

Dictadura e imágenes: de poses, trucos y manipulaciones. Un caso particular

Estefanía Di Meglio¹

Resumen

En “El mensaje fotográfico” (en *Lo obvio y lo obtuso*), Roland Barthes analiza los niveles de la denotación y la connotación, esta última, sobre todo, en la fotografía de prensa, la cual hace pasar por significados denotativos aquellos que, en realidad, están fuertemente connotados por una ideología o un sesgo particular. Si la prensa y los medios de comunicación son mecanismos de generación de opinión en cualquier régimen, durante los regímenes autoritarios esta cuestión se acentúa. En la última dictadura en Argentina (1976-1983) en 1982 el diario *Clarín* publica una fotografía de una madre de un desaparecido, supuestamente abrazando a un oficial de la Policía Federal, Carlos Gallone. Lo que sucede en realidad es que la madre ha sido retenida por aquél luego de que ella lo increpara. Lo cierto es que la fotografía fue interpretada en su momento de publicación como símbolo y testimonio de reconciliación, lo que era funcional a la imagen que el gobierno quería imponer. Los conceptos de Barthes de denotación y connotación resultan de gran operatividad y funcionalidad para ver cómo, mediante cierta “pose” del represor y el “trucaje” del gesto en el interior de la fotografía, los significados connotados y denotados se entrecruzan y se convierten en mecanismo de manipulación: se hace pasar por denotada o “literal” una imagen que en realidad no lo es y se apela a las connotaciones propias de un gesto como el abrazo para manipular esa realidad.

¹ Profesora y Licenciada en Letras por la Universidad Nacional de Mar del Plata. Becaria Doctoral de CONICET.

Dictadura e imágenes: de poses, trucos y manipulaciones. Un caso particular

A modo de introducción

En “El mensaje fotográfico”, capítulo inicial de *Lo obvio y lo obtuso* (1982), Roland Barthes analiza los niveles de la denotación y la connotación, esta última, sobre todo, en la fotografía de prensa, la cual hace pasar por significados denotativos aquellos que, en realidad, están fuertemente connotados por una ideología o un sesgo particular. Si la prensa y los medios de comunicación son mecanismos de generación e imposición de opinión en cualquier tipo de gobierno, en los regímenes autoritarios esta cuestión se acentúa. Durante la última dictadura en Argentina, en 1982 el diario *Clarín* publica una fotografía de una madre de un desaparecido (Anexo. Imagen 1) –según declaraciones en entrevista del fotógrafo, es Susana de Leguía–, supuestamente abrazando a un oficial de la Policía Federal, Carlos Gallone. Lo que sucede en realidad es que la madre ha sido retenida por aquél luego de que ella lo increpara, tras haberlo reconocido como torturador de la Masacre de Fátima (Buenos Aires, 20 de agosto de 1976). Lo cierto es que la fotografía fue utilizada e interpretada –al menos en parte– en su momento de publicación como símbolo y testimonio de reconciliación entre los militares y las organizaciones de derechos humanos y, con ello, igualmente signo de reconciliación con parte de la sociedad, lo que era funcional a la imagen que el gobierno quería imponer. Los conceptos de Barthes de denotación y connotación resultan de gran operatividad y son funcionales para estudiar cómo mediante cierta “pose” del represor y el “trucaje” (términos también del semiólogo francés) del gesto al interior de la fotografía, los significados connotados y denotados se entrecruzan y se convierten en herramienta de manipulación: se hace pasar por denotada o “literal” una imagen que en realidad es ficticia desde su mismo origen y se apela a las connotaciones propias de un gesto como el abrazo para manipular esa realidad. De igual operatividad resulta el concepto de *punctum* del autor. Por otro lado, el trabajo hará una somera referencia a los modos de utilización de la fotografía por los diferentes agentes y actores sociales: como manipulación por parte de los dictadores en el momento inicial de su emisión, como forma de revisar la historia luego de la dictadura, y también como nueva manipulación por parte del represor en cuestión, al referenciarla éste, décadas más tarde y por propio interés y conveniencia, en la declaración durante el juicio en el que estaba imputado.

Los mecanismos de imposición del poder articulan, a menudo, diversas estrategias que concentran su fuerza en símbolos o en convenciones sociales, es decir, en aquello que, por socialmente aceptado, difícilmente sea discutido, al menos en una primera instancia. La credibilidad de ciertos discursos, poses, actos e imágenes acaso se base en su pertenencia a una *doxa* u opinión corriente naturalizada y que, por lo mismo, hace que sus estratagemas pasen desapercibidas en un momento inicial. Por estas vías, apela a formas de convencimiento, cooptación e imposición de cierto imaginario que pretende legitimar ese poder que pone en funcionamiento esos modos explícitos y, sobre todo, implícitos, de manipulación de opiniones y creación y sustentación de la hegemonía (el concepto lo tomamos de Raymond Williams) lograda.

En un mundo occidental en el que si no hay un imperio, al menos sí se da la importancia fundamental de lo visual, la imagen se ve revestida de una relevancia

particular al momento de construcción de tal poder. Entre estas imágenes se cuentan las fotografías, cuyo rasgo distintivo es esencial a los efectos de la constitución de determinada “imagología”: el carácter denotativo por excelencia de la fotografía, al decir de Barthes, se convierte en elemento funcional a la credibilidad del contenido que la imagen exhibe. Esta particularidad es capitalizada y potenciada por los agentes que la emiten y la emplean.

La naturaleza referencial de las imágenes se convierte en variable transversal al análisis de diferentes tipos de relatos: periodístico, historiográfico, sociológico. Las fotografías quedan registradas en el acervo visual e histórico. Barthes ha estudiado este rasgo de la fotografía, a saber, su supuesta posibilidad de ser “copia fiel de la realidad”, y ha analizado de igual manera los modos en los que esta particularidad es utilizada como estrategia de imposición de una opinión, de una ideología o, en última instancia, de una imagen determinada (imagen en el sentido literal, pero también con el significado de “imaginario”, “representación”). Y aquí se actualiza la polisemia del término imagen: la idea rectora del poder es mostrar una (o varias) imagen(es) (fotografía) con el objeto de imponer una imagen (cierto imaginario).

Sobre “el mensaje fotográfico” de Roland Barthes²

En “El mensaje fotográfico”, texto escrito en 1961 y centrado en la fotografía de prensa, Barthes analiza la fotografía en los términos de su denotación y su connotación.³ Se pregunta el semiólogo:

¿Cuál es el contenido del mensaje fotográfico? ¿Qué es lo que transmite la fotografía? Por definición, 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. Pero en ningún momento esa reducción llega a ser una transformación (en el sentido matemático del término) (...) Claro que la imagen no es real, pero, al menos, es el *analogon* perfecto de la realidad, y precisamente esta perfección es lo que define la fotografía delante del sentido común (1982: 13).

Más adelante insiste en la (supuesta) literalidad que envuelve la imagen fotográfica, que en realidad está afectada por significados añadidos:

En suma, la fotografía sería la única estructura [del mensaje fotográfico] 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, extraído de un código que es la lengua y que, a poco cuidado que uno se tome en

² Todas las citas de este apartado pertenecen al texto “El mensaje fotográfico”.

³ “La connotación, es decir, la imposición de un segundo sentido al mensaje fotográfico propiamente dicho, se elabora a lo largo de los diferentes niveles de producción de la fotografía (elección, tratamiento técnico, encuadre, compaginación): consiste, en definitiva, en la codificación del análogo fotográfico; de manera que es posible reconocer los procedimientos de connotación (...) Para ser rigurosos habría que separar los tres [procedimientos de connotación] primeros (truaje, pose, objetos) de los tres últimos (fotogenia, esteticismo, sintaxis), ya que la connotación se produce, en cuanto a los tres primeros procedimientos, por una modificación de la propia realidad, es decir, del mensaje denotado (es evidente que esta preparación no es exclusiva de la fotografía)” (Barthes, 16).

ser exacto, constituye fatalmente una connotación respecto al mensaje analógico de la fotografía (1982: 14).

De este modo, Barthes vislumbra que la pura denotación que pareciera caracterizar a la fotografía no es más que un atributo, erróneo, que el sentido común le imprime:

Ahora bien, la condición puramente “denotativa” de la fotografía, la perfección y plenitud de su analogía, en resumen, su “objetividad” (ésas son las características que el sentido común atribuye a la fotografía), es algo que corre el riesgo de ser mítico, pues de hecho existe una elevada probabilidad (y esto sería ya una hipótesis de trabajo) de que el mensaje fotográfico, o al menos el mensaje de prensa, esté también connotado. Esta connotación no sería fácil ni captable de inmediato en el nivel del propio mensaje (se trata, en cierto modo, de una connotación invisible a la vez que activa, clara a la vez que implícita), pero sí es posible inferirla a partir de ciertos fenómenos que tienen lugar en el nivel de la producción y la recepción del mensaje (1982: 15).

Es de esta manera que la capacidad referencial de la fotografía se desmantela: mientras que el sentido común reviste a la fotografía de pura literalidad o denotación, Barthes señala esta característica como propia de una opinión corriente pero no por ello verdadera y descubre que en la fotografía, que es parte de un mensaje, también hay connotación. Mediante el análisis en los planos de la denotación y la connotación, la presentación de lo real literal por medios fotográficos queda puesta en cuestión. A las reflexiones de este escritor vienen a añadirse la de estudiosos que manifiestan la sospecha sobre las posibilidades de referencialidad de la imagen. Autores como Pierre Bourdieu o Susan Sontag acuerdan en la premisa de que la “objetividad” de la fotografía no es un atributo propio de ella sino una característica que la sociedad le imprime. Es que en la década de los ‘60 y ‘70 asistimos a un proceso de relativización de las posibilidades de representación y de posterior puesta en crisis de esta última. En un marco generalizado de desconfianza hacia los modos tradicionales de representación, las formas de apropiación y circulación de la fotografía son puestas en entredicho.

Poses y trucaje, denotación y connotación: Sobre la manipulación y la imposición de un relato

Como anticipábamos al comienzo, es sabido que todos los regímenes políticos y las formas de poder construyen y sostienen su hegemonía mediante diversos mecanismos, entre los que se halla la producción y mostración de determinadas imágenes.

También como advertíamos en la introducción, la fotografía analizada en el presente trabajo pretende mostrar una realidad que en verdad está tergiversada desde el mismo momento y lugar de los hechos. Durante la Marcha por la Vida en octubre de 1982, una de las Madres de Plaza de Mayo reconoce a Carlos Gallone, partícipe en la masacre de Fátima. Presa de un ataque de nervios, lo increpa en medio del evento. El hombre atrae hacia su pecho a la madre y, en un simulacro de abrazo, la retiene fingiendo estar consolándola o en una actitud plausible de similares significados. La imagen ocupa la primera plana del Diario *Clarín* el día 6 de octubre de 1982. Sumido en una decadencia irreversible, una de las necesidades del gobierno militar de aquél entonces radicaba en mostrar una imagen de reconciliación con la sociedad, algo así

como un escenario pacificado luego de la mal llamada “guerra sucia”. La foto de una madre con un oficial se convertía en símbolo de esa buscada imagen.

En tiempos en los cuales la confianza en la representación y la objetividad del objeto fotográfico son baluartes sostenidos por el sentido común, Barthes advierte acerca de que cualquier fotografía es también presa de la connotación. De hecho, ya la instancia previa de selección de una imagen a ser publicada está alcanzada por la imposición de significados secundarios que dan por resultado sentidos connotados: “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” (Barthes, 1982: 15). El trucaje es una de las técnicas descritas por Barthes (junto con la pose y el empleo de objetos) como mecanismo de connotación que interviene en la realidad, lo que equivale a pensar que “se produce por una modificación de la propia realidad, es decir, del mensaje denotado” (16). Pero si Barthes lo sitúa con posterioridad a la/s toma/s fotográfica/s, como la construcción de una nueva realidad sobre el material de imágenes ya existentes, la fotografía analizada en el presente trabajo introduce una diferente modalidad del truco, en cuanto que parte de la realidad se halla transformada en el mismo instante de la toma fotográfica. Así, según el relato posterior y conforme a la secuencia de imágenes completa (Anexo. Imágenes 2 y 3), entendemos que el abrazo entre la madre y el oficial no constituye un acto genuino de ninguno de los dos: por un lado, la madre no ha querido abrazarlo sino increparlo; por otro, la atracción hacia sí de parte del represor funciona a la manera de truco desde el instante en el que está motivado por disimular el “ataque” de la mujer y ocultar simultáneamente la denuncia a viva voz que ella hace (sepa o no que está siendo fotografiado). Una vez más, coercitivamente, el sistema represivo actúa por ocultamiento y por la fuerza. Truco mediante, la realidad se ve modificada, escandida, intervenida.

Sin toda la explicación posterior y la secuencia de fotografías, ésta pareciera ser la genuina reconciliación entre dos partes enfrentadas. Así fue como lo presentó el Diario *Clarín* y como lo dimensionó gran parte del público receptor. La clave del éxito de los militares con esta imagen hay que buscarla en el rasgo distintivo que el sentido común, por esa época, atribuye a la fotografía como objeto semiótico: la agencia periodística (al servicio del régimen) capitaliza la cualidad referencial de la fotografía o, en términos de Barthes, su capacidad de *analogon* de la realidad. En efecto,

el interés que el trucaje presenta como método reside en que interviene, sin previo aviso, dentro mismo del plano de la denotación; utiliza la particular credibilidad de la fotografía que, como hemos visto, consiste en su excepcional poder de denotación, para hacer pasar como mensaje simplemente denotado un mensaje que está, de hecho, connotado con mucha fuerza; ningún otro tratamiento permite a la connotación enmascararse con más perfección tras la ‘objetividad’ de la denotación (Barthes, 1982: 17).⁴

En cuanto a otro plano, el de la connotación, es posible notar que también fue “intervenido” por la prensa aliada a la dictadura. Ésta apeló a la fuerza connotativa con que carga el abrazo, devenido en símbolo. Muchos significados puede tener un abrazo, pero lo cierto es que tales sentidos estarán revestidos de constelaciones de significado positivas: reconciliación, unión, acuerdo, sostén y la lista podría continuar. Con esto queremos decir que desde la oficialidad se apeló a la concentración de valores positivos

⁴ “La connotación del lenguaje se torna ‘inocente’ gracias a la denotación de la fotografía” (Barthes, 22).

que puede tener un abrazo, a la carga simbólica que él mismo, como símbolo, condensa. Lo que el régimen militar estaba interesado en mostrar e imponer como imagen de sí, se hallaba resumido en este abrazo impostado. Al igual que la tergiversación de los hechos en el plano del discurso, junto con la manipulación de los datos e información que cuajan en un relato oficial signado por los ocultamientos, los militares manipularon la construcción de la realidad por medio de las imágenes. La actitud de Gallone en la Marcha por la Vida se constituye en metonimia que evoca aquella situación, y el posterior empleo de la imagen por parte de los instrumentos de prensa oficialistas confirma tales mecanismos.

Ahora bien, la imagen de la primera plana se encuentra acompañada de diferentes textos: el titular y un copete. Barthes sostiene: “Como es natural, incluso desde el punto de vista de un análisis puramente inmanente, la estructura⁵ 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” (1982: 12). Según el francés, el texto refuerza la connotación de la fotografía.

En una primera instancia, leemos “Pacífica concentración en el centro” (Anexo. Imagen 1). Es el titular que encabeza la imagen en cuestión. El adjetivo “pacífica” connota la idea de pacificación del país, de reconciliación. A su vez, cabe destacar que, por si fuera poco con la foto, el título manipula deliberadamente, o al menos omite de manera ostensible, parte de la experiencia real vivida en el centro de la ciudad de Buenos Aires aquel día. El testimonio de dicha tergiversación lo aporta otra imagen de la misma marcha, en la que observamos cómo las madres que piden por sus hijos deben cubrirse y defenderse ante la avanzada de los oficiales a caballo (ver Anexo. Imagen 3), que pretenden intimidarlas a fin de que no lleguen a la Plaza de Mayo, según orden de superiores, como se lee en el copete. A propósito de él, reza lo siguiente: “Miles de manifestantes recorrieron ayer la zona céntrica de esta capital y reclamaron de viva voz por los desaparecidos y los detenidos políticos. La multitud no pudo, sin embargo, llegar hasta la Plaza de Mayo a raíz del fuerte dispositivo de seguridad. En la foto, un oficial de la Policía consuela a una de las asistentes” (*Clarín*, 6 de octubre de 1982). La última oración adquiere un lugar preponderante, en diálogo con la fotografía que pretende instaurar una imagen de reconciliación. La eficacia de los efectos de esta imagen queda reforzada por su reimpresión: al día siguiente, el mismo diario publica nuevamente la fotografía en la sección editorial. Una vez más, el texto es crucial al momento de reforzar las connotaciones que se desprenden de la foto. Citamos un fragmento: “[...] el problema de los desaparecidos y presos sin proceso es uno de los más serios que afronta la comunidad argentina, la cual no podrá avanzar sin dilucidarlo hacia las metas de la reconciliación y de la prometida democracia” (*Clarín*, 7 de octubre de 1982). La palabra “reconciliación” funciona como ítem léxico central en el texto, así como en las vinculaciones que tiende con la imagen. El intento de imposición de cierto imaginario se hace evidente.

En otra instancia, resulta pertinente señalar que la fotografía del represor abrazando fingidamente a la mujer tuvo su repercusión en el mundo: además de los diarios *Clarín* y *La voz* en Argentina, la publicaron el *New York Times* y *Miami Herald* de Estados Unidos, *El País* de España, *Excelsior* de México, entre otros (datos obtenidos de Gamarnik). Si los integrantes del régimen castrense siempre estuvieron preocupados no sólo por su perfil en el propio país sino también en el exterior, ahora

⁵ En este texto Barthes habla de la fotografía en términos de estructura ya que pertenece a su etapa estructuralista. De manera muy diferente será considerada la fotografía en libros posteriores, como el postestructuralista *La cámara lúcida*, citado también en el presente trabajo.

cumplían asimismo con su objetivo de mostrar una imagen de reconciliación y de orden cuando faltaba poco para dejar el mando y, por lo tanto, para el balance de lo actuado. No obstante, la dimensión de la fotografía y de cómo fue recepcionada en otros lugares queda plasmada en el reconocimiento que tuvo a nivel internacional, ahora reconocimiento en el sentido de distinción: Marcelo Ranea, fotógrafo que capturó el falso abrazo, fue acreedor del premio Rey de España a la mejor fotografía periodística en el año 1983, otorgado por el Instituto de Cooperación Iberoamericana y la Agencia EFE.

Detalles que “punzan” y cuestionan generalidades

Ahora bien, hasta aquí el simulacro montado por los represores y los agentes y actores sociales aliados. Pero si prestamos atención a los detalles de la fotografía, es posible vislumbrar ciertas disrupciones que llaman nuestra atención y que dislocan o, al menos, ponen en duda, el carácter genuino del abrazo. Hoy en día sabemos que se trata de un montaje en la misma escena de la fotografía, no obstante lo cual resulta de interés señalar los detalles que vienen a escandir la generalidad del abrazo y de las connotaciones que porta.⁶ A los efectos de analizar estos detalles, nos remitiremos a un término clave de Barthes, en uno de los textos de su etapa postestructuralista. El concepto es el de *punctum*, definido en *La cámara lúcida* (1980). Y aquí resulta imperioso hacer una salvedad, y es que la actualización o efectivización de tal noción en cada fotografía es sumamente subjetiva. Como ya señalamos, la formulación del término tiene lugar en la segunda etapa de pensamiento de Barthes, alejada de la pura estructura y en la que lo subjetivo entra en juego, algo desdeñado en su anterior período. Si bien la objetividad pura es inexistente (es lo que, en efecto, venimos señalando, junto con los autores, sobre la fotografía), creemos oportuno destacar que el análisis que a este concepto respecta está guiado por una subjetividad mayor. Los que aquí consideramos como *punctum*, otras personas podrían no tomarlos como tales. De todas maneras, en el caso de que según otras miradas los detalles señalados como *punctum* no lo sean, quedarán entonces precisamente como eso, como detalles que vienen a escandir, a “punzar”, a interrumpir y, en última instancia, a poner en duda la significación atribuida a la fotografía por la oficialidad del momento.

Barthes caracteriza el *punctum* como lo que punza, como una “herida”, un “pinchazo”, una “marca hecha por un instrumento puntiagudo”. “*Punctum* es también pinchazo, agujerito, pequeña mancha, pequeño corte, y también casualidad. El *punctum* de una foto es ese azar que en ella me despunta (pero que también me lastima, me punza)” (1980: 65). Más adelante insiste: “En este espacio tan unario [de la fotografía], a veces (pero, por desgracia, raramente) un ‘detalle’ me atrae. Siento que su sola presencia cambia mi lectura, que miro una nueva foto, marcada a mis ojos con un valor superior. Ese ‘detalle’ es el *punctum* (lo que me punza)” (1980: 87).

En el caso analizado, los posibles *punctum* se hallan redoblados en cierta forma, porque no sólo punzan de por sí, como lo harían en cualquier otra fotografía más “ingenua” o, al menos, sin trucajes, sino porque son disruptivos de las connotaciones

⁶ Es cierto también que ahora que se conoce más sobre la dictadura y sobre la “veracidad” o, mejor dicho, la falsedad –el truco– y la manipulación de la fotografía, uno hace una lectura retroactiva o retrospectiva, como sucede con la dictadura en particular y con los sucesos del pasado en general. No obstante, es interesante destacar cómo, más allá de todo posible sesgo de presente en la lectura de este hecho pasado, emergen detalles en la materialidad de la fotografía (más o menos evidentes) que sobresalen por contradecir el relato que se pretendió construir con ella en su momento.

que se desprenden (o pretenden desprenderse) de la generalidad de la fotografía, al ser ésta objeto de impostura, justamente de truco. Es decir que lo que vislumbramos como tales *punctum* se convertirían en posibles indicios del trucaje de la fotografía en cuestión. Hay, como decíamos, varios detalles que parecerían entrar en tensión con la idea de reconciliación, así como otros que estarían en contradicción con el carácter pacífico con el que el Diario *Clarín* caracteriza a la marcha.

En primer lugar, la mano de la madre que supuestamente está abrazando a Gallone convoca nuestra atención: la mano no está en postura de abrazo, es decir, no se encuentra agarrando la espalda del uniformado, sino que se ve cerrada: no aferra sino que se encuentra como simplemente apoyada. En segundo lugar, la mujer tampoco tiene la cabeza hacia abajo o hacia un costado. Cuando uno tiene la intención de abrazar a una persona y, por lo mismo, sabe que será abrazado por ella, tiende a inclinar la cabeza hacia un costado. No es lo que se ve en la foto, en la que pareciera que el policía está queriendo ahogar los gritos o el llanto de la mujer comprimiéndola contra su pecho. La postura de la cabeza de la madre, no constituiría, sin embargo, ninguna confirmación de su oposición al abrazo; pero al igual que no significa la negación a éste, tampoco lo confirma: la intención de la mujer que subyace a ese gesto queda suspendida entre estos dos polos de significación, sin negar una intención de abrazo de parte suya, pero, simultáneamente, sin confirmar el “abrazo de reconciliación”.

Por otra parte, tenemos al represor, un rostro que bien representa la imagen siniestra del horror en un doble sentido. Por un lado, en el hecho en que parte de la policía tuvo su participación en el sistema represivo de la dictadura. Por otro lado, en el que su cara trasluce el cinismo con el que actuó el régimen. Si prestamos atención a sus ojos, o más precisamente a su mirada, vemos que está enfocando a un punto cualquiera fuera de la escena de su acto (el abrazo), como si en realidad no le importara. Mientras que su cuerpo está en un lugar, en el encuentro con la mujer, su voluntad o emociones se hallan en otro sitio. En efecto, si nos remitimos a la secuencia de fotografías, en la imagen 3 (Anexo) el represor ya perfila la actitud que toma con su cabeza y con todo su cuerpo: mirar para arriba ignorando deliberadamente lo que sucede “abajo”, con un gesto cargado de soberbia y de impunidad. La mirada deja entrever, entonces, el fingimiento de su gesto impostado. La evasión de una mirada descomprometida del acto entra en conjunción con otro detalle que cuaja en *punctum*: un rictus que muestra cierta extrañeza y que hace sospechar la impostura. El trucaje, simultáneo a la escena y la toma de la fotografía, se complementa con la “pose” que adopta el policía, cuyo rostro quiere dar la imagen de comprensión y consuelo pero que en realidad, si se presta atención a esos mismos detalles, esconde una actitud poco genuina.

En otro plano de la fotografía, y esto constituye otra suerte de *punctum*, vemos la presencia de otra madre que se manifiesta. Su actitud deja casi escuchar aquello que está pronunciando: en el gesto de la boca podemos observar el rechazo y repudio, cargados de indignación, hacia el victimario. Y esto es lo que resulta significativo: aún en el caso de que la otra madre estuviera abrazando al policía intencionadamente como gesto de reconciliación genuina, lo cierto es que en ese hipotético caso y como se ve en la foto, otras madres no acordaban con tal supuesta reconciliación. En última instancia, la fotografía no sería representativa más que de una individualidad (de esa madre únicamente) y, con ello, la imagen que el gobierno quería dar con esta foto hubiera sido, en cualquier caso, impostada. Más allá de todo esto, sabemos que la realidad fue tergiversada ostensiblemente y la secuencia de fotos que conforman la sintaxis de los hechos lo prueban (Anexo. Imágenes 2 y 3). La cadena de significados que cristaliza tal

secuencia permite reconstruir un sentido más amplio, que ha sido desmontado por el procedimiento de la descontextualización.⁷

Por último, el hecho que ha sido inmortalizado y aislado por medio de la fotografía tiene, en verdad un contexto. En efecto, parte de la estrategia con la que *Clarín* ha dado a conocer la imagen es la de la descontextualización. Pero lo cierto es que el encuentro entre madre y represor se da en la Marcha por la Vida. La sola situación en este evento hace sonar sospechosa cualquier idea de una posible reconciliación.

Nuevos contextos, nuevas miradas, nuevos significados

Con el paso del tiempo las fotografías son revisitadas. Se miran de nuevo, se contextualizan, se les imprimen significados renovados propios de la distancia y la perspectiva que impone el paso del tiempo y se las utiliza de manera diferente (o no) a las del contexto de su surgimiento y producción. En esta dirección, la fotografía que tiene al represor y a la madre como protagonistas fue reinterpretada y reutilizada en diferentes contextos.

La primera reutilización a la que nos referiremos es la más siniestra. Es el propio oficial Gallone el que la utiliza a conveniencia en el año 2006, más de veinte años después de tomada la fotografía y exactamente treinta años posteriores a la masacre en la que fue victimario. “Yo tengo una buena relación con los organismos de derechos humanos. Soy el que aparece en una foto con una Madre de Plaza de Mayo”, declaró el represor ante la Justicia Federal en Argentina (extraído de nota periodística, *Diario Página/12*). Acaso sea ésta una de las estrategias más empleadas por los integrantes del sistema represivo de entonces: se trata de reproducir el discurso oficial de un pasado nefasto. Aunque ahora el represor la utiliza en el plano de lo individual en una doble dirección: por un lado, porque es en beneficio propio; por otro, porque la relación que remeda en su declaración no es entre los organismos de derechos humanos y la policía como colectivo sino entre aquellos y él como individuo. Nuevamente se apela al engaño y a la tergiversación, al trucaje y la pose que exhibe una imagen fundada en la falsa apariencia.

La fotografía fue retomada también en otros contextos en los que se subvertía el hecho y el relato que con ella quiso imponerse en la dictadura. En esta dirección, ya en postdictadura, ha sido empleada como instrumento de historia y de relectura de esa historia o, al menos, de la historia que pretendieron escribir los represores. Tal nueva lectura deja al descubierto los mecanismos de imposición de un poder autoritario a través de la imagen y, más aún, del simulacro y la impostura de lo que se muestra (y lo que se oculta); así, se revisan no sólo los relatos que se construyeron en la época, sino también las formas de ocultamiento y manipulación de la información. De este modo, la revisión de la fotografía como portadora de un relato que se actualiza y se construye en la recepción, opera de manera análoga a como sucede con la revisión del relato del orden de lo discursivo que elaboró el régimen castrense. Así, por ejemplo, diversos libros de historia incluyen esta fotografía.

Desde la historia del periodismo, también se revisa la historia argentina a partir de fotografías. Nos referimos concretamente a una colección de fascículos intitulada *Las grandes fotografías del periodismo argentino*. El fascículo número 7, denominado “Años de fuego. De Trelew a Kosteki y Santillán”, incluye la fotografía en cuestión.

⁷ Lo que sería la sintaxis, en términos de Barthes: “una serie de varias fotos puede constituirse en secuencia” (1982: 21).

Los textos que la acompañan se muestran como construcción de un tejido discursivo que desplaza el significado atribuido a la imagen por la prensa al servicio del gobierno de facto. El título reza “No es lo que parece” y el epígrafe explica el trasfondo. Se transcribe a continuación: “La foto parece un símbolo de reconciliación y así se la interpretó casi globalmente. Pero muestra el momento inmediatamente posterior a que una madre increpa a un oficial de la Policía Federal, el comisario Carlos Gallone, denunciado por la Conadep en relación con la Matanza de Fátima. La imagen fue tomada el 5 de octubre de 1982 durante la Marcha por la Vida en la Plaza de Mayo, y recibió el premio Rey de España” (Aleman, 2010: 20).

Se trata de releer esos relatos oficiales y canónicos de aquel momento, de relevar sus estrategias de construcción discursiva para mejor dismantelarlas, de detectar las grietas del relato hegemónico de la época a los fines de descubrir otros relatos posibles y alternativos y de enfatizar el lugar que la manipulación de la información tuvo en el período. Así, ante el relato totalizador y pretendidamente unívoco de los represores, se dimensiona el surgimiento de otros discursos alternativos, disidentes, marginales, (Sarlo 1987) que vienen a cuestionar el relato y los mecanismos a través de los cuales ese discurso opera. En este sentido es que la fotografía en cuestión funciona a la manera de metonimia de las estrategias de manipulación del discurso del poder y de la confrontación con otras voces no oficiales.

En esta revisión de la historia subyace cierta modalidad de la memoria, con lo que la fotografía se reviste de una nueva funcionalidad: es recuperada como forma de memoria histórica, al menos indirectamente, de lo que sucedió durante la época de la dictadura.

CONSIDERACIONES FINALES

Muchos y variados son los mecanismos instrumentados por los gobiernos de turno para conservar su hegemonía. La imposición de determinadas ideas, imaginarios o representaciones se labra sobre la base de un relato construido con una trama de discursos que circulan en la esfera de lo social y que pretenden ganar asidero en ella. En este marco de creación de un relato, no sólo las palabras, lo lingüístico y lo discursivo se conjugan en pos de esa imposición, sino que son también las imágenes y lo visual factores esenciales en este proceso. Si la construcción de una opinión canónica por parte de esa hegemonía es elemento crucial en cualquier tipo de gobierno, en los regímenes autoritarios su fuerza estará intensificada. En el presente trabajo se ha analizado una fotografía cuyo gesto impostado es ejemplo ilustrativo y más aún, constituye una metonimia de esta cuestión.

La difusión de fotografías que convienen al régimen vigente forma parte de la creación de cierto imaginario que pretende dar por válido determinado relato y legitimar el poder imperante. Una cuestión nodal es que las fotografías tienen como objeto imponer una imagen en un doble sentido: por un lado, en su significado literal y primario, se intenta postular el relato implícito o “denotado” por la misma imagen, presentándolo como natural; en una segunda instancia, se trata de la difusión de cierta imagen a los efectos de crear un imaginario, una representación legitimada del mundo vigente.

Con Barthes señalábamos que existe una característica que el sentido común atribuye a la fotografía que genera un efecto de lo que podríamos llamar “lo real literal”: la cualidad es la objetividad con que la *doxa* inviste a la fotografía. De acuerdo con ello, el objeto fotográfico vendría a ser copia fiel de la realidad, pura denotación de lo que muestra, neta literalidad. Sin embargo, es el propio Barthes quien destaca que la fotografía es también alcanzada por la connotación, al tiempo que puede verse intervenida por procedimientos específicos de lo connotado, como el truco y la pose.

Con la foto analizada, perteneciente a la Argentina dictatorial, en la cual un oficial de policía está supuestamente abrazando a una madre de un desaparecido que reclama por su hijo, el diario difusor de la imagen, al servicio de la dictadura, capitalizó y potenció esta objetividad y credibilidad de la fotografía. Así, aprovechó tal literalidad e hizo pasar por simplemente denotada una imagen que está connotada e, incluso, trucada al interior de la misma fotografía: la realidad aparece tergiversada en el propio instante de los acontecimientos y de su captación. Procedimiento frecuente, el de la tergiversación de los sucesos, en los regímenes autoritarios. Las connotaciones que podrían desprenderse del abrazo, como el hecho de ser el símbolo de la reconciliación entre militares y madres, unión que tan bien venía a los dictadores para dar una imagen de pacificación, están sugeridas y reforzadas por los textos que rodean a la fotografía. Texto y foto dialogan para actualizar significados que se hallan fuertemente connotados, como envolviendo en una atmósfera de sentidos casi patentes a la fotografía. Por otra parte, la ficción del abrazo, el truco, esconde estos otros significados que quieren ocultarse delante de la sociedad: la división, los reclamos, entre tantos otros. Y en relación con el trucaje, puede decirse que la puesta en escena del abrazo es posible de ser deconstruída, o al menos, se pone en duda, también desde el interior de la propia fotografía. En esta dirección, existen detalles que convocan la atención y que escanden la generalidad de la imagen, *punctum* al decir de Barthes, que hacen dudar sobre la veracidad del hecho: la mano cerrada de la mujer que no permite completar el abrazo y lo deja trunco, su cabeza retenida por el represor, la mirada de éste descomprometida, dirigida hacia cualquier punto fuera de la escena de la que forma parte, su rictus (mirada y rictus que conforman una pose), la otra madre, Nora Cortiñas, que aparece por un costado en actitud de reprobación al policía. Asimismo, las imágenes que forman parte de la secuencia del hecho del que son protagonistas madre y represor, exhiben la segmentación de una sintaxis que deja al descubierto la intención genuina década uno de ellos.

Finalmente, las fotografías son reutilizadas, puestas en un nuevo contexto, releídas, deconstruídas (o no). En efecto, la estratagema de la publicación consistió en mostrar la imagen desprovista de su más inmediato contexto. Sin ir más lejos, el mismo diario que la dio a conocer, avizorando la contundencia de una imagen que en realidad distaba de ser cierta, la publicó nuevamente al día siguiente, reforzando las connotaciones que convenían al poder con nuevos textos que mantenían vigente ese relato. En sentidos análogos es usada por el propio Gallone años más tarde en un juicio en el que estaba imputado (el victimario fue condenado a prisión perpetua). El relato que reconstruyó el represor en su declaración era casi réplica del discurso que pretendió instaurarse en el momento de la dictadura. De manera contrapuesta, la fotografía es retomada en otros contextos que desmontan la ficción armada: así, por ejemplo, forma parte de uno de los fascículos que reconstruyen la historia argentina a partir de fotografías paradigmáticas del periodismo que, valga la repetición, hicieron historia. Estas miradas desplazan el discurso instaurado en la época de la dictadura y releen, a su vez, los mecanismos con los que ese poder tergiversaba los hechos y construía tal relato.

La fotografía en cuestión es operativa en este sentido en cuanto que funciona como relectura, por desplazamiento metonímico, de tales mecanismos del poder.

La fotografía analizada constituye así una herramienta que relata historias particulares y microhistorias que se conjugan con la macrohistoria. Y las relecturas que de ella y sus usos se hacen son también un modo de releer la historia a nivel macro, de comprenderla, de recordararla, de no olvidarla.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

Alemán, José (coord.) 2010 *Las grandes fotografías del periodismo argentino. Años de fuego: de Trelew a Kosteki y Santillán* (Buenos Aires: Arte Gráfico Editorial Argentino).

Barthes, Roland 1986 (1982) “El mensaje fotográfico” en *Lo obvio y lo obtuso*. (Barcelona: Paidós). Pp. 11-27.

Barthes, Roland 1990 (1980) *La cámara lúcida* (Buenos Aires: Paidós).

Bourdieu, Pierre 2003 (1965) *Un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía* (Barcelona: Gustavo Gili S.A).

Gamarnik, Cora 2011 “La construcción de la imagen de las Madres de Plaza de Mayo a través de la fotografía de prensa” en Revista *Afuera. Estudios de crítica cultural*. Año VI, Mayo, N° 10. Disponible en:

<http://www.revistaafuera.com/articulo.php?id=129&nro=10> Consulta realizada el día 30 de noviembre de 2015.

Sarlo, Beatriz 1987 “Política, ideología y figuración literaria” en Balderston et. al *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar* (Buenos Aires-Madrid: Alianza). Pp. 30-59.

“Soldado de Harguindeguy” en Diario *Página/12*, miércoles 8 de julio de 2009.

Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/subnotas/127908-41032-2009-07-08.html> Consulta realizada el día 30 de noviembre de 2015.

Sontag, Susan 2008 (1973) *Sobre la fotografía* (Barcelona: Debolsillo).

Williams, Raymond 1997 (1977) *Marxismo y literatura* (Barcelona: Península).

ANEXO



Por 113 votos a favor contra 29 sufragios para Hugo Banzer y 4 nulos, el Congreso de Bolivia eligió anoche presidente constitucional a Hernán Siles Zuazo.

SILES ZUAZO, PRESIDENTE DE BOLIVIA

(INFORMACION EN LA PAGINA DIECIOCHO)

PACIFICA CONCENTRACION EN EL CENTRO

Miles de manifestantes recorrieron ayer la zona céntrica de esta capital y reclamaron de viva voz por los desaparecidos y los detenidos políticos. La multitud no pudo, sin embargo, llegar hasta la Plaza de Mayo a raíz del fuerte dispositivo de seguridad. En la foto, un oficial de la Policía consuela a una de las asistentes.

(INFORMACION EN LAS PAGINAS DOS Y TRES)

Marcelo Ranea, de la agencia DYN



Imagen 1

Secuencia de imágenes anteriores a la fotografía analizada (imágenes 2 y 3)

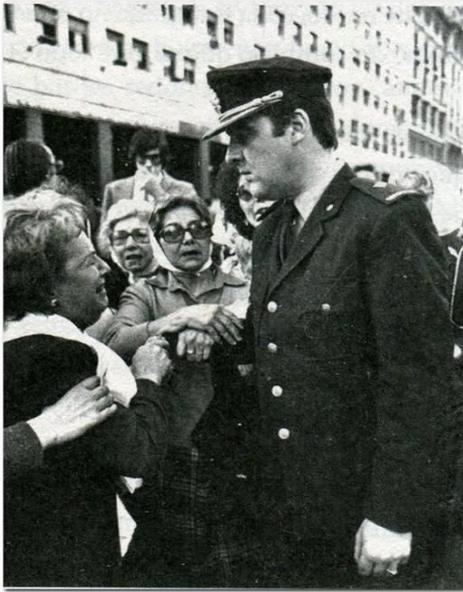


Imagen 2



Imagen 3

Fotografía del mismo día, la misma marcha



Imagen 4