a las dimensiones económicas de las distintas etapas de desarrollo y consolidación de la hegemonía neoliberal en la Argentina. Los mecanismos simbólicos que trabajamos, se corresponden con la conformación del bloque económico neoliberal que modificó la estructura productiva-financiera de la Argentina<sup>5</sup>. Asimismo, la construcción de sentido visual de los sectores populares en la construcción de memorias, no resulta ajena a la dinámica de coerción-consenso que se presentó de maneras específicas en cada momento histórico durante la última dictadura y la democracia. Nos aproximaremos a las construcciones de sentidos irruptores y heréticos de las memorias de los sectores subalternos, en lucha contra distintos discursos hegemónicos: la hegemonía de la Seguridad Nacional (el denominado proceso de reorganización nacional, con una fuerte concentración de poder y represión) y la hegemonía de la reconciliación (basada en la teoría de los dos demonios, que se expresará luego en las leyes de Punto final de 1986 y Obediencia debida de 1987, y que concluirá con los indultos de 1989-1990)<sup>6</sup>.

La hegemonía se construye visualmente con dos mecanismos simbólicos coherentes con la lógica coerción-consenso: la producción y organización de sentidos que muestra y genera consenso, el *cuadro*; y el desplazamiento de los sentidos que no puede incorporar al encuadre bajo su dirección, el *fuera de cuadro*. De este modo, cada hegemonía construye un régimen de visibilidad, un orden simbólico delimitando los bordes del encuadre mediante la lógica de visibilidad-ocultamiento.

Durante la última dictadura, la coerción explícita fue multifronte: gobierno de una junta militar, estado de sitio, clausura de los mecanismos de participación política y gremial, control de medios de comunicación, entre otros. La coerción física no explícita basada en la estrategia de represión clandestina, tuvo como núcleo de la maquinaria represiva al centro clandestino de detención, tortura, exterminio y desaparición (CCD). En ese contexto, los ciudadanos podían percibir que su vida estaba en riesgo, pero no exactamente cómo. Dijimos que el Estado está basado en una lógica de coerción-consenso, debemos agregar, incluso en las dictaduras. La lógica hegemónica del terrorismo de Estado en la Argentina supuso también un régimen de visibilidad-ocultamiento. En este sentido, se produjeron una gran cantidad de imágenes que circularon en diferentes medios de comunicación, en donde se representaba a los militares como los garantes del orden y la paz nacionales en una Argentina amenazada por el caos y la subversión. Por supuesto que a esta producción visual pública, le correspondió un fuera de cuadro: el sistema de represión clandestina, pero lo que queremos remarcar es que existieron imágenes visibles de la dictadura *durante* la dictadura.

La lógica de construcción de hegemonía de las fuerzas armadas se basó en una política de ocultamiento-visibilidad, correspondiente a la dinámica estatal de coerción-consenso. La censura operó en todas las esferas sociales, sobre aquellos elementos

---

<sup>5</sup> La relación entre los mecanismos de consenso y las modificaciones en la estructura productiva de la Argentina trascienden los alcances de este ensayo, pero baste recordar el fuerte proceso de concentración y centralización de capitales que desmanteló a buena parte del eslabonamiento de la estructura productiva industrial, la formación de un mercado especulativo financiero, el endeudamiento externo del Estado y de las empresas públicas, la apertura comercial y la fragmentación de los sectores trabajadores, durante la última dictadura que sentará las bases del proyecto neoliberal instaurado en la década del '90.

<sup>6</sup> Nos apoyamos aquí en el análisis de las correlaciones de fuerzas durante el último tramo de la dictadura y la transición democrática, en donde ninguno de los actores sociales logró sus objetivos de máxima, propuesto en el trabajo de Carlos Acuña y Catalina Smulovitz, 1995: "Militares en la transición democrática: del gobierno a la subordinación constitucional" en AA.VV. *Juicio, Castigo y Memorias. Derechos humanos y justicia en la política argentina*. Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, pp. 19-99

clasificados como un riesgo para la construcción hegemónica de la Seguridad Nacional. Aquí la lógica de ocultamiento resultó fundamental para poner en el fuera de cuadro a todos los elementos disruptivos del orden simbólico instaurado por la dictadura. Las fuerzas armadas delimitaron su borde del encuadre, prohibiendo las imágenes de las organizaciones consideradas subversivas por ese orden simbólico y las que desprestigiaran a las fuerzas armadas. Es decir, se prohibieron las imágenes que cuestionaran el *cuadro* hegemónico y aquellas que fuesen producidas por los sujetos ubicados en el *fuera de cuadro* de la Seguridad Nacional: “los subversivos”<sup>7</sup>. La construcción del orden simbólico implicaba mecanismos de censura (y autocensura) apoyados en la coerción física (serían arrestados quienes irrumpieran en el cuadro hegemónico con esas imágenes).

De esta forma, la hegemonía no sólo desplaza hacia el fuera de cuadro los elementos que no puede incorporar, sino que el bloque de fuerzas hegemónico produce imágenes sobre sí mismo. Las políticas de visibilidad son precisamente el cuadro hegemónico: la formación de una imagen legitimadora de las fuerzas armadas, la normalidad, la cotidianidad, etc. El orden simbólico está siempre en un equilibrio inestable y dinámico, que depende de la correlación de fuerzas sociales y es el producto de las luchas y resistencias por la construcción de sentido. Los marcos del cuadro-fuera de cuadro se hallan en lo que podríamos llamar un tenso equilibrio, es decir, siempre se encuentran en tensión, porque son el espacio de las luchas por la irrupción de los sentidos desplazados. La política de ocultamiento hegemónico se encuentra en lucha con el mecanismo irruptor, y la política de visibilidad hegemónica se encuentra en lucha con el mecanismo herético. Ambos mecanismos constituyen estrategias de construcción de sentido de los sectores subalternos en la lucha de hegemonías.

Centrémonos ahora en la memoria como trabajo de representación en tiempos de dictadura. El régimen de visibilidad deja fuera de cuadro a los CCD, y es aquí donde el documento fotográfico constituye a partir de su *Esto ha sido*, el soporte de la memoria de los sectores subalternos. En una situación con altos niveles de coerción, los sectores populares basan su estrategia en *registrar y guardar* el fuera de cuadro hegemónico. Capturar como *prueba* de existencia de ese fuera de cuadro, que no puede irrumpir en el cuadro no sólo por la coerción (la censura y clausura de las condiciones de exhibición y circulación) sino por también por el consenso (¿hay una mirada que pueda ver ese fuera de cuadro?<sup>8</sup>).

Cuando comienzan a debilitarse los mecanismos de consenso de la dictadura, esa producción de registrar y guardar, se transformará en un proceso de *visibilización del fuera de cuadro* de la hegemonía de la Seguridad Nacional. La primera muestra de

---

<sup>7</sup> “En la misma noche del 24 de marzo de 1976 el comunicado N° 19 de la Junta Militar decía: ‘Se comunica a la población que la Junta de Comandantes Generales ha resuelto que sea reprimido con la pena de reclusión por tiempo indeterminado el que por cualquier medio difundiere, divulgare o propagare comunicados o *imágenes* provenientes o atribuidas a asociaciones ilícitas o a personas o a grupos notoriamente dedicados a actividades subversivas o de terrorismo. Será reprimido con reclusión de hasta 10 años el que por cualquier medio difundiere, divulgare o propagare noticias, comunicados o *imágenes* con el propósito de perturbar, perjudicar o desprestigiar la actividad de las fuerzas armadas, de seguridad o policiales’”, citado en 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 Gamarnik, Cora y Pérez Fernández, Silvia 2011 (comps.) *Artículos de investigación sobre fotografía* (Montevideo: ediciones CMDF) p 53

<sup>8</sup> Luis Ignacio García y Ana Longoni, precisamente sostienen que durante la dictadura, no faltan fotos sino ojos que las vean. Véase García, Luis y Longoni, Ana “Imágenes invisibles: acerca de las fotos de desaparecidos” en Blejmar, J., Fortuny, N. y García, L (comps.) 2013 *Instantáneas de la memoria: fotografía y dictadura en Argentina y América Latina* (Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Librería)

fotografía de prensa en 1981<sup>9</sup> resulta representativa de dicho proceso, ya que constituye una irrupción, si bien figurativa, del fuera de cuadro: las consecuencias económico-sociales que la dictadura iba dejando tras su marcha (desocupación, villas, etc.). Los reporteros gráficos durante la dictadura tomaron fotografías para ellos, fotografías que sabían que no iban a ser publicadas por su contenido o forma. No tenían condiciones de exhibición posibles porque o cuestionaban o se burlaban de los sentidos del cuadro hegemónico, o mostraban algo de ese fuera de cuadro que construía (y destruía) la dictadura. Si a los dispositivos de vigilancia le corresponden dispositivos de astucias<sup>10</sup>, la fotografía irónica presentada en aquella muestra, constituyó una representación herética porque se mofaba de las investiduras militares, capturando escenas que los ridiculizaban. La fotografía irónica exhibe dos aspectos en la construcción de sentido herético de los sectores subalternos: desacraliza la imagen militar omnipotente al mismo tiempo que evidencia a la fotografía como representación (y por tanto al encuadre hegemónico como construcción) que puede magnificar o ridiculizar a un referente, dependiendo del punto de vista, del posicionamiento del sujeto que construya esa representación.

El caso más emblemático del documento fotográfico como soporte de la memoria desde la estrategia de *registrar* y *guardar* podemos encontrarlo en el caso de Víctor Bastera, quien registró el fuera de cuadro más oscuro de la maquinaria represiva: las fotografías durante su cautiverio, desplegando un dispositivo de astucias y resistencias en el corazón mismo del dispositivo de exterminio. En el centro clandestino de detención ESMA, Bastera escondía copias de fotografías: de torturadores y represores, de documentación y de compañeros torturados. En varias entrevistas Bastera sostiene la necesidad de guardar pruebas<sup>11</sup>. De esta manera, la estrategia de registrar y guardar, a través del *Esto ha sido* de la fotografía, genera y preserva documentos para que logren transformarse algún día en prueba que permita construir una verdad, un *¡Esto es!*<sup>12</sup>

La primera irrupción y el primer *¡Esto es!*, podemos encontrarlos en la aparición en Plaza de Mayo de las madres de desaparecidos. Tal aparición supuso una irrupción en el encuadre hegemónico de su fuera de cuadro: los desaparecidos como producto invisible de centros de tortura y exterminio invisibles. Las fotografías carnet de los desaparecidos, implicaron la modificación de una misma imagen a partir de sus

---

<sup>9</sup> Cora Gamarnik sostiene que las fotografías exhibidas en aquella muestra eran “imágenes irreverentes que denuncian, ironizan o documentan una realidad que pugnaba por salir a la luz” Gamarnik, Cora “Imágenes contra la dictadura: la historia de la primera muestra de periodismo gráfico argentino” en Blejmar, J., Fortuny, N. y García, L (et.al.) 2013 *Instantáneas de la memoria: fotografía y dictadura en Argentina y América Latina* (Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Librería) p 84

<sup>10</sup> El concepto de astucias lo tomamos de Michel De Certeau, como mecanismos de los sectores populares que producen o se apropian culturalmente de objetos y/o sentidos de manera específica y distinta a la propuesta dominante, en términos de usos y resignificaciones. No llega a constituir una práctica de resistencia frontal, pero sí una astucia de los sectores subalternos para no reproducir mecánicamente y exactamente al orden social dominante. Véase De Certeau, Michel 1979 *Les cultures populaires* (París: Montiel)

<sup>11</sup> De hecho dichos documentos fotográficos se convirtieron efectivamente en pruebas judiciales, por citar una de las entrevistas más recientes a Bastera, véase la realizada por Alejandra Dandan: “Memorias de los sobrevivientes” *Página/12* 12-07-2015

<sup>12</sup> Siguiendo a Roland Barthes, el *Esto ha sido* refiere al carácter de huella de la fotografía y el *¡Esto es!* o *¡Esto es!* refiere a una verdad exclamativa. Véase Barthes, Roland 2014 *La cámara lúcida* (Buenos Aires.: Paidós) Consideramos aquí que esa verdad depende de la memoria, del corpus de representaciones que se posee sobre el referente. Creemos que eso explica el que Barthes nos oculte adrede la imagen del invernadero, ya que a nosotros no nos revelaría ningún *¡Esto es!* precisamente porque no tenemos una memoria que nos permita exclamar tal cosa frente a ella.

contextos de enunciación: del ciudadano al desaparecido<sup>13</sup>. La potencia de la fotografía 4x4, primer plano, ¾ de perfil derecho, reside precisamente en que ese es el punto de vista del Estado. El Estado registra y documenta a sus ciudadanos mediante ese punto de vista del registro fotográfico, que considera el más adecuado para los fines del control social o dispositivo de vigilancia: la identificación. Ese punto de vista no es el elegido habitualmente para fotografiarse, sino que constituye un tipo de fotografía que aspira a la circulación pública para la identificación, a que otro pueda reconocer a un sujeto, que le acredita mediante ese documento identidad y existencia. El uso de la fotografía 4x4 planteó un elemento irruptor e innegable dentro del discurso hegemónico: el sujeto que figura en la fotografía existió y fue identificado por el Estado. En otras palabras, es la prueba de que alguna vez el Estado reconoció su existencia e identidad. El discurso hegemónico del terrorismo del Estado no podía negar el *Esto ha sido* de esa fotografía: que alguna vez existió ese sujeto. Las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo no se propusieron derrocar a la Junta Militar, reconocieron la autoridad de las fuerzas armadas<sup>14</sup>, pero la pregunta ¿dónde están?, junto al registro fotográfico que probaba que alguna vez estuvieron, implicaba para el encuadre hegemónico una irrupción de su fuera de cuadro. Las fuerzas armadas no podían responder la pregunta sin romper el consenso de su discurso hegemónico. De aquí que la estrategia (en tanto no era posible negar que el desaparecido existió alguna vez) del discurso hegemónico del terrorismo de Estado operase en la lógica de la desautorización del enunciador del sentido irruptor: “las locas de plaza de mayo”. Enrostrarle al Estado la prueba de que alguna vez el propio Estado reconoció a ese sujeto como ciudadano, era un sentido que no podía ser incorporado al encuadre hegemónico sin alterarlo.

La existencia del desaparecido se prueba entonces a partir de la certificación de la ausencia de una existencia, a través de un documento fotográfico propio del registro del Estado. Se prueba que no están, porque se prueba que alguna vez estuvieron. Al mismo tiempo, resulta herético el concepto de Derechos Humanos<sup>15</sup>, que fue resignificado por las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo, constituyéndolo en un poderoso marco de interpelación para denunciar la existencia de desaparecidos. La fotografía carnet que prueba el *Esto ha sido* de ese sujeto, construye junto a la pregunta ¿dónde están? una verdad exclamativa: ¡*Esto es un desaparecido!*

Durante la transición democrática se inició, junto al proceso de apertura de los canales de participación política, la *visibilización* del fuera de cuadro de la dictadura. El ejercicio de las memorias de los sectores subalternos, fue realizando un trabajo de representación sobre el pasado traumático inmediato en lucha contra la hegemonía de la reconciliación. En ese proceso de construcción, la representación fotográfica sirvió al ejercicio de la memoria para construir sentidos históricos, para diversos ¡*Esto es!*, que

---

<sup>13</sup> Al respecto, véase Da Silva Catela, Ludmila “Lo invisible revelado. El uso de fotografías como (re)presentación de la desaparición de personas en la Argentina” en Feld, Claudia y Stites Mor, Jessica (comps.) 2009 *El pasado que miramos: memoria e imagen ante la historia reciente* (Buenos Aires: Paidós)

<sup>14</sup> Recuérdese que las Madres de desaparecidos aquel jueves 30 de abril de 1977, caminaron alrededor de la Pirámide de Mayo con el fin de que la Junta militar las *viera* y las recibiese. Cosa imposible: no podían ser recibidas y permanecerán en el fuera de cuadro de la dictadura porque no podían ser encuadradas en la hegemonía por su propia condición de madres de desaparecidos.

<sup>15</sup> La propia demanda por los derechos humanos es una práctica herética, recuérdese que el concepto de Derechos Humanos se inscribe en la política diplomática de los Estados Unidos como herramienta para denunciar los atropellos de los llamados totalitarismos soviéticos en el marco de la lucha contra el comunismo y es usada en la Argentina para denunciar los crímenes que los represores del Cono Sur (formados en técnicas de contrainsurgencia a través de la Escuela de las Américas) cometieron en el marco de la llamada “guerra antisubversiva”.

han sido sentidos heréticos respecto tanto de la idea de olvido, como de la de reconciliación. Dado que no es posible abordarlos todos aquí, nos limitaremos a citar algunos ejemplos de estas verdades exclamativas en tiempos de democracia.

En primer lugar, el trabajo de representación visibilizó en la escena urbana distintas huellas de la dictadura a través de la representación fotográfica artística<sup>16</sup>, constituyéndose en memorias fotográficas que interrogan sobre el escenario postdictadura y que actúan también como puentes hacia la palabra. Se transforman así en documento social que sirve a la memoria en el proceso de elaboración y visibilización del trauma.

En segundo lugar, mientras la hegemonía del entretenimiento mostraba una parte del fuera de cuadro de la hegemonía de la Seguridad Nacional, pero encuadrándolo en una espectacularización de lo macabro y truculento, en lo que se denominó como Show del Horror; las imágenes de los ex centros clandestinos exhibidas en el trabajo de la CONADEP<sup>17</sup> mostraron en un discurso visual ascético un *Esto ha sido*, que permite la exclamación junto al testimonio de los sobrevivientes *¡Esto es un centro clandestino de detención y exterminio!*

En tercer lugar, el conjunto de las fotografías de Bastera también permitieron visibilizar el *Esto ha sido* del centro clandestino como dispositivo de la muerte, que junto a los testimonios de los sobrevivientes, arrojaron nuevas verdades exclamativas *¡Esto es un represor!* Las fotografías de los ejecutores de las torturas y desapariciones, evidencian lo monstruosamente humano de la maquinaria represiva, que no se representa en una imagen fetiche y espectacularizada correspondiente a las expectativas del Show del Horror, pero que muestran lo humano de la deshumanización genocida.

En cuarto lugar, los recordatorios de los desaparecidos elaborados por los familiares, que comenzaron a publicarse en el diario *Página/12*<sup>18</sup>, después de las leyes de la impunidad<sup>19</sup>, sumaron al *Esto ha sido* una persona desaparecida, la exclamación de otra verdad *¡Esto es una historia!*, de vida y de desaparición, una identidad, una militancia. Y su discurso grita la ausencia señalando a los responsables. Expresa sentidos heréticos para la hegemonía de la reconciliación: ni el desaparecido es un “demonio”, ni su crimen puede quedar impune. Las fotografías y recordatorios de la vida de esos desaparecidos, implica dotarlos de un sentido que vaya más allá de la pura víctima o el demonio armado: una historia, en un proceso de construcción y reconstrucción que aspira restituirles parte de la humanidad que les fue arrebatada.

En quinto lugar, el rescate o valorización de la vida cotidiana, se expresó en intervenciones a fotografías en obras como la Buena Memoria de Marcelo Brodsky o

---

<sup>16</sup> Natalia Fortuny trabaja este tipo de representación y sostiene: “Estas memorias fotográficas conmueven e intranquilizan porque develan un territorio escondido en los pliegues de la experiencia colectiva a partir de mecanismos estéticos que suponen siempre la generación de formas, espacios e interrogantes abiertos.” Fortuny, Natalia 2014 *Memorias fotográficas: imagen y dictadura en la fotografía argentina contemporánea*. (Buenos Aires: La Luminosa) 137

<sup>17</sup> Emilio Crenzel sostiene que las imágenes de la CONADEP tienen un punctum austero y que no llegan a ser inteligibles sin los testimonios de los sobrevivientes. Por otra parte, las fotografías actúan como doble prueba: la de la verdad de los testimonios y la de la labor de la CONADEP. Véase Crenzel, Emilio “Las fotografías del Nunca más: verdad y prueba jurídica de las desapariciones” en Feld, Claudia y Stites Mor, Jessica (comps) 2009 *El pasado que miramos: memoria e imagen ante la historia reciente* (Buenos Aires: Paidós.

<sup>18</sup> Sobre los recordatorios, véase Van Dembroucke, Celina: “Retratos: las fotografías carnet de los desaparecidos en los recordatorios de Página/12” en Blejmar, J., Fortuny, N. y García, L (et.al.) 2013 *Instantáneas de la memoria: fotografía y dictadura en Argentina y América Latina* (Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Librería)

<sup>19</sup> Son así denominadas la Ley 23.492 de Punto Final y la Ley 23.521 de Obediencia debida, que están en sintonía con los posteriores indultos de 1989-1990.

los collages fotográficos<sup>20</sup> de Lucila Quieto. Visibilizan la reunión imposible entre compañeros, entre padres e hijos, ese abrazo intergeneracional imposible, contienen la prueba de existencia de ambos, el *Esto ha sido* de sus padres y el *Esto ha sido* de los hijos, pero exclaman además *¡Esto es una ausencia!* Esa verdad exclamativa, que nos grita la ausencia irremediable de la unicidad de la existencia de cada sujeto desaparecido.

Para concluir, la dialéctica documento fotográfico-memorias de los sectores subalternos, nos interpela en un sentido doble del nunca más, evidenciando el carácter dialéctico y trágico de la historia<sup>21</sup>: debemos aprender la lección para que no vuelva a suceder nunca más y nunca más volverán los desaparecidos. Con el documento fotográfico, las memorias denuncian en el *¡Esto es una ausencia!* lo irreparable de la muerte: no hay indemnización histórica que pueda resarcirlas. Como sociedad podremos aprender del pasado, pero para esa familia, esos amigos, esos compañeros, para la sociedad misma, no habrá restitución de la vida arrebatada. Al mismo tiempo nos advierte: *¡La humanidad no está garantizada!* La humanización y la deshumanización son procesos y construcciones, de los que fue y es capaz el ser humano. De esta forma, las memorias se erigen guardianas de la humanización, al recordarnos junto al documento fotográfico que *Esto ha sido* un genocidio, hecho por hombres de carne y hueso; y que el olvido juega, siempre e indefectiblemente, como ventaja al opresor.

---

<sup>20</sup> Sobre los collages fotográficos véase Blejmar, Jordana: “La Argentina en pedazos: los collages fotográficos de Lucila Quieto” en Blejmar, J., Fortuny, N. y García, L (et.al.) 2013 *Instantáneas de la memoria: fotografía y dictadura en Argentina y América Latina* (Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Librería)

<sup>21</sup> Estamos pensando aquí en la propuesta de pensar a la dialéctica como la tragedia más un pero, y a la tragedia como la dialéctica más un pero, de Eduardo Rinesi, quien sostiene que la “idea de que *la humanidad ha aprendido una lección* [...] no puede negar el hecho de lo que ineliminablemente trágico tiene siempre la historia, de las dosis de sufrimiento *irreparable* y no “recuperable” que ésta va dejando como jirones en su marcha” Rinesi, Eduardo 2005, *Política y tragedia: Hamlet, entre Maquiavelo y Hobbes* (Buenos Aires: Colihue) pp. 258-259

## Bibliografía

- Acuña, Carlos y Smulovitz, Catalina 1995 “Militares en la transición argentina: del gobierno a la subordinación constitucional”, en: AA.VV. 1995 *Juicio, castigos y memorias. Derechos humanos y justicia en la política argentina* (Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión) pp. 19-99
- Barthes, Roland 2014 *La cámara lúcida* (Buenos Aires.: Paidós)
- Blejmar, Jordana 2013 “La Argentina en pedazos: los collages fotográficos de Lucila Quieto” en Blejmar, J., Fortuny, N. y García, L (et.al.) 2013 *Instantáneas de la memoria: fotografía y dictadura en Argentina y América Latina* (Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Librería)
- Bourdieu, Pierre 1987 *Cosas Dichas* (Barcelona: GEDISA)
- Crenzel, Emilio 2009 “Las fotografías del Nunca más: verdad y prueba jurídica de las desapariciones” en Feld, Claudia y Stites Mor, Jessica (comps) 2009 *El pasado que miramos: memoria e imagen ante la historia reciente* (Buenos Aires: Paidós)
- Da Silva Catela, Ludmila 2009 “Lo invisible revelado. El uso de fotografías como (re)presentación de la desaparición de personas en la Argentina” en Feld, Claudia y Stites Mor, Jessica (comps) 2009 *El pasado que miramos: memoria e imagen ante la historia reciente* (Buenos Aires: Paidós)
- Dandan, Alejandra: “Memorias de los sobrevivientes” *Página/12* 12-07-2015
- De Certeau, Michel 1979 *Les cultures populaires* (París: Montiel)
- Fortuny, Natalia 2014 *Memorias fotográficas: imagen y dictadura en la fotografía argentina contemporánea* (Buenos Aires: La Luminosa)
- Freund, Gisèle 2014 *La fotografía como documento social* (Barcelona: Gustavo Gili)
- 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 Gamarnik, Cora y Pérez Fernández, Silvia 2011 (comps.) *Artículos de investigación sobre fotografía* (Montevideo: ediciones CMDF)
- \_\_\_\_\_ 2013 “Imágenes contra la dictadura: la historia de la primera muestra de periodismo gráfico argentino” en Blejmar, J., Fortuny, N. y García, L (et.al.) 2013 *Instantáneas de la memoria: fotografía y dictadura en Argentina y América Latina* (Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Librería)
- García, Luis y Longoni, Ana 2013 “Imágenes invisibles: acerca de las fotos de desaparecidos” en Blejmar, J., Fortuny, N. y García, L. (et.al.) 2013 *Instantáneas de la memoria: fotografía y dictadura en Argentina y América Latina* (Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Librería)
- Gramsci, Antonio 2009 *Antología* (Buenos Aires: Siglo veintiuno editores).
- Rinesi, Eduardo 2005, *Política y tragedia: Hamlet, entre Maquiavelo y Hobbes* (Buenos Aires: Colihue)
- Van Dembroucke, Celina 2013 “Retratos: las fotografías *carnet* de los desaparecidos en los recordatorios de Página/12” en en Blejmar, J., Fortuny, N. y

García, L. (et.al.) 2013 *Instantáneas de la memoria: fotografía y dictadura en Argentina y América Latina* (Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Librería)