

Entre sentidos: derivas de un diálogo fotográfico

Eva L. Stilman¹

Resumen

El presente artículo se propone poner en diálogo dos fotografías tomadas en Argentina: una durante la Marcha por la vida el 5 de octubre de 1982 y otra durante el llamado Argentinazo el 20 de diciembre de 2001. Sin pretensión de exhaustividad o generalización, se trabajará en tres momentos diferenciados para reflexionar sobre algunos caminos posibles en la construcción de entramados de sentido surgidos a partir de imágenes.

En un primer momento se pensarán las imágenes por separado, en su unicidad, atendiendo a su especificidad en su contexto de su producción; aquí la estrategia principal será la descripción. En un segundo momento, se pensarán las imágenes en conjunto; aquí la estrategia predominante será la comparación. Finalmente, un tercer momento en donde se volverá a pensar la unicidad de cada imagen en diálogo, atendiendo a sus recorridos y posibles reflexiones; aquí la estrategia consistirá en indagar sobre la multiplicidad de factores incidentes en la producción de sentido que activa la imagen fotográfica.

Palabras clave: fotografía, memoria, sociología

¹ Licenciada y Profesora en Sociología (FSOC UBA). Diplomada en investigación y conservación fotográfica documental (FFyL UBA). Fotógrafa. eva.stilman@gmail.com

Entre sentidos: derivas de un diálogo fotográfico

Esto ha sido

En primer lugar, el acceso a ambas fotografías para este trabajo fue de manera digital y por tanto escindida de los contextos en los que fueron publicadas originalmente. El acceso a la imagen de Eduardo Longoni fue a través de la página web del Museo de Bellas Artes y mediante la página web de la Asociación de Reporteros Gráficos de la República Argentina para la imagen de Marcos Brindicci. Si bien se accedió a ellas de manera digital, es necesario aclarar que las imágenes fotográficas originales pertenecen al momento analógico de la fotografía, es decir, a la imagen argéntica y por tanto a su momento de índice, de huella del referente.

En segundo lugar, las imágenes analizadas son producto del trabajo de fotoperiodistas, por lo que han sido interpretadas en ese contexto de lectura. La credibilidad es fundamental en la fotografía de prensa, que reposa precisamente en que existe un contrato de lectura entre el autor y el visualizador. El primero se compromete a exhibir una toma directa (o lo más cercano a ella) y a no intervenir mediante, por ejemplo, el montaje, la disposición de los sujetos de la escena, etc.; en resumen, se compromete a no intervenir más allá del propio acto de fotografiar. El segundo se compromete a creer que eso efectivamente sucedió, a creer en la integridad de esa imagen.

De esta forma, el fotógrafo actúa como un testigo que registra fotográficamente una acción, suceso o sujeto. El visualizador lee entonces a la imagen como una fuente de información, da por obvio que no es el producto de actores y actrices que representan una escena, sino que quienes aparecen en ella están actuando espontáneamente en el devenir de la historia. Lo que en la vida cotidiana suele quedar invisibilizado es el contexto que posibilita esa relación: el diario o revista que publica esas imágenes, en donde el rol del editor fotográfico y del discurso que enmarca esas fotografías en numerosos casos no es problematizado. Es en este marco que las imágenes de Longoni y Brindicci fueron leídas en sus contextos originales de circulación.

De todas maneras, lo que interesa remarcar aquí es que existe un pacto de lectura: si el contexto es informativo la imagen se lee en clave realista, el autor es considerado testigo que documenta la realidad y el visualizador se sirve de la imagen fotográfica como un insumo para informarse sobre la realidad. Esta clave de lectura se mantiene en este artículo, es decir, la interpretación ya está guiada por este contexto que expresa una relación social. Porque más allá de la interpretación que cada sujeto pueda hacer de estas imágenes, existe un consenso, una expectativa de rol o como quiera llamárselo, que guía la lectura de la imagen. Esto explica que aun pudiendo ser profundamente críticos de la línea editorial de un diario, las imágenes que presentan son leídas en clave realista.

La primera imagen a analizar es una fotografía de Eduardo Longoni, tomada el 5 de octubre de 1982 durante la Marcha por la vida, que fue convocada por las Madres de Plaza de Mayo y organismos de derechos humanos. La fotografía en cuestión es una imagen en blanco y negro con encuadre horizontal. Por un lado, la ausencia de colores otorga un mayor protagonismo a la luz y el contraste, que aparecen acentuados; al tiempo que resalta otros elementos plásticos de la imagen, tales como las siluetas y texturas. Por otro lado, dicha ausencia de colores que caracteriza a las imágenes monocromáticas proporciona, en combinación con otros factores, un indicio del tiempo en el que fueron tomadas. La imagen en blanco y negro, sumado a los peinados, los

abrigos, los lentes y la edad de la mujer del pañuelo blanco, otorga pistas del momento en el que fue capturada.

El punto de vista es bien cercano o, mejor dicho, en medio de lo que está sucediendo. La imagen registra una acción, ya que si bien está “congelada” (a excepción del hocico del caballo más cercano) es posible identificar el movimiento por la disposición de los cuerpos que claramente no indican una situación de reposo o quietud. La fotografía muestra la embestida de la policía montada contra los manifestantes en los alrededores de la Plaza de Mayo, pueden verse edificaciones propias de la zona céntrica de la ciudad. Los abrigos dan indicios de que era un día fresco. En la imagen hay nueve policías, ocho montados a caballo y uno a pie. En un primer plano, hay dos mujeres sosteniendo fuertemente una bandera que les llega a la altura del cuello. Una de las mujeres lleva un collar de perlas y un abrigo más en la mano, la otra mujer lleva un pañuelo blanco en su cabeza. Además hay otra persona de la que solo se ve un borde de su figura, justo detrás de la mujer con pañuelo blanco. En uno de los encuadres hay una persona más (cuya figura no está completa en el cuadro) que lleva unas gafas, al lado de la mujer de pañuelo blanco. El policía protagonista del embate a las mujeres lleva una alianza en su mano y su rostro queda tapado por la oreja del caballo en el que está montado.

En el margen inferior izquierdo, una mujer lleva en su cabeza un pañuelo blanco que resalta (su rostro es hoy rápidamente identificable). Sostiene una parte de una bandera, cuyo ancho supera el tamaño de varias personas. Desde ese pedacito del encuadre, a la izquierda y desde abajo, las mujeres resisten el embate desde la derecha que se despliega poderosa rodeándolas desde arriba. La bandera está tirante, tensionada, puede leerse claramente una “o”, una “s” y una “a” debajo. Las manos de las mujeres están bien apretadas a la bandera, indicando que no están dispuestas a soltarla. Varios planos más atrás del policía que embiste a las mujeres, hacia el borde derecho, hay otra figura que mira quieta la acción. Parece ser un oficinista, lleva traje y maletín, está cerca pero no parece ser parte activa de lo que sucede. El sujeto está parado ahí mismo pero distante, como un observador que se encuentra fuera y cerca del peligro a la vez.

Tal como se afirmó antes, esta imagen fue tomada durante la última dictadura cívico militar, en 1982, un año marcado por numerosas movilizaciones, especialmente entre marzo y diciembre, que comenzaron a poner en evidencia el resquebrajamiento de la hegemonía de la dictadura. El 6 de octubre, el día siguiente a la Marcha por la vida, otra fotografía tomada en la misma movilización llevó por primera vez a las Madres de Plaza de Mayo a la portada de un diario nacional de gran tirada (*Clarín*) y de varios internacionales. La fotografía, tomada por Marcelo Ranea, tiene como centro a un policía (Gallone, posteriormente juzgado y condenado por la masacre de Fátima) que “abrazo” a una madre cuyo rostro no puede verse (en realidad el “abrazo” es una estrategia de Gallone al verse rodeado de cámaras y sin posibilidad de convencer a las madres de que ingresen solas a la Plaza). Esta tapa anunció una lucha de sentido, en donde desde los medios hegemónicos se comenzó a prefigurar e instalar elementos del discurso de la reconciliación. En contraste, la fotografía de Longoni es una de las imágenes del fuera de cuadro de la fotografía de Ranea y viceversa, que discutía (y discute) con el discurso de la reconciliación convirtiéndose en una imagen fundamental de la historia de las Madres de Plaza de Mayo.

La siguiente imagen fue tomada por Marcos Brindicci el 20 de diciembre de 2001 en el marco del Argentinazo. Como se indicó antes, se tuvo acceso a la imagen a través de ARGRA, mediante su fototeca virtual. Se trata de una fotografía a color con encuadre horizontal que registra la embestida de la policía montada a un grupo de madres y manifestantes. Al proporcionar información de la temperatura color sumada a otros

factores, tales como la dirección de las sombras y la ropa que llevan las personas en la imagen, pueden observarse indicios sobre el momento en el que fue capturada: durante el mediodía de un día de calor. Se evidencia el calor y la potencia de la luz solar en la escena, además la ropa de las personas de la imagen y la edad de las madres, da indicios de pertenecer al 2000. El punto de vista es el de alguien que está cerca de la acción, que está retratando dentro del lugar donde suceden los hechos. A su vez, el encuadre permite ver la locación, a través de los edificios y la palmera que dan cuenta de haber sido capturada en la Plaza de Mayo.

Para continuar, cabe recordar que la imagen es leída de esta manera porque se enmarca en el contrato de lectura que se detalló anteriormente, propio de las fotografías tomadas por fotoperiodistas. Datos como la temperatura color, la disposición de los cuerpos, etc., son informaciones que están siendo interpretadas como registros de sucesos que han sido capturados por un fotoperiodista en calidad de testigo, cuyas intervenciones admitidas son técnicas (lente utilizado, obturación, apertura de diafragma, sensibilidad, etc.) y subjetivas (punto de vista, encuadre, profundidad de campo, composición, etc.) pero que están limitadas al registro y no a la intervención o dirección de la acción en sí misma. En este marco, si bien la imagen está congelada, se observa movimiento en la inclinación del caballo en primer plano, a través del hocico y la cabeza que escapa del encuadre. La acción denota tensión, se distinguen cuatro cuerpos de policías montados a caballo rodeando a un grupo de señoras con pañuelos blancos que traban sus brazos entre sí. Hay una mujer que sostiene a una madre y un hombre sosteniendo a las madres gritándole a la cara del policía en primer plano. Otro hombre de espaldas pasa el brazo por delante de una madre en un gesto de protección. Las madres y los manifestantes conforman un bloque, sosteniéndose y cuidándose mutuamente. Tienen pequeñas banderas de Madres de Plaza de Mayo, azules y blancas. Los manifestantes llevan ropa de verano, las madres polleras y sandalias. La joven hacia el centro lleva un pantalón lila y una musculosa negra, exhibiendo su hombro en tensión. Algunas madres tienen gafas de sol.

Se ven tres madres con sus pañuelos blancos y cinco personas más intercaladas. La chica con pantalón lila sostiene de un lado a una madre, en la otra punta un hombre con el cabello enrulado pone su brazo delante de una madre en gesto de freno a la policía. Un hombre con bigotes, en el medio de las madres, grita y mira al policía del primer plano. El policía con una sombra que le cubre el rostro, con el antebrazo desnudo rígido y con una vena marcada por la tensión, lo señala con el dedo índice en un gesto inquisidor. Detrás de las madres hay dos personas más cuyos rostros miran a los otros policías montados a caballo. Seis caballos se ven en la escena, pueden observarse los cuerpos de cuatro policías, uno de ellos en primer plano y el resto rodeando a las personas que aparecen amuchadas en el borde inferior derecho.

Como se mencionó anteriormente, la imagen fue tomada el 20 de diciembre de 2001 en Plaza de Mayo. Durante ese día se realizaron varias protestas en todo el país que fueron brutalmente reprimidas, dejando un saldo a nivel nacional de trescientos heridos y el asesinato de treinta y nueve personas, cinco de los cuales sucedieron en la Capital Federal por lo que se denominó a dicha represión la masacre del 2001. La policía quería “despejar la zona” impidiendo la protesta pacífica de manifestantes que estaban en la Plaza de Mayo. Las madres fueron reprimidas durante el mediodía, lo cual fue transmitido por canales de televisión.

En ese contexto, la fotografía de Brindicci entró en discusión con el discurso de la impunidad que se construyó brindando elementos para el deslinde de responsabilidades a partir del recurso de la impersonalidad, cuya expresión más representativa fue el famoso titular de *Clarín* del 27 de junio de 2002, el día siguiente del asesinato de

Maximiliano Kosteki y Darío Santillán “La crisis causó 2 nuevas muertes suman 31 desde diciembre”. Las fotografías que tomaron los fotoperiodistas durante el Argentinazo fueron pruebas en el juicio por lo asesinatos y además permitieron la identificación para un juicio por la represión a las Madres de Plaza de Mayo. Por último, la fotografía de Marcos Brindicci fue parte de la intervención que ARGRA hizo en el espacio urbano conmemorando los diez años del 2001.

Para concluir esta primer parte, las fotografías se analizaron en esta sección como documentos del pasado que funcionaron como pruebas, poniendo en tensión a los discursos de la impunidad (el de la reconciliación en el caso de Longoni y el de la impersonalidad en el caso de Brindicci). Dicha lectura y función fue posible a causa del género al que pertenecen: el fotoperiodismo.

Lo *obvio* fotográfico

Las imágenes descritas puestas en diálogo resultan rápidas de asociar. El ejercicio vale tanto para una persona que vivió o fue contemporánea de ambos sucesos, como para alguien que vivió uno solo de esos procesos, o incluso para quien que no estuvo presente o ni siquiera existía en ninguno de los dos sucesos. A primera vista, existe cierto consenso respecto a la asociación entre tales fotografías. No hay enigma, se parecen. Tal asociación no demanda de un esfuerzo por parte del visualizador para considerarla válida. No resulta extraña, improbable, más bien se presenta como *obvia*. Conviene hacer un recorrido por sus elementos comunes, sus parecidos, para explicar tal obviedad. Al tiempo que puede someterse a crítica eso que las hace obvias.

En primer lugar, existe similitud al nivel icónico, es decir, las imágenes se parecen. La disposición de la escena, la tensión y el movimiento capturados en ambas fotos. El punto de vista cercano a la acción, en medio de la situación. El encuadre a la altura de las personas que están reprimiendo. El hecho de que en ambas fotografías aparecen actores sociales reconocibles y escenarios urbanos del centro porteño. En suma, hay similitud en el escenario, actores y disposición de los cuerpos. Asimismo, hay otros elementos comunes: los pañuelos, los uniformes de policía, los caballos. En este sentido, la asociación parece precisamente ser obvia porque existen elementos propios de la fotografía que se parecen, que son similares al menos en una primera mirada.

No obstante, también es legítimo afirmar lo contrario. La imagen de Longoni es una fotografía en blanco y negro y la de Brindicci es en color. Por el contenido de la imagen también se diferencian, los uniformes de la policía son distintos, la ropa y los peinados de los manifestantes son distintos. La luz fuerte en la imagen color y la ropa permiten situarla en una estación cálida, los abrigos en la imagen blanco y negro permiten situarla en una estación más fresca. En otras palabras, como objetos fotográficos, las imágenes simplemente no se parecen.

En segundo lugar, a nivel de índice, podemos afirmar que al tratarse (las fotografías originales) de imágenes analógicas, mantienen su condición de huellas que parecen referir a situaciones similares. Esta característica de huella propia de la imagen argéntica, combinada con el estatus del enunciador (fotoperiodistas), inviste de legitimidad a dichas fotografías como documentos de registro de lo real. Esto supone un contrato de lectura en donde los visualizadores dan por sentado que esas fotografías que están viendo no son imágenes de una película sobre la historia de las madres, ni que las personas que figuran son actrices interpretando a las madres, ni actores interpretando a los policías. Las fotografías son interpretadas como huellas de una situación real de represión, por lo que la similitud en la disposición de los cuerpos conduce a suponer que

la acción que representan es similar en ambas fotografías. Parecen referir a lo mismo: un grupo de personas resiste a la embestida de la policía de montada. Como se afirmó anteriormente, en tanto huellas del referente concreto que evidencian la represión a manifestantes, ambas son fotografías que discuten con los discursos de la impunidad de su época, el de la reconciliación en el caso de Longoni y el de la impersonalidad en el caso de Brindicci. Sin embargo, como huella son registros de dos situaciones históricas muy distintas: una dictadura cuya hegemonía ya evidencia signos de resquebrajamiento en la imagen de Longoni y una profunda crisis de una democracia frágil en la de Brindicci. Son contextos sociales muy distintos, por lo que los referentes impregnados en cada imagen obedecen a situaciones concretas muy distintas.

En tercer lugar, a nivel simbólico la asociación de las imágenes resulta obvia porque pueden remitir a los mismos conceptos. Se presentan dos sectores bien diferenciados y enfrentados. Por un lado, la policía, su caballo, la violencia física. La policía montada en su violencia, poniendo en evidencia su función represiva a la protesta social. Por otro lado, las madres, sus pañuelos, la potencia de sus ideas. En esa lucha que persiste en 1982 y en el 2001, que resiste a la represión en ambas. Pañuelos y banderas versus cascos y uniformes. Un pañuelo blanco, en donde el blanco claramente no remite a rendición, sino a lucha pacífica pero inagotable frente a la dureza de los cascos. Como símbolos, podría decirse que sí están relacionadas. Es cierto, la represión, la resistencia, el dolor, la lucha, etc., son símbolos que persisten en el tiempo y estas fotografías podrían dar cuenta de ello. Pero también es cierto que un mecanismo de asociación basado en tales fundamentos podría conducir a un pensamiento mítico, como si la historia se repitiera sin más, a una interpretación mágica y cíclica de la historia. La fotografía tienta a leer mágicamente el pasado como un *deja vú*.

Ahora bien, hasta el momento se consideró a la fotografía como información o prueba que intenta dar o construir una respuesta para explicar el pasado. Esta es una de las formas que adopta la fotografía como documento social, pero también puede ser una pregunta ¿y si en la fotografía aparece aquello que las ciencias sociales llaman estructuras sociales, relaciones sociales cristalizadas? Porque quizás las fotografías pueden asociarse simbólicamente no por una repetición cíclica de la historia, sino por la persistencia de aquella clásica pregunta sociológica, a saber, la vieja pregunta por la legitimidad del monopolio de la violencia física del Estado. ¿Es legítima? ¿Cuándo? ¿Dónde? ¿En qué contexto? ¿Qué orden que garantiza?

En esas imágenes se evidencia la represión de la protesta social pacífica pero amenazante a cierto *status quo*. En estas fotografías se deja al desnudo la función social última de la policía: garantizar mediante el uso de la violencia física el orden social (ya que en ambos casos la hegemonía se ve desgastada y no alcanza con la amenaza del uso de la violencia física). Su función es mantener *ese* orden social, es decir, esa específica distribución de los cuerpos y las cosas. En ambos casos, la policía reprime a esos cuerpos que no deben estar allí.

De esta forma, el espacio urbano se transforma en un terreno en disputa, que pone en juego mucho más que el hecho de transitar o estar en un lugar. La Plaza es más que una plaza, es un territorio en pugna que mira directamente al poder político. Desde su inauguración el 17 de octubre de 1945, la Plaza es el territorio histórico de disputas. Aún hoy existe un vallado que indica quiénes y hasta dónde se pueden acercar a la Casa Rosada. Quien ocupa la Plaza puede mirar de frente aquel balcón, símbolo de gobierno y exigir ser reconocido. La lucha por el territorio, por el espacio público, no es entonces solo una cuestión de distribución y orden urbano sino de luchas como espacios políticos. El derecho a pisar la Plaza, implica no solo la aspiración de los cuerpos a visibilizarse, sino también posicionarse como interlocutores legítimos, como ciudadanos

con derechos que el Estado debe garantizar y que cada gobierno tiene la responsabilidad de aplicar efectivamente.

La imagen fotográfica entre el eco y la reverberación

Los anteriores ejercicios no han sido espontáneos, sino el producto de una decisión consciente, racional y planificada con el fin de identificar qué elementos hacían posible esa asociación. Hasta el momento se trabajó en un plano que no tuvo en cuenta a todas las variables en juego, ya que se diseccionó y se mantuvo al margen aspectos sensoriales, sentimentales y a la memoria individual que fueron parte de la asociación. Tal decisión fue en gran medida el producto de la falta de consenso metodológico para el abordaje de las imágenes en las ciencias sociales y la expulsión sistemática de ciertas dimensiones de la subjetividad en los análisis considerados rigurosos, según cierta hegemonía académica que insiste en sostener resabios de cánones positivistas. No obstante, si se piensa en todas las variables que influyen en dicha asociación y se considera que todas son necesarias para explicar tal fenómeno (en tanto lo hace posible), la dimensión subjetiva en su totalidad no puede dejar de atenderse. Por tal motivo, de aquí en adelante se escribirá en primera persona y se echará mano a los conceptos de eco y reverberación a modo de analogía explicativa.

Preparando una clase para trabajar memoria y fotografía con estudiantes adolescentes, me topé con la fotografía de Eduardo Longoni en un artículo de Cora Gamarnik sobre la construcción de la imagen de las Madres de Plaza de Mayo y el rol del fotoperiodismo en dicha construcción (Gamarnik: 2010). Fue una imagen en la que me detuve especialmente porque vi instantáneamente en ella al 2001. La imagen de 1982 que estaba mirando en la pantalla del monitor se superpuso en mi memoria con el 2001 (como una especie palimpsesto en el que podían verse las distintas capas al mismo tiempo), pero no exactamente con la imagen de Marcos Brindicci, sino con las imágenes que en aquel momento vi en la televisión. Después de la búsqueda de una imagen que lograra condensar a aquellas otras de las que tenía recuerdo, apareció la foto de Brindicci que finalmente seleccioné para este trabajo.

La crisis del 2001 tuvo una particularidad que interesa especialmente para este trabajo: la existencia de canales de noticias que transmitían las 24 horas del día, los 365 días del año, marcó un antes y un después respecto al modo de informarse televisivo, ya no era necesario esperar al noticiero sino que podían verse las noticias en tiempo real. En este sentido, la crisis del 2001 fue una crisis muy televisada. El régimen perceptivo en el que mi subjetividad se construyó es el de la generación de los 1990-2000, en la que la imagen analógica fotográfica color convivía con el cine, la televisión por cable y los videojuegos. No puede pensarse la visualidad y la relación de ésta con la memoria sin dar cuenta de todos estos aspectos incidentes. Cuando miraba la imagen de 1982, veía las imágenes en movimiento de policías y caballos abalanzándose sobre los cuerpos de las madres y los manifestantes.

Volviendo a la fotografía de 1982, ésta construyó su sentido como eco de la imagen del 2001. Nací en el año 1984, por lo que no tengo una memoria individual, un recuerdo propio a la que pueda remitirme la imagen de Longoni. Por ello su sentido, como un eco, rebota en otras imágenes que tengo de la propia experiencia. Podría decirse que funcionan como anclaje para interpretarla, pero lo cierto es que no se quedan “ancladas” sino que rebotan y entran en juego con imágenes propias y otras que me han sido transmitidas respecto a ese pasado que no viví, recuerdos legados por las generaciones

anteriores, en donde entran en juego también registros tales como fotografías, filmes, etc.

El eco es un fenómeno sonoro en el que se percibe de manera diferenciada la fuente de origen de un sonido pero su reflexión en otras superficies genera una percepción repetida y persistente de dicho sonido. Algo similar sucede con la imagen de Longoni, soy consciente de que el sentido proviene de la imagen del año 1982, de una situación que no viví, pero ese sentido rebota en la imagen del 2001, que entonces resuena en la de 1982. En este sentido, el eco puede tentar a conducir la lectura de la imagen en clave de *deja vu*, de esa percepción cíclica de la historia que se mencionó anteriormente.

Por otra parte, la experiencia vivida es evocada por la imagen de Brindicci. La imagen del 2001, a diferencia de la de 1982, activa una memoria no solo intelectual sino también restos sensoriales. El 20 de diciembre de 2001 yo tenía diecisiete años, había terminado el secundario y estaba en esos meses de transición, en esos momentos de limbo de pertenencia, dado que ya no formaba parte del grupo de los estudiantes secundarios pero tampoco forma parte de los estudiantes universitarios.

En la imagen del 2001, además de ver la represión a las madres y manifestantes, hay otros elementos que se presentan todos juntos. La reverberación es un fenómeno en el que las múltiples reflexiones de un sonido son percibidas todas juntas como una masa indiferenciada. Algo similar ocurre con la imagen del 2001. Al verla, se hacen presentes en la memoria el calor, el patio de la casa de Avenida Alberdi en Mataderos, el toldo de chapa rebatible que había que ir cerrando a medida que el sol apremiaba, una tele de tubo de 24 pulgadas mostrando imágenes de cómo se incendiaba el país, una adolescente con la proyección de comenzar la universidad en ese caos, una madre indignada diciendo hijos de puta, un hermano menor jugando en la habitación, un padre laburando en Morón, una abuela todavía viva, el sonido de la bajada de las cortinas de los comercios al susurro de “dicen que están por General Paz, se vienen los saqueos”, los ruidos a metales golpeados y otras sensaciones.

De esta forma, el sentido que proyecta la imagen rebota en el contexto de visualización, la intenciones de la mirada, la experiencia del sujeto que mira, el conocimiento que tiene el intérprete sobre el tema y sobre la imagen en sí misma, las sensaciones corporales que evocan, el inconsciente, etc., todos esos rebotes son percibidos como una masa única indiferenciada. Quizás esta especie de desborde imperceptible como desborde sea parte de esa magia de la fotografía que persiste aún en tiempos de hipersaturación de imágenes. Las fotografías al ser imágenes fijas, son las únicas que nos permiten el dominio del tiempo de observación. Nada poco en épocas de flujos constantes e incansables de información. Porque la imagen fotográfica nos devuelve a los visualizadores el tiempo, a diferencia de las imágenes en movimiento que están programadas para ser reemplazadas unas por otras y cuyos tiempos no controlamos (solo su suspensión, mediante los actos de apagar, cambiar de canal, pausar o detener).

Para concluir, la fotografía como relación social supone la intersección de praxis individuales y colectivas, es una dimensión visual de la lucha por una historia de los sectores subalternos que no esté condenada a empezar siempre desde cero y es también un agite para la memoria individual y colectiva, justamente porque es capaz de sacudirnos cuando los discursos de la impunidad propugnan cuerpos adormecidos.

Bibliografía

- Amar, Pierre-Jean 2005 (2000) *El fotoperiodismo* (Buenos Aires: La Marca)
- Aumont, Jacques 2013 (1990) *La imagen* (Buenos Aires: Paidós)
- Barthes, Roland 2014 (1980) *La cámara lúcida* (Buenos Aires: Paidós)
- Bauret, Gabriel 1999 (1992) *De la fotografía* (Buenos Aires: La Marca)
- Beceyro, Raúl 2014 (1978) *Ensayos sobre fotografía* (Buenos Aires: Paidós)
- Becker, Howard 2016 (2014) *Mozart, el asesinato y los límites del sentido común. Cómo construir teoría a partir de casos* (Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores)
- 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)
- Damisch, Hubert 2007 (2001) *El desnivel. La fotografía puesta a prueba* (Buenos Aires: La Marca)
- Dubois, Philippe 2015 (1983) *El acto fotográfico y otros ensayos* (Buenos Aires: La Marca)
- Feld, Claudia y Stites Mor, Jessica (comps) 2009 *El pasado que miramos: memoria e imagen ante la historia reciente* (Buenos Aires: Paidós)
- Flusser, Vilém 2014 (2006) *Para una filosofía de la fotografía* (Buenos Aires: La Marca)
- Fortuny, Natalia 2014 *Memorias fotográficas: imagen y dictadura en la fotografía argentina contemporánea* (Buenos Aires: La Luminosa)
- Freeman, Michael 2009 (2007) *El ojo del fotógrafo* (Barcelona: Blume)
- Freund, Gisèle 2014 (1974) *La fotografía como documento social* (Barcelona: Gustavo Gili)
- Gamarnik, Cora, “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. Artes Visuales*. Número 9, Noviembre 2010.
- Gardies, René 2014 (comp.) *Comprender el cine y las imágenes* (Buenos Aires: La marca)
- Gramsci, Antonio 2009 *Antología* (Buenos Aires: Siglo veintiuno editores).
- Indij, Guido y Silva, Ana (comps.) 2017 *Clic! Fotografía y Sociedad* (Buenos Aires: La Marca)
- 2017 *Clic! Fotografía y Percepción* (Buenos Aires: La Marca)
- Pérez Fernández, Silvia 2011 “De la fotografía analógica a la fotografía digital: apuntes provisionarios para una teoría en transición.” en *Recorridos. Del formato analógico al digital en el campo audiovisual*. (Buenos Aires: Prometeo) pp 59-80.
- Rancière, Jacques 2019 (2008) *El espectador emancipado* (Buenos Aires: Manantial)
- Sorlin, Pierre 2004 (1997) *El ‘siglo’ de la imagen analógica. Los hijos de Nadar* (Buenos Aires: La Marca)