

TEMAS DE
FOTOGRAFIA
Y SOCIEDAD

ojos ciegos

► NRO. 3

00

JORGE AGUIRRE / MARGARET
ATWOOD / LAURA BONAPARTE /
JORGE BREGA / ELISEO DIEGO /
EDUARDO GARAGLIA /
JORGE GARCÍA SABAL / ANA CLARA
JALUF / MARTÍN KOHAN / MIGUEL
MARTELOTTI / MARIANO MESTMAN /
VALENTINA MONTERO /
SILVIA PÉREZ FERNÁNDEZ / DANIEL
PONCE / NORBERTO PUZZOLO /
MARÍA VICTORIA SÁNCHEZ / HÉCTOR
SANTULLI

AÑO 3. OTOÑO 2006



Realizado con el apoyo del

FONDOCULTURA BA

PROGRAMA METROPOLITANO
DE FOMENTO
DE LA CULTURA, LAS ARTES
Y LAS CIENCIAS

SECRETARIA DE CULTURA

gobBsAs

OC





1976
JORGE AGUIRRE

TEMAS DE
FOTOGRAFIA
Y SOCIEDAD

ojos cieles

► NRO. 3

OC

► DIRECTORES:

- ▷ María Silvia Pérez Fernández
- ▷ Eduardo Garaglia

► COMITÉ ASESOR:

- ▷ Ana Longoni
- ▷ Miguel Martelotti
- ▷ Julio Menajovsky
- ▷ Mariano Mestman
- ▷ Daniel Ponce
- ▷ Alicia Sanguinetti
- ▷ Ricardo Sanguinetti
- ▷ Susana Sel
- ▷ Verónica Tell
- ▷ Tony Valdez

► COLABORADORES:

- ▷ Guadalupe Faraj
- ▷ Estela Fares
- ▷ Valentín Golzman
- ▷ Alejandra Marín
- ▷ Liliana Parlato
- ▷ Matías Russín

► COLABORAN EN ESTE NÚMERO:

- ▷ Jorge Aguirre
- ▷ Margaret Atwood
- ▷ Laura Bonaparte
- ▷ Jorge Brega
- ▷ Eliseo Diego
- ▷ Eduardo Garaglia
- ▷ Jorge García Sabal
- ▷ Ana Clara Jaluf
- ▷ Martín Kohan
- ▷ Miguel Martelotti
- ▷ Mariano Mestman
- ▷ Valentina Montero
- ▷ Silvia Pérez Fernández
- ▷ Daniel Ponce
- ▷ Norberto Puzzolo
- ▷ María Victoria Sánchez
- ▷ Héctor Santulli

► CORRECTOR:

- ▷ Néstor Ferioli

► DISEÑO DE MAQUETA:

- ▷ Marta Almeida
- ▷ Alejandra Bliffeld

OJOS CRUELES temas de fotografía y sociedad

AÑO: 2 NUMERO: 3

►	8	COLABORAN EN ESTE NÚMERO
►	11	FOTÓGRAFOS DESAPARECIDOS Y ASESINADOS
►	16	ARTÍCULOS
▷	17	Las fotos Laura Bonaparte
▷	23	La última imagen sacra de la revolución latinoamericana Mariano Mestman
▷	47	Fin de dictadura, inicio de disyuntivas: la fotografía argentina frente a la recuperación de la vida constitucional Silvia Pérez Fernández
▷	65	La cámara lúbrica. Lo pornográfico: del grano de plata al pixel Valentina Montero
▷	75	Sueño de mujeres. La revista <i>Idilio</i> y la transformación de la familia en los años de 1940-1950 María Victoria Sánchez
▷	85	El extraño y muy memorable caso del Dr. Bayard y su cadáver Daniel Ponce
▷	95	Apuntes sobre fotoperiodismo en Argentina. 1930-1955 Miguel Martelotti
►	104	REPORTAJE a Norberto Puzzolo por: Eduardo Garaglia y Silvia Pérez Fernández Fotos: Silvia Pérez Fernández y colección de Norberto Puzzolo
►	140	POESÍA

OJOS CRUELES: *temas de fotografía y sociedad*

AÑO: 2 NÚMERO: 3

▷ 141

Fotografía en versos

Selección y nota: Daniel Ponce

▷ 142

Daguerrotipo de vejez

Margaret Atwood

▷ 143

Rumipal

Jorge Brega

▷ 144

Daguerrotipo de una desconocida

Eliseo Diego

▷ 145

Fotografía

Jorge García Sabal

► 146

● CUENTOS

▷ 147

Prólogo: El cazador cazado

Héctor Santulli

▷ 148

El arte de la fotografía

Martín Kohan

► 152

LIBROS

▷ 153

Efecto Real. Debates posmodernos sobre fotografía. Jorge Ribalta (ed.)

RESEÑA: De-efectos-posmodernos. Por: Ana Clara Jaluf

▷ 156

**Imágenes y Medios en la Investigación Social,
una mirada latinoamericana.** Susana Sel (comp.)

RESEÑA: Diversas y necesarias miradas. Por: Eduardo Garaglia

► 159

DE OJOS CRUELES

Silvia Pérez Fernández y Eduardo Garaglia

► 164

PAUTAS DE REDACCIÓN Y PROTOCOLO DE EDICIÓN

► colaboran en este número

JORGE AGUIRRE nació en 1929. Estudió Ciencias Económicas y, como discípulo de Clément Moreau, grabado, dibujo, pintura e historia y teoría del arte. Fotógrafo profesional desde 1955, fue reportero gráfico y director de fotografía en numerosas editoriales, medios gráficos y agencias. Desde 1962 realizó exposiciones individuales y colectivas. Falleció en la ciudad de Buenos Aires en 1996.

MARGARET ATWOOD nació en Ottawa en 1939; es narradora, poeta y ensayista. Entre sus obras principales se mencionan *La mujer comestible* (1969), *Historias verdaderas* (1982), *Poemas seleccionados* (1984) y *El asesino oculto* (2000).

LAURA BONAPARTE es psicoanalista y trabajó en el Policlínico *Evita*, de Lanús, entre 1966 y 1976, donde fue responsable de la Sala de Internación de Mujeres. Tres de sus hijos y su ex-marido integran la lista de desaparecidos por la dictadura. Ha publicado numerosos artículos sobre psicología y derechos humanos, y escribió la novela *El mundo guarda silencio* (1993). Es miembro de Madres de Plaza de Mayo Línea Fundadora.

JORGE BREGA nació en Buenos Aires en 1949. Poeta y periodista cultural. Ha publicado *No ha lugar* (1975), *Poemas de ausencia* (1984), *Luz mala* (2004). Compiló la antología *Poesía social y revolucionaria del siglo XX* (2002).

ELISEO DIEGO nació y murió en La Habana, Cuba (1920–2003). Perteneció al grupo Orígenes, junto a José Lezama Lima y Cintio Vitier. Entre otros trabajos, publicó *En las oscuras manos del olvido* (1942), *Por los extraños pueblos* (1958), *El oscuro esplendor* (1966), e *Inventario de asombros* (1982). Fue galardonado en 1993 con el Premio Juan Rulfo.

EDUARDO GARAGLIA es psicoanalista y fotógrafo. Secretario de Organización y miembro del Comité Académico de las Jornadas de Fotografía y Sociedad. Docente de la Dirección de Cultura de la Facultad de Ciencias Sociales (UBA) y del Instituto Fotográfico Argentino. Miembro del Servicio de Adultos y Gerontes, equipo del turno tarde, del Centro de Salud Mental Nº 3 Dr. Arturo Ameghino (GCBA).

JORGE GARCÍA SABAL nació en Balcarce (provincia de Buenos Aires) en 1948, y murió en la ciudad de Buenos Aires en 1996. Publicó, entre otras obras, *El fuego de las aguas* (1979), *Mitad de la vida* (1983), *Lugares propios* (1987), y *Sutura* (1994). Por el libro *Tabla rasa* obtuvo el Premio La Nación en 1990.

ANA CLARA JALUF es licenciada en Ciencias de la Comunicación Social por la

Universidad de Buenos Aires. Es docente del Instituto Nacional Universitario de Artes (IUNA).

MARTÍN KOHAN nació en Buenos Aires en 1967. Publicó las novelas *La pérdida de Laura* (1993), *El informe* (1997), *Los cautivos* (2000), *Dos veces junio* (2002) y *Segundos afuera* (2005); los libros de cuentos *Muerto contento* (1994) y *Una pena extraordinaria* (1998); y los de ensayo *Imágenes de vida, relatos de muerte. Eva Perón, cuerpo y política* (1998) (en colaboración con P. Cortés Rocca), *Zona urbana. Ensayo de lectura sobre Walter Benjamin* (2004) y *Narrar a San Martín* (2005). Enseña Teoría Literaria en la Universidad de Buenos Aires.

MIGUEL MARTELOTTI estudió Bellas Artes, periodismo, fotografía y artes gráficas. Es fotoperiodista desde 1969 y trabajó en numerosos diarios, revistas y agencias. Ganó el Premio Nikon Internacional en 1986 y fue jurado de la World Press Photo en 1992. Fue fundador y editor gráfico del diario *Página/12*.

MARIANO MESTMAN es docente-investigador de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires, Doctor en Historia del Cine (Universidad Autónoma de Madrid) e investigador del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Conicet).

VALENTINA MONTERO es periodista, licenciada en Estética de la Universidad Católica y Magister (c) en Teoría e Historia del Arte, Universidad de Chile. Se desempeña como docente e investigadora de la carrera de Fotografía y Comunicación del Instituto Arcos y conforma el Directorio de la Corporación Chilena de Video.

SILVIA PÉREZ FERNÁNDEZ es licenciada en Sociología y fotógrafa. Docente e investigadora de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires, cursa el doctorado con un proyecto sobre fotografía argentina contemporánea. Es directora de las Jornadas de Fotografía y Sociedad y dicta clases en el Instituto Fotográfico Argentino.

DANIEL PONCE (1956) es docente y escritor. Estudió Letras y Ciencias Antropológicas. Dicta talleres en el área de Fotografía de la Dirección de Cultura de la Facultad de Ciencias Sociales (UBA) y en la Escuela Argentina de Fotografía. Coordina talleres de escritura, semiótica y estética. Publicó trabajos en Cuba, España y Argentina. Es colaborador de la revista *Hablar de poesía*.

— colaboran en este número

NORBERTO PUZZOLO nació y vive en Rosario. Es artista plástico. Participó de *Tucumán Arde*. Ha expuesto en forma individual y colectiva desde 1966 en diversas galerías, instituciones y museos, dentro y fuera del país. Sus obras integran colecciones públicas y privadas de Argentina y del exterior. Desde 1983 realiza la totalidad de su obra a través de la fotografía.

MARÍA VICTORIA SÁNCHEZ es estudiante de cuarto año de la carrera de Psicología y participa en la cátedra de Historia de la Psicología, Facultad de Psicología, Universidad de Buenos Aires.

HÉCTOR SANTULLI es psicoanalista. Coordinador del Equipo turno vespertino del Servicio de Adultos y Gerontes y miembro de la Comisión Directiva de la Asociación de Profesionales del Centro de Salud Mental Nº 3 Dr. Arturo Ameghino (GCBA). Es docente de Psicología en el Ciclo Básico Común de la Universidad de Buenos Aires.

Ojos Cruels temas de fotografía y sociedad®

ISSN 1668-8643 - RNPI 385987

Sólo se autoriza la reproducción parcial de la publicación,
con el previo consentimiento de los responsables.

Correo electrónico: ojoscruels@sion.com

Ediciones Imago Mundi, Av. Independencia 3018, Tel.: (011) 4932-3890

C1225AAZ — Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina.

Correo electrónico: odilonlibros@fibertel.com.ar

Armado: Demian Gresores para Gráfica Punto Sur - Tel.: (011) 4954-7498

Correo electrónico: graficapuntosur@fibertel.com.ar

confeccionado por la Utpba (Unión de Trabajadores de Prensa de Buenos Aires) e información brindada por familiares, amigos y compañeros de militancia, elaboramos el siguiente listado —seguramente incompleto— de fotografías víctimas del terrorismo de Estado. Hemos incluido a quienes cayeron durante el período constitucional previo al golpe, entendiendo que el proceso se remonta a esos años, del mismo modo que, por la metodología utilizada, consideramos el asesinato de José Luis Cabezas.

Unimos el recuerdo a la exigencia popular de justicia y castigo a los culpables civiles y militares.

eduardo garaglia y silvia perez fernandez

JULIO CÉSAR FUMAROLA Asesinado el 6 de febrero de 1974 por la Triple A (Alianza Anticomunista Argentina) en los bosques de Ezeiza, provincia de Buenos Aires, en cercanías de *las piletas*. Reportero gráfico de la revista *Siete Días* y otras publicaciones. Dirigente de la Asociación de Periodistas.

CARLOS ERNESTO LAHAM Asesinado el 13 de octubre de 1974 por la Triple A. Su cuerpo apareció acribillado junto al de Pedro Leopoldo Barraza. Reportero gráfico, pertenecía al Partido Comunista.

ELISEO REYNALDO FERNÁNDEZ Desaparecido el 20 de abril de 1976, fue secuestrado en Aguilares, provincia de Tucumán, a los 32 años de edad. No hay testimonio de su paso por un centro clandestino de detención.

JORGE ANTONIO OCANA LOMBA Desaparecido el 8 de mayo de 1976, fue secuestrado en la Capital Federal a los 26 años de edad. Soltero. No hay testimonio de su paso por un centro clandestino de detención.

ANTONIO ADOLFO DÍAZ LÓPEZ Desaparecido el 15 de mayo de 1976, fue secuestrado de su domicilio en San Fernando, provincia de Buenos Aires, junto a su mujer, a los 24 años de edad. Español. No hay testimonio de su paso por un centro clandestino de detención. Pertenecía al Partido Revolucionario de los Trabajadores.

ENRIQUE RAFAEL RAMÍREZ Desaparecido el 3 de junio de 1976, fue secuestrado de su domicilio en la Capital Federal a los 35 años de edad. No hay testimonio de su paso por un centro clandestino de detención.

TEMAS DE
FOTOGRAFIA
Y SOCIEDAD

ojos crueles

► NRO. 3

00

*ojos
crueles*

Fotógrafos desaparecidos y asesinados.

Un recuerdo a 30 años del golpe

El golpe de estado que se produce el 24 de marzo de 1976 en Argentina cortó el proceso de cambio social por el que luchaban diversos sectores y organizaciones sociales y políticas populares y revolucionarias, con el fin de instalar un modelo económico y social excluyente de concentración monopolista. Para tal objetivo, las Fuerzas Armadas, encarnando los intereses de los sectores dominantes, llevaron adelante el genocidio de 30.000 personas, trabajadores en su mayoría. Miles más sufrieron la represión, estuvieron presos o debieron exiliarse.

A partir de los legajos de la Conadep (Comisión Nacional Sobre la Desaparición de Personas), el listado de periodistas desaparecidos

RAYMUNDO GLEYZER Detenido-desaparecido el 27 de mayo de 1976 a los 35 años. Cineasta y periodista, trabajó en los Canales 7 y 13 de televisión y en las revistas *Panorama*, *Life*, *Parabrisas*, *Time* y *Georama*. Creador del grupo Cine de la Base. Dirigió más de quince filmes. Entre ellos, *Ni olvido ni perdón* (sobre la masacre de Trelew) y *Los traidores*. Fue visto por última vez en el centro clandestino de detención El Vesubio. Pertenecía al Partido Revolucionario de los Trabajadores.

RENÉ ALEJANDRO MOSCOSO ESPINOSA Desaparecido el 15 de setiembre de 1976, fue secuestrado en el marco del *Plan Cóndor* en la fábrica textil Grafa, en el barrio de Villa Pueyrredón de la Capital Federal, donde se desempeñaba como fotograbador, a los 29 años de edad. Chileno, casado. No hay testimonio de su paso por un centro clandestino de detención.

HORACIO FÉLIX BERTHOLET Detenido-desaparecido el 19 de octubre de 1976. Esposo de Susana Medina, también desaparecida. Fotógrafo en el diario *La Voz de Colón*. En La Plata, se desempeñó como periodista y redactor en Canal 2 de televisión y docente en la Escuela de Periodismo. La Universidad Nacional de La Plata, a través de su Escuela de Periodismo y Comunicación, otorga un premio con su nombre a la producción audiovisual. La sala de exposiciones de Colón, provincia de Buenos Aires, lleva su nombre.

LUCIANO DAMIÁN ALFREDO SOTO BUENO Desaparecido el 13 de noviembre de 1976, fue secuestrado de su domicilio en la Capital Federal a los 24 años de edad. También secuestraron a Irena, la hermana de su novia. Reportero gráfico. No hay testimonio de su paso por un centro clandestino de detención.

HUGO ALBERTO GOLDSMAN (EL PRESO O CHANGO) Asesinado el 14 de diciembre de 1976 a los 30 años. Fotógrafo del diario *Noticias* y la revista *El Descamisado*. Fue Secretario del Centro de Estudiantes de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Pertenecía a Montoneros.

LITO COHEN Desaparecido en 1977 en la provincia de Córdoba. Reportero gráfico. Visto por última vez en el centro clandestino de detención La Perla de aquella provincia.

CRISTINA BETTANIN Muerta el 2 de enero de 1977 en Rosario. Mujer de Jaime Colmenares Berrios. Su padre, diputado, y otros familiares fueron desaparecidos y/o asesinados. Reportera gráfica de las revistas *Ya* y *El Descamisado*, y los diarios *Noticias* y *El Diario*. Pertenecía a Montoneros.

JAIME JOSÉ COLMENARES BERRIOS Detenido-desaparecido el 2 de enero de 1977. Asesinado en el Servicio de Informaciones de la Jefatura de Policía. Marido de Cristina Bettanin. Reportero gráfico venezolano. Fotógrafo en varias revistas y en el diario *Noticias*.

MARIANO ALEJANDRO R. MARTÍNEZ VILLALONGA Desaparecido el 27 de enero de 1977, fue secuestrado en Rosario, provincia de Santa Fe, a los 31 años de edad. Soltero. No hay testimonio de su paso por un centro clandestino de detención.

ALFREDO ESTEBAN BERRUTTI Desaparecido el 5 de febrero de 1977, fue secuestrado en la Capital Federal a los 29 años de edad. Soltero. No hay testimonio de su paso por un centro clandestino de detención.

JUAN CARLOS VEGA Desaparecido el 14 de febrero de 1977, fue secuestrado de su trabajo en Palomar, provincia de Buenos Aires, a los 39 años de edad. Casado. No hay testimonio de su paso por un centro clandestino de detención.

CARLOS MARÍA DENIS Detenido-desaparecido el 27 de marzo de 1977, fue secuestrado en la vía pública en la Capital Federal a los 31 años de edad. Soltero. Reportero gráfico y delegado del Departamento de Prensa y Difusión de la Caja Nacional de Ahorro y Seguros, y fotógrafo de la revista *Ariel* editada por dicha institución. Se destacó también en fotografía artística y fotoperiodismo, ganando concursos nacionales e internacionales. Participaba en tareas de alfabetización en barrios humildes. Se lo vio en el centro clandestino de detención El Atlético.

GERMÁN NELSON GARCÍA CALCAGNO Desaparecido el 12 de mayo de 1977, habría sido secuestrado en la República del Paraguay y transportado en un avión de la Armada Argentina. Reportero gráfico uruguayo, trabajó en Canal 4 de televisión de Montevideo. Pertenecía a la coordinadora de partidos Unión Artiguista de Liberación.

ALBERTO JORGE GORRINI Detenido-desaparecido el 3 de junio de 1977 en la Capital Federal. Licenciado y profesor de Filosofía, ensayista, periodista y docente. Escribía en la revista *Bancarios del Provincia*, del Banco de la Provincia de Buenos Aires.

HERNÁN PÉREZ DEL CERRO Asesinado el 9 de junio de 1977 en la estación de trenes Hipólito Yrigoyen de la ciudad de Buenos Aires, a los 42 años de edad. Desde fines de 1972 y hasta el golpe, fue fotógrafo de la agencia Telam, para la que realizó reportajes fotográficos a Camilo Torres y a Guillermo Lobatón. En la clan-

destinidad se desempeñó como fotógrafo en el Hospital Durano de la ciudad de Buenos Aires. Su hijo Pedro Camilo, también fotógrafo y miembro del grupo Acción Fotográfica, realizó en su homenaje el trabajo *El viaje de papá*, en el que rescata fotografías que aquél tomara durante cinco años en varios países del mundo durante la década de 1960. Pertenecía al Partido Revolucionario de los Trabajadores y al Ejército Revolucionario del Pueblo.

SANTIAGO CLEMENTE VERGARA VACAREZZA Desaparecido el 22 de mayo de 1978, fue secuestrado en la Capital Federal a los 30 años de edad. Soltero, estudiante de Psicología. No hay testimonio de su paso por un centro clandestino de detención.

JOSÉ IGNACIO RÍOS (TOTE) Desaparecido el 24 de mayo de 1978, fue secuestrado en Temperley, provincia de Buenos Aires, a los 34 años de edad. Casado. Fue visto en el centro clandestino de detención El Banco, el 1º de junio de 1978 y luego, trasladado.

(PELADO) Desaparecido en 1978, secuestrado sin indicación de lugar a los 33 años de edad. Hinchista de Boca Juniors. Sin más datos. Fue visto en el centro clandestino de detención Club Atlético desde el 11 de junio de 1978.

FRANKLIN LUCIO GAIZUETA Desaparecido el 8 de julio de 1978, fue secuestrado en Buenos Aires a los 35 años de edad. No hay testimonio de su paso por un centro clandestino de detención.

JOSÉ LUIS CABEZAS Asesinado el 25 de enero de 1997. Reportero gráfico de la revista *Noticias*.

▶ 16

SECCION: *artículos*

A.B.T.I.C.U.I.O.: *las fotos*

P.O.R.: *Laura Bonaparte*

Trabajo presentado en las I Jornadas de Fotografía y Sociedad, Facultad de Ciencias Sociales (UBA), noviembre de 1997.

ojos crueles ► NRO. 3

► 17

Una verdad puede convertirse en error cuando nadie adhiere a ella. Un error no se convierte en verdad por el hecho de que todo el mundo crea en él.

Mahatma Gandhi

Piensen en una ventana. Si tienen ganas intercambien con el vecino de al lado la descripción de la ventana en la que pensó cada cual. Es probable que todas las ventanas, idénticas en la función, sean diferentes en las formas. Ahora traten de recordar la famosa ventana de Van Gogh. Y aquí es probable que las palabras sean diferentes pero las descripciones muy parecidas las unas a las otras.

Las fotos son en sí mismas el discurso de la imagen. La imagen habla. Y habla a cada quien. La imagen además provoca asociaciones en tanto testimonio de un instante. El recuerdo de las fiestas.

Memoria de los viajes, paisajes y reuniones. Ni qué decir, álbumes y álbumes familiares. Recorridos de imágenes a veces en silencio, a veces entre gritos y susurros.

La imagen de los antepasados despierta un *quantum* de sensualidad cuando la mirada la recorre, se detiene inexorablemente en los pechos de la abuela, en la seriedad del abuelo y su mirada que la desmiente. Allí a su lado está la impúdica, absolutamente vestida, vestida de redondeces, fijadas para siempre por la imagen, ella, la abuela.

Y las de los inmigrantes, las de las manifestaciones políticas. Casi no hay fotos del bombardeo a la Plaza de Mayo, la más conocida, la del colectivo con personas muertas volcándose sobre una de las puertas. Casi no hay fotos de la masacre de Ezeiza, hay fotos de antes de la masacre de Trelew, no de la masacre. Esas están en alguna oficina de la Marina o de las Fuerzas Armadas argentinas. Las fotos de los crímenes que el poder realiza no son publicadas. Es probable que haya fotos de las torturas. Los torturadores no pueden sustraerse a la fascinación de la imagen. Como pasó en los campos de concentración alemanes, no pueden sustraerse a la necesidad de fijar también ese instante. Recuerdo cuando una organización de derechos humanos de México hacía una campaña en defensa de los mismos, llegó a cada uno de los que formábamos parte, una tarjeta con fotografías de cuerpos humanos que habían sido torturados ferozmente. No había texto ni firma. Bastaba la imagen.

Las fotos son intenciones en imágenes. En realidad las fotos develan verdades indiscutibles. Si lo sabrá la SIDE*, cuando fotografía manifestaciones. Allí estamos todas y todos. También las y los que faltan. Es verdad que así como hay discursos mentirosos hay imágenes que mienten. Los primeros, los discursos, son rápidamente detectados, las imágenes sólo por la cantidad. La propaganda comercial o política se hace con imágenes. Cuanto más fotos tiene alguien en manifestaciones o en cada momento de su vida, en la visita al vecino o a cualquier otro lugar, todas ellas juntas dan la impresión de una soberana actividad. Son fotos que venden, tal vez sólo una imagen y nada o muy poco detrás de ella. Lo demás, por la insistencia, se lo agrega el mirante. Aquí la frase del Mahatma Gandhi. La falsedad se descubre detrás de la imagen repetida hasta el hartazgo.

Cuando salí de éste, mi país, pensé en una ausencia no mayor de tres meses, de manera que no tomé precauciones respecto a las

* Nota de la redacción:
Servicio de Informa-
ciones del Estado

cosas materiales. Había dejado un juicio por asesinato a las Fuerzas Armadas y sus principales jefes, entre ellos el general Harguindegui. Era durante la democracia de Estela de Perón, Cafiero, Ruckauf, López Rega, etc. Hay fotos de la época. Los acusaba de haber asesinado a mi hija Aída Leonora Bruschtein Bonaparte de Saidon. Esperábamos contestación al juicio y el padre de mis hijos, el doctor Santiago Bruschtein, se había ofrecido para hacerse cargo mientras durara mi ausencia. No pude regresar.

Casi diez años después, cuando volví del exilio, no reconocía la Argentina. Yo tampoco me reconocía aquí. Habíamos cambiado y mucho. Los primeros arreglos para la supervivencia —tengo recuerdos malignos de esa época— fueron difíciles. Al mismo tiempo me dispuse recuperar las huellas de mi familia. El marido de Aída, Adrián Saidon, había sido asesinado en la calle el 24 de marzo. Mi ex marido Santiago Bruschtein, fue secuestrado al grito de "cómo un judío podía atreverse a hacer un juicio por asesinato a las Fuerzas Armadas". De su departamento, junto con él, se llevaron dinero, muebles, cuadros y fotos. Habían secuestrado también a mi hija Irene Bruschtein de Ginzberg y a su marido Mario Ginzberg, y una semana después a Víctor Bruschtein y a Jacinta Levi. En 1978, cuando llevé el juicio a la Organización de Estados Americanos (OEA), dos meses antes de vencer el plazo, los genocidas responden. El prontuario de mi hija Aída Leonora era enorme. Pero no se menciona que mi hija amamantaba cuando fue secuestrada. El prontuario tampoco menciona la presencia de un bebé de dos meses y dos días. Existe una foto sacada por ella de su marido con el bebé en brazos, que el padre de Adrián, mi consuegro, me entregó. Ninguno de los otros miembros de mi familia desaparecidos tienen prontuario en el informe que los genocidas mandaron a la OEA.

Busqué a mi vuelta fotos de todos ellos aún sabiendo que iba a encontrar pocas, tal vez en casa de parientes o amigos. Una de mis amigas me entregó cuatro fotos de cada uno de mis hijos, cuando eran chiquitos. Muy envueltas en papel impermeable. ¿Y las mías? Las quemé, me dijo. Ella es buena gente. Y debe haber querido mucho a mis hijos. El miedo no es maldad. Es intento de preservarse a cualquier costo. Para ella, estoy segura, debe haber sido muy fuerte quemar las fotos donde estábamos juntas cuando hacíamos la secundaria.

Es decir que yo existo hasta los cinco años. Y luego después de los cincuenta. Durante cuarenta y cinco años, solo la SIDE puede demostrar qué cosa era. Para el resto de mis conocidos puedo decir

que fui monja de clausura o que estuve al lado de Fidel en la revolución cubana, justo en el desembarco, y que entre clausura y desembarco volvía a la Argentina a parir un hijo-hija. Sus fotos, las de mis hijos, me documentan, aunque no estoy en ellas.

La desaparición de las fotos, demás está decir que no tiene absolutamente la gravedad de la desaparición de las personas, de sus cuerpos, de sus tiempos, de sus lugares y la aberración de intentar que desaparezcan sus nombres. Es sólo un aspecto muy lateral, y casi no le damos importancia, pensamos que quizás la persona que quedó viva puede ir recomponiendo como pueda. ¿Pero cómo recomponerla? ¿Cómo mis conocidos dicen que fui, como ellos me describen o como yo me recuerdo? Puedo reconstruir hechos, conductas, mi militancia política, pero ¿cómo reconstruir la imagen si esta reconstrucción es pura subjetividad? No tengo memoria para mi rostro feliz, en la pileta, nadando con mis hijos. Fuimos de los primeros en levantar una enorme carpa prestada en las playas de Villa Gesell. En fin, no encuentro rastros de esa imagen feliz con todos los hijos y cuando ellas y ellos iban pariendo. Tampoco puedo encontrarme en la que me devuelve el espejo. Así es. No hay continuidad en la corroboración del recuerdo.

Un episodio casual me obligó a prestar más atención a las fotos. En una manifestación un señor canoso se acerca y me pregunta si lo reconozco. No, no tenía idea de quién podía ser. Había sido compañero de mi hijo Víctor. Miré su pelo entrecano, sus arrugas incipientes, sus manos ásperas, mientras en mi cabeza latía en foco, la imagen de la última fotografía de mi hijo. El pelo castaño, sus poderosos bigotes y una sonrisa que mostraba dientes perfectos. Inmóvil. Detenida su imagen en el tiempo. Allí en sus gloriosos veinticuatro años. No habrá fotos de mis hijos ni de sus parejas a los cuarenta y uno, cuarenta y tres, cuarenta y cinco años. Edad que tendrían ahora. Agradecí a ese señor que me contara sobre Víctor, pensé, qué suerte que alguien que lo conoció vive y puede ayudarme a reconstruir su historia militante que yo sólo en parte conocía.

Víctor tenía una historia de solidaridad con sus compañeros, con actos realmente heroicos en su militancia, igual que Aída. No podía imaginar a Víctor de cuarenta y tres años. Las fotos toman la fugacidad de un instante y la fijan para siempre. Como todo testimonio veraz es igual de una vez para siempre. Insistí. Ninguna foto después de esta última. Y lo digo convencida porque a él y a Jacinta le explotaron la casa. Lo sé por testigos que me lo relataron y me ha-

blaron con palabras emocionadas, pero no cabía en mi cabeza la imagen de una casa explotada. Hasta que las vi en Sarajevo. Las casas donde habían vivido familias, destruidas por dentro. Sólo las paredes exteriores. Y la Embajada y la AMIA. Y ya no fue lo mismo. No he encontrado rastros de él ni de Jacinta, ni de Mario ni de Irenita ni de Aída ni de Adrián. Pregunté si tenía fotos y me dijo que no. Yo sabía que raramente se sacaban fotos. Tenía con quien enriquecer mi recuerdo, pero ninguna foto que lo apoyara.

Lo natural es que los hijos entierren a padres y madres, cuando se invierte lo ya incorporado desde los orígenes de la civilización, aparecen en la sociedad fantasías apocalípticas. El origen del "fin de la historia", más allá de las motivaciones políticas del autor, surge del ciudadano de un país que padeció la comprobación que, efectivamente, el fin de la humanidad, de la genealogía, esto es, el fin de la historia, era posible después de la devastación atómica y que aquí conocimos sin dejar de experimentar horror parecido. Situación que se aprovechó políticamente; era después de esto, fácil convencer a la gente sobre el peligro de la guerra fría.

De ninguno de mis hijos y de sus parejas tengo fotos después de sus secuestros. Pero sí de Santiago, el padre de mis hijos. La casualidad hizo que se descubriera hace pocos años, un expediente con fotos de una quemazón producida a las puertas del club SMATA de Cañuelas.

El expediente data del 12 de junio de 1976, un día después del secuestro de Santiago. Era un grupo de seis personas. Y allí encontré una foto de él, la última, secuestrado por "judío y legalista". Fue reconocido por la foto que mostraba la mitad de su rostro, conservado por haber permanecido sobre la escarcha. Ese día, el 12 de junio de 1976, había hecho en la ciudad de Buenos Aires 0.7 ° de temperatura. Se supone que menos en el descampado de Cañuelas. La búsqueda siguió pero no pudieron encontrarse sus restos, ni los de las otras cinco personas, aún cuando los antropólogos, impulsados por familiares, tuvieron el valor que sólo da la solidaridad y su profesionalismo de entrar en el osario. Existe la declaración de los bomberos, ellos describen lo que encontraron y ya es impresionante. Pero como una nunca ha visto cuerpos humanos en esas condiciones, no puede representárselos. Tampoco cuando en el expediente figura el relato que los bomberos hacen de la joven embarazada a término. Es terrible leerlo. A una nunca le pasó por la cabeza semejante atrocidad y nunca en la puta vida hemos visto aberración semejante.

Enfrentarse a las fotos es alcanzar la verdadera dimensión de la infamia y genocida ferocidad de la represión militar y empezar a colocar a los cómplices eclesiásticos y civiles en otra instancia, en otro lugar. Tengo aquí en la frente, en estos momentos, la imagen que las fotos me devuelven. Y quisiera gritar de veras. Y recordar la infamia de los comentarios cuando aparecieron las fotos de las fosas. Le llamaron "el show del horror". La descalificación del enemigo. Miren, miren lo que se les muestra, para que no haya ni olvido ni perdón. Aquí la subjetividad es borrada, como la vida, de un plumazo. No hay lugar para la imaginación porque todo lo avasalla el documento gráfico. No valen los pretextos para decir frente a la terrible verdad que habla Scilingo, que ya lo sabíamos. Sabíamos que tiraban los cuerpos al mar, sabíamos de las torturas pero en su boca ese horror cobra la dimensión de la verdad, completa, sin compasión de los oídos que escuchan, como en las fotos donde los ojos estallan. Porque la verdad es muchas veces, o más bien siempre, insoportable de tan atrocemente verdadera. La verdad que muestran las fotos de Santiago y del niño recién nacido en la hoguera, jamás alcanzarán en las palabras la dimensión gráfica. Nada de lo que ustedes se imaginen en este momento, nada, absolutamente nada puede alcanzar la dimensión de las fotos.

A.R.T.I.C.U.L.O.: *la última imagen sacra de la
revolución latinoamericana*

P.O.R.: *mariano mestman*

Una versión más corta de este artículo en: *Letterature d'America* (Dipartimento degli Studi Americani, Università di Roma 3), nº 95, Roma, 2003, pp. 125-153.

ojos ciegos ► N.º 3

► 23

*En algunos casos extraños la tragedia de la muerte de un hombre completa y
ejemplifica el sentido de toda su vida*

John Berger, 1967/1968

*El final brutalmente elocuente del Che fue como un relámpago que iluminó de
golpe toda su admirable trayectoria*

John William Cooke, 1967/1968

Entre las imágenes políticas de mayor circulación de las últimas décadas se encuentran las de Ernesto Che Guevara. Mucho se ha dicho sobre los siempre renovados significados que adquirieron a través del tiempo y los diversos sitios donde se difundieron; en el caso de las fotografías, de la enorme distancia entre las condiciones políti-

cas y culturales de la época en que fueron captadas y períodos posteriores donde fueron (son) utilizadas o recibidas. Asimismo, se ha cuestionado el vaciamiento de sentido de la epopeya guevarista en el consumo contemporáneo de posters, camisetas, vasos, sellos o tarjetas postales con su figura, muchas veces como parte de los usos y abusos de la industria cultural.¹

Aunque son muchas las imágenes que alcanzaron gran circulación en diversas partes del mundo hay dos que por razones y con objetivos políticos en principio diferentes, aun opuestos, tuvieron una amplia difusión en los años inmediatamente posteriores a la muerte del Che. Por un lado la famosa fotografía de Alberto (Díaz Gutiérrez) Korda del rostro con la boina con la estrella de cinco puntas y la mirada fija en el horizonte y, por otro, la fotografía de su cadáver tendido en una camilla sobre la mesada de hormigón del lavadero del Hospital de Vallegrande, donde había sido trasladado tras su ejecución en La Higuera. La más conocida, pero no la única, es aquella tomada por el fotógrafo de prensa boliviano Freddy Alborta en la que el cuerpo está rodeado por militares y soldados de ese país, un agente de inteligencia norteamericano y periodistas.

Si la primera fue utilizada por toda una generación como símbolo de la rebeldía vinculada a la Revolución en las banderas y estandartes de los grupos contestatarios e incorporada a la memoria visual de las luchas políticas desde los años de 1960, la segunda (con sus variantes) tuvo una circulación temporalmente más limitada pero también muy significativa, ya que como radiofoto alcanzó los periódicos del mundo en el mismo momento de la caída del Che con el objetivo de mostrar, de probar que había sido capturado y estaba muerto.

Dos documentales realizados en momentos históricos posteriores a la "época del Che" (la larga década de 1960, digamos), se detuvieron en sendas imágenes. Con estilos diferentes, tienen entre sus méritos aportar el testimonio de los fotógrafos que captaron cada una de ellas.

En *Una foto recorre el mundo* (1981), el cineasta Pedro Chaskel trabaja sobre la fotografía tomada por Korda durante el acto del 5 de marzo de 1960 en La Habana donde se homenajeaba a las víctimas del sabotaje al barco La Coubre. En el inicio mismo del documental, Korda rememora el momento en que captó la imagen: recorriendo con su cámara los personajes de la tribuna del acto, recuerda que la cara del Che (ubicado en un segundo plano) se le aparece como "metiéndose" en el visor de la cámara, causándole tanta impresión

1. El fotógrafo suizo René Burri reencontró un célebre retrato suyo de 1963 del rostro del Che "triunfante", estampado sobre cojines en las tiendas de Champs-Élysées. Cita en: Michel Guerrin, *Profession Photoreporter*, París, Gallimard, 1988, p. 167.



Freddy Alborta.
Lavadero del
Hospital de
Vallegrande, 1967.



Freddy Alborta©1967 - Sampl

2. Aunque son temas presentes en las biografías. Véase una breve reflexión sobre algunas fotos en el libro ilustrado *Che, sueño rebelde*, Buenos Aires, Planeta, 1997, pp. 188-195. Con texto de Matilde Sánchez.

3. El detallado recuerdo de Alborta y el cuidado trabajo de edición de Katz parecen conducir al espectador a la propia escena de Vallegrande: a través de los escasos pero fundamentales registros filmicos incorporados, del efecto de "animación", de leve movimiento, logrado con el montaje de fotografías de quienes rodean el cadáver, de una enfermera que "gira" hacia los militares, del rostro del Che que "se desliza hacia delante" cuando Alborta recuerda la impresión que le había causado.

4. Umberto Eco, *La guerre du faux*, sección "Lire les choses: un photo", Paris, Grasset, 1986. Citado en: Martine Joly, *La imagen fija*, Buenos Aires, La Marca, 2003, pp. 160-161.

que instintivamente se vuelca hacia atrás, como "asustado", y aprieta el obturador. Se trata del impacto provocado por una figura que podía considerarse legendaria.

También cuando en octubre de 1967 Freddy Alborta fotografió el cadáver del Che, se trataba de una figura ya "mitológica", dice, de reconocimiento mundial. En este caso el impacto sobre el fotógrafo se asocia a la situación especial en que se encuentra, asistiendo a la presentación pública del cuerpo a la prensa nacional e internacional, en un escenario montado por las autoridades bolivianas. En esta imagen se detiene el artista y cineasta Leandro Katz en *El día que me quieras* (1997), fragmentándola para intentar comprender su poder.

A través de su investigación para este proyecto, Katz devuelve autoría a esa fotografía que había circulado por años como propiedad de una agencia informativa, pero que aun habiendo cumplido su función de foto de prensa inserta en las leyes de organización y distribución de los medios masivos, es obra de un autor, Alborta, quien recupera su lugar y saca a la luz sus otras fotografías tomadas en Vallegrande. La cámara de Katz repone el trabajo por detrás de la imagen, el ritual cotidiano del fotoperiodista revelando los negativos celosamente guardados pero ya no para vender la foto por 75 dólares a la agencia informativa deseosa y urgida por comunicar al mundo las últimas noticias, sino para indagar en las zonas menos conocidas del suceso.

A partir del testimonio de Alborta en tanto testigo ejemplar (y cuyo valor se acrecienta en relación con su reciente fallecimiento), el film regresa sobre varios de los temas menos conocidos de las últimas horas del Che así como sobre otros pendientes a los que remite el registro fotográfico; cuestiones que por su fuerte impacto no habían sido hasta allí objeto principal de indagación, por lo menos visualmente.² La mirada de Katz sobre los márgenes y los detalles de esa imagen desencadena los recuerdos de Alborta de ese instante singular de su (la) historia: las miradas cruzadas de los presentes, la mano izquierda del Che sospechosamente cubierta, los cuerpos de otros guerrilleros desparramados en el piso, la puesta en escena para los periodistas, el punto de vista del fotógrafo, la semejanza con grandes obras del arte universal.³

Umberto Eco⁴ incluyó la fotografía del cadáver del Che entre un conjunto de "fotos ejemplares que hicieron época"; imágenes convertidas en mito y que condensan diversos discursos; imágenes que remiten a otras anteriores o posteriores; fotos, cuadros, afiches que trascienden a sus personajes o temas para expresar conceptos y fun-

cionan no como descripción de un caso sino como razonamiento; lo simbólico como productor de lo real, atravesando lo político-público y lo privado. Un tipo de imagen que "en el momento en que aparece comienza su tarea comunicativa".

En este caso, ese momento es el inmediatamente posterior a la muerte de Guevara, los últimos años de la década de 1960; una coyuntura, en la que nos centraremos en estas páginas, donde la significación de esa imagen sería disputada entre el ímpetu insurreccional de la revolución latinoamericana y las necesidades represivas de las fuerzas de seguridad continental.

I.

Pocas horas después de la captura y asesinato de Ernesto Guevara entre el 8 y 9 de octubre de 1967, el lavadero del Hospital de Vallegrande se convierte en improvisada morgue tercermundista. Hasta allí llegan al día siguiente los reporteros para certificar una muerte; función esencial de la fotografía *de* prensa, con su efecto-verdad, su efecto-realidad; de la fotografía que, ya inserta *en* la prensa, desplegará su función informativa y probatoria de los hechos.

Como sabemos, ese es el objetivo del gobierno boliviano y los agentes norteamericanos. Por eso se facilita el traslado en avión de periodistas, fotógrafos y algún camarógrafo. Por eso la preparación del cuerpo, su exposición con los ojos abiertos, la cabeza un poco elevada, la insistencia en colocar junto al cadáver del Che una revista con una foto de su rostro, para poder compararla. Modos de la autenticación pública, insuficientes para la identificación institucional que requiere la magnitud del hecho pero que permiten dejar testimonio ante el mundo del final del Che y con ello, se cree, comunicar el fracaso de la insurrección en América Latina.

En ese pequeño recinto Alborta se mueve con cuidado, busca ángulos propicios, encuadres apropiados para registrar un cuerpo que, recuerda, le había provocado una fuerte impresión, en particular esa mirada como de una persona viva. La profunda sensación de estar fotografiando un Cristo.

Podemos pensar que esta figura, un Che que remite a un Cristo, no deriva sólo de la composición de los registros fílmicos y fotográficos tomados en Vallegrande, como el logrado por Alborta; sino fundamentalmente del propio referente: de la disposición del cadáver en el ambiente, del modo en que había sido expuesto, de la preparación del cuerpo y el rostro, aun cuando fueran intervenciones con otros objetivos.

Es decir, existen imágenes tomadas pocas horas antes del asesinato en La Higuera donde se lo ve de pie, serio, entre abatido y enojado, el cabello y la ropa sucios y desalineados, el rostro en parte cubierto por una sombra que difumina la barba sobre el pecho, la camisa abierta, conducido con las manos esposadas adelante; un retrato que se asemeja más al de un delincuente o un bandido que al de un detenido político, un revolucionario. Ya en la lavandería de Vallegrande, junto a su cuerpo ubicado en la camilla sobre la mesada, yacen los cadáveres de otros dos guerrilleros también capturados con vida y asesinados en La Higuera, Willy y el Chino, a los que —lógicamente— casi nadie prestó atención en ese momento. En algunas fotografías o registros fílmicos se los ve tirados en el piso, uno junto al otro, con el mismo polvo y tierra en sus rostros y en sus vestimentas rotas con las que habían sido capturados.

El cuerpo del Che, por el contrario, había sido preparado por sus captores antes de su exhibición a la prensa. Como fue ya observado, se lo había lavado, peinado e incluso recortado parte de la barba, junto con la citada presentación con los ojos abiertos para su identificación. Pero en ese mismo movimiento se producía un resultado no esperado. "Una metamorfosis completa", dice Castañeda: "... (el Che) se había convertido en el Cristo de Vallegrande, reflejando en sus límpidos ojos abiertos la tranquilidad del sacrificio consentido. El ejército boliviano cometió su único error de campaña una vez consumada la captura de su máximo trofeo de guerra. Transformó al revolucionario resignado y acorralado, al indigente de la Quebrada del Yuro, vencido con todas las de la ley, envuelto en trapos y con la cara ensombrecida por la furia y la derrota, en la imagen crística de la vida que sigue a la muerte. Sus verdugos le dieron rostro, cuerpo y alma al mito que recorrería el mundo (...)"⁵

Este y otros biógrafos se refirieron a la rápida difusión entre los pobladores de Vallegrande de la impresión del parecido con Jesucristo, transmitida por quienes se enfrentaron al cadáver. Se trata del relato de una experiencia directa que se repetiría a partir de la circulación de las imágenes fotográficas y fílmicas por el mundo.

Si esas otras imágenes de los cuerpos de Willy y el Chino se asemejan a las de víctimas de guerra, seres anónimos captados en el momento mismo de los hechos, en este caso sin siquiera un burocrático ordenamiento para su individualización, por el contrario la imagen del cadáver del Che, aunque por un lado cumple la citada función probatoria, al mismo tiempo entonces asume una importante potencia evocativa.

5. Jorge Castañeda, "Muero porque no muero", *Cinémas d'Amérique latine*, nº 6, Toulouse, 1998.

II.

Diversos autores retomaron en años posteriores la vinculación que John Berger había propuesto apenas ocurridos los hechos entre la radiofoto que recorrió el mundo y *La lección de anatomía del doctor Tulp* de Rembrandt y el *Cristo Muerto* de Mantegna.⁶

Martine Joly,⁷ por ejemplo, la consideró entre otros ejemplos de funcionamiento de la alegoría en la fotografía de prensa. En este caso, al poner en juego ambas obras pictóricas, las referencias icónicas complejizarían la interpretación ya que se trataría de confrontaciones contradictorias: "Entre sacrificio y disección —dice Joly— vemos cómo la interpretación de la muerte del Che se enriquece de la alegoría fotográfica".

Rocco Mangieri⁸ propone el cruce en esta imagen de tres grandes temas (el cuerpo místico-cristiano, el cuerpo médico-anatómico, el cuerpo de la cacería) que traducirían tres significados: el cuerpo depuesto luego del martirio, el de la piedad; el cuerpo funcional a la ciencia racional, el de la autopsia; el cuerpo de la presa, cuerpo-trofeo. Al mismo tiempo, vincula el gesto de indicación del cadáver por parte del oficial boliviano en la fotografía, a tres tipos de miradas correspondientes a los temas y significados citados (mirada de la piedad y del dolor, mirada analítica y mirada de la posesión) y remite en cada caso a su presencia en grandes pintores del arte occidental.

También Susan Sontag⁹ al referirse a la imagen en cuestión recuperó la involuntaria semejanza con los cuadros. En su estudio general sobre la fotografía, Sontag observó que aunque el significado de una foto, su peso moral y emocional, depende del contexto en el que circula, ninguna situación particular le asegura un significado estable, porque en cada nuevo contexto de uso —en especial el político— se desdibujan los usos de contextos anteriores u originales que eventualmente pasan a ser "suplantados por otros, ante todo, por el discurso artístico capaz de absorber cualquier fotografía". En este marco, Sontag ubica la radiofoto del cadáver del Che como ejemplo de imágenes que remiten, "desde un principio", a otro tipo de imágenes, observando que "la fuerza de (esta) fotografía deriva en parte de lo que tiene en común, como composición, con estas pinturas", así como que "el hecho mismo de que esa fotografía sea inolvidable indica su potencial para ser despolitizada, para transformarse en imagen atemporal". Frente a esto, Sontag recordaba el interés de Walter Benjamin por la función del epígrafe ("como instrumento para rescatarla de las rapiñas del amaneramiento y conferirle un valor de uso revolucionario"), y entendía el texto de

6. John Berger, "Che Guevara Dead", *Aperture*, Vol. 13, nº 4, 1968, pp. 36-38.

7. Martine Joly, ob. cit., p. 169.

8. Rocco Mangieri, "El cuerpo del Che: el gesto que muestra, el dedo que apunta", *Cuadernos de Investigación y Documentación*, nº 1, Mérida, Universidad de los Andes, 1998, pp. 34-39. Agradezco a Gustavo Aprea por facilitarme el texto y por su gentil lectura y comentario del presente artículo.

9. Susan Sontag, *Sobre la fotografía* (1977), Barcelona, Edhasa, 1996, pp. 116-119.

Berger justamente como un extenso epígrafe que buscaba "consolidar las asociaciones políticas y el significado moral de una fotografía que (...) le parecía demasiado satisfactoria estéticamente, demasiado sugestiva iconográficamente".

En este sentido, conviene volver una vez más al texto del escritor inglés, tal vez el primer intento de disputa del significado de esta imagen. Porque contra las intenciones significativas del Poder, Berger sugería que su efecto podía haber sido muy diferente. Al preguntarse por su significado y establecer las comparaciones referidas, precisaba las semejanzas de composición entre las obras pictóricas y la fotografía. Y en el caso del Rembrandt, también semejanza "de función". Pero junto a estas similitudes funcionales, gestuales, de disposición del (los) cuerpo(s), destacaba otra en el orden de lo emocional entre la fotografía y la representación de Cristo en Mantegna. Consideraba que las sensaciones por él mismo experimentadas al ver la foto en el periódico eran muy próximas a lo que imaginaba como la reacción que pudiera haber tenido hacia el *Cristo Muerto* un creyente contemporáneo, y agregaba: "Cuando hoy miro la foto, sólo puedo reconstruir mis primeros sentimientos confusos. Guevara no era ningún Cristo. Si vuelvo a ver el Mantegna en Milán veo en él el cuerpo de Guevara. Pero esto es sólo porque en algunos casos extraños la tragedia de la muerte de un hombre completa y ejemplifica el sentido de toda su vida. Soy extremadamente consciente de eso respecto de Guevara, y algunos pintores también eran conscientes de ello respecto de Cristo. Tal es el grado de correspondencia emocional."¹⁰

Estas observaciones respecto de las reacciones y sensaciones de creadores y creyentes —realizadas con la ayuda de la imaginación histórica, como aclara el autor—, resultan de interés porque trascienden la remisión significativa a la serie pictórica hacia un tipo de experiencia diversa.

Es decir, la lectura centrada en la remisión alegórica de una segunda significación de esta fotografía hacia las obras citadas,¹¹ en relación fundamentalmente con las semejanzas compositivas (o también funcionales), orienta el posible desvío del sentido de la imagen fotográfica fundamentalmente en dirección del discurso artístico y, en consecuencia, tiene un alcance social limitado, difícilmente generalizable. Porque la competencia cultural requerida para transitar el camino significativo de la referencia alegórica observada por Joly (reconocimiento de una vasta porción textual que pone en juego imágenes ya vistas, códigos ya conocidos, iconogramas fami-

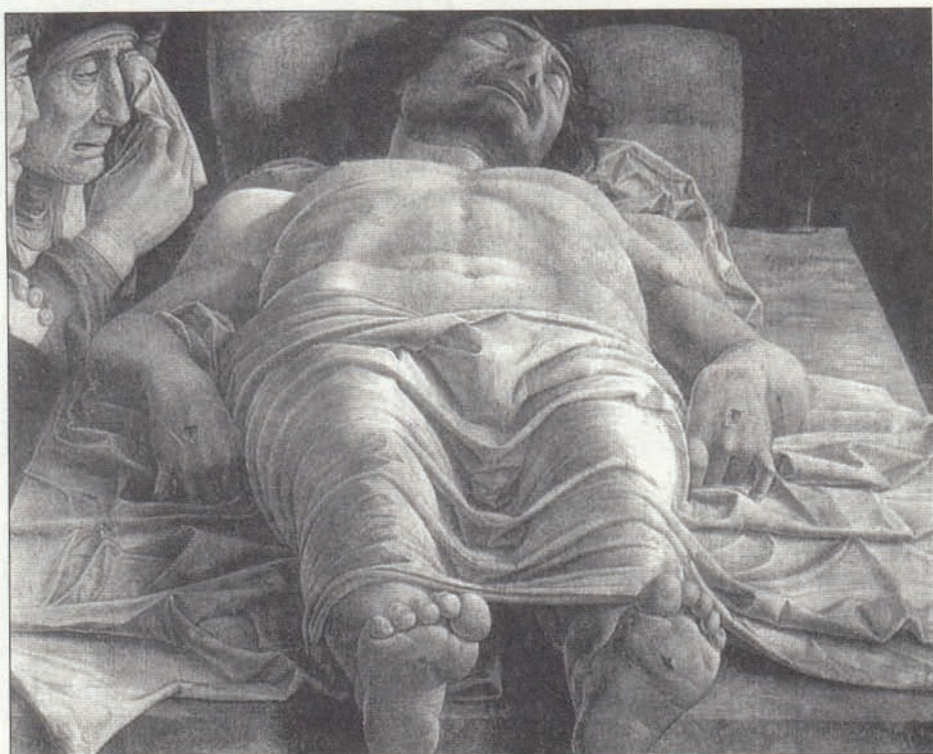
10. John Berger, "Che Guevara Dead", ob. cit.

11. Podrían incluirse otras como el *Cristo yacente* o *Cristo en el sepulcro* de Holbein el Joven (véase *Che, sueño rebelde*, ob. cit., pp. 194-195) o *La lección de anatomía del doctor Joan Deyman*, de Rembrandt, que evoca el Mantegna. También otras referidas en Mangieri, ob. cit.

Rembrandt.
*Lección de
anatomía del
doctor Tulp*, óleo
sobre lienzo, 1632.



Andrea Mantegna.
Cristo Muerto,
óleo sobre tela,
ca. 1474.



liarizados por la intertextualidad) alcanza a sólo una parte reducida de la población mundial, un sector de sus capas ilustradas con acceso a la cultura universal, con un capital cultural que incluye por lo menos esa zona de la historia del arte. Una lectura posible pero diversa de la que sobre la misma imagen fotográfica (o similares) realizarían otros receptores que en esa misma coyuntura, aun desconociendo las pinturas citadas, podían participar de sensaciones o emociones similares a las referidas por Berger. Por ejemplo, entre las clases populares de América Latina donde la tradición e iconografía cristiana constituía un elemento más que significativo de la cultura popular. Allí, la semejanza con la representación crística puede incluir pero fundamentalmente trasciende el conocimiento de obras particulares y remite de modo más general a la influencia de un extenso legado iconográfico en la tradición e imaginaria religiosa de adoración de santos y cristos heridos o flagelados.

Más allá de la posible semejanza de la imagen del cuerpo del Che con rasgos físicos que remitan a la "figura de Jesús", el de la historia y la cultura tal como se conoce en la representación occidental, lo que podría ponerse en juego entonces es la evocación de la figura del Cristo de la fe y el evangelio, en relación con su rol de mesías, con su misión.¹²

Ahora bien, sin olvidar que estas imágenes remiten a un tipo de dolor padecido por divinidades o mártires cristianos, opuesto al dolor considerado "justo" del "merecido castigo a los infieles",¹³ podemos pensar que en una coyuntura histórica de expresión pública de tendencias progresistas e incluso revolucionarias en la Iglesia católica, la figura del *Che-Cristo* reunía las condiciones para integrarse como símbolo de las luchas de liberación regional. Nos referimos a la posibilidad de resignificación de esa imagen fotográfica (con sus variantes difundidas en la prensa mundial) en el mismo momento de las relecturas de la vida (y la muerte) de Cristo a fines de los años de 1960. Época caracterizada por la radicalización política (Argelia, Cuba, Vietnam, el Tercer Mundo y el mayo francés), a la que no es ajena una radicalización religiosa que busca articular la misión pastoral de la Iglesia con la práctica revolucionaria. Con por lo menos una década de diálogo entre católicos y marxistas, son los años de los curas obreros y la emergencia en América Latina de la que poco después se denominaría Teología de la Liberación. De 1968 es la Conferencia del Episcopado latinoamericano en Medellín y de 1967 el documento de los obispos latinoamericanos que hacían su "opción por los pobres", así como la muerte en combate del cura guerrillero

12. Peter Malone, "Jesus on Our Screens", en: John R. May (editor), *New image of religious film*, Kansas City, Sheed and Ward, 1997. Agradezco a Ricardo Yañez que facilitó este texto.

13. A este último se ha referido el artista León Ferrari en su cuestionamiento ético de la representación de las violencias bíblicas en frescos, esculturas y cuadros de grandes maestros del arte occidental.

14. Así lo percibió también el diario *La Prensa* (11 de octubre de 1967), que comparó sendas muertes en nota de tapa firmada por Carlos Villar-Borda.

15. Cartel encontrado por Leandro Katz durante su investigación para *El día que me quieras*.

16. Beatriz Sarlo observa que la figura del Cristo guerrillero alcanzó representación iconográfica en la citada *Cristianismo y Revolución*, que en 1971 publicó un pequeño dibujo de un Cristo con un fusil al hombro. Describe la autora: "un Cristo muy joven, salido del film de Pasolini (...) estilizado como un ícono o como un dibujo *art déco*, con larga melena lacia y una barba perfectamente simétrica, rodeada su cabeza por el halo de la santidad, con una expresión de durísima fijeza en los ojos rasgados (una imagen contemporánea, algo *pop*, con mucho de *hippie* y de profeta rockero); lleva al hombro un fusil último modelo, cuyo caño perfectamente geometrizado es el marco recto y definido de la ilustración". (*La pasión y la excepción*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2003, pp. 166-187).

colombiano Camilo Torres, que al igual que el Che —aunque sin alcanzar su dimensión— pronto se convertiría también en un símbolo regional.¹⁴ En la Argentina, por ejemplo, ese proceso cristalizó en mayo de 1968 la confluencia de un conjunto de sacerdotes y laicos en el Movimiento de Sacerdotes para el Tercer Mundo, y era expresado y promovido desde fines de 1966 en las páginas de la revista *Cristianismo y Revolución*, dirigida por el ex seminarista Juan García Elorrio.

En un momento en el que al mismo tiempo reaparece politizada una figura de larga tradición, la del bandolero social como rebelde y héroe de causas populares, no es extraño entonces encontrar en algunos poblados bolivianos, en los mismos días de la actividad guerrillera del Che, un pequeño afiche del rostro de un Cristo de mirada seria y profunda, con el pelo y la barba tupidos, acompañado por un texto donde se lo describe como un hombre mal alimentado, asociado a la gente común, obrero, buscado por subversión y conspiración contra el gobierno establecido.¹⁵

En ese marco, la imagen de un Cristo joven, rebelde/revolucionario o incluso guerrillero¹⁶ alcanza una fuerza significativa que es posible pensar, entonces, entre las condiciones de lectura de las imágenes del cadáver del Che en América Latina.

Por supuesto, este es sólo un horizonte imaginario posible de delimitación del desvío signifiante de la fotografía. Aunque es difícil establecer con precisión el (los) significado(s) con que en definitiva se recibió la imagen del cadáver del Che, podemos en cambio indagar en los diversos modos en que fue reapropiada, por ejemplo en la Argentina, como motivo en la producción cultural o en su uso político en esos mismos años.

III.

La figura del Che, asociada a la Revolución Cubana, constituyó durante la década de 1960 una referencia ineludible para un amplio abanico de trabajadores de la cultura progresista o de izquierda, y su asesinato repercutió inmediatamente en la producción de los artistas plásticos argentinos.

Se trata de un momento de encuentro del arte y la política que desde mediados de la década se manifiesta por ejemplo contra la intervención norteamericana en Vietnam con el conocido episodio de censura de la propuesta de León Ferrari, *La civilización occidental y cristiana*, para el Premio Di Tella 1965 y, entre abril y mayo del año siguiente, con la muestra colectiva "Homenaje al Vietnam" rea-

17. Fotografías no necesariamente tomadas por Alborta. En los días posteriores a los hechos, la mayoría de las revistas y diarios argentinos no publicaron la foto de Alborta que comentamos al comienzo. Sí lo hizo *La Razón*, que publicó esa misma (o similar) como radiofoto de UP el 11 de octubre de 1967.

18. Juan Carlos Castagnino, en una variante de su *Homenaje al Che* de 1967 y en un cartel-homenaje de 1970 titulado *Octubre*, donde el escorzo y el rostro del Che de frente se retratan no como cuerpo yacente sino más cerca de la alusión a un Cristo crucificado. Véase el catálogo de la muestra "Arte y política en los años sesenta", curada por Alberto Giudici (Palais de Glace, 2002), pp. 107-113.

19. En 1965 Alonso había expuesto su *Homenaje a Rembrandt* en Nice Galería de Arte.

lizada en la Galería Van Riel con la participación de más de 200 artistas de variadas corrientes estéticas y posiciones políticas.

Ya instaurado en junio de 1966 el régimen militar de la denominada "Revolución Argentina", desde fines de 1967 y en los años siguientes se suceden una serie de obras, acciones y muestras colectivas a propósito de la figura del Che que involucran a diversas tendencias de plásticos; eventos interrumpidos por la censura oficial y cuyas imágenes en general remiten al Che vivo, al dirigente de la Revolución Cubana, o al "guerrillero heroico".

Además de constituir el motivo principal de la primera de dos importantes muestras colectivas dedicadas al Che y realizadas en la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos (SAAP) en 1967 y 1968, la imagen de Korda (o similares o alusivas construidas *ad hoc*) fue trabajada con variantes en telas y afiches por artistas de distintas tendencias del arte político del período como León Ferrari, Carlos Alonso, Ricardo Carpani, Antonio Berni o Roberto Jacoby. A diferencia de otros casos, este último se permitió recurrir a una sutil provocación: elaboró un *antiafiche* que se distribuyó como parte del material de una publicación con formato especial, una revista-sobre que en su interior contenía folletos, documentos, historietas sobre la situación política y cultural. Contra un fondo rojo ubicó en el centro del tercio superior del cartel una reproducción en blanco y negro de la foto de Korda, acompañada con un sencillo pero ingenioso texto en letras blancas que desafiaba a quien lo recibía: "un guerrillero no muere para que se lo cuelgue en la pared".

Más allá de este último uso singular (con toda su carga anticipatoria) es comprensible que fueran esas imágenes del Che las más utilizadas en las luchas sociales o en las representaciones artístico-políticas de esos años. Pero también la imagen del cadáver fue incorporada, de modo alusivo o directo, con objetivos de homenaje o denuncia, destacándose el trabajo de Carlos Alonso.

A fines de los años de 1960, Alonso ya había incorporado los principales temas de la realidad social y política a su obra y venía desarrollando una intensa actividad en muestras colectivas como las organizadas por la SAAP, cuya comisión directiva integraba. Habiendo transitado los caminos del compromiso artístico durante las décadas de 1950 y 1960, en 1967 se alejaría del Partido Comunista, al que había estado afiliado por mucho tiempo, a raíz de la polémica suscitada por su audaz mirada sobre y más allá del cuerpo lacerado de los últimos tiempos de Lino Enea Spilimbergo, fallecido tres años antes y quien había sido por algún período su maestro.



Carlos Alonso.
Carne argentina,
dibujo, 1970.
Galería Giulia,
Roma, 1977.



Carlos Alonso.
Estudio 2 para
*Lección de
Anatomía*,
acuarela, 1969.
Galería Giulia,
Roma, 1977.



Carlos Alonso. *Che
Guevara*, dibujo,
1970. Galería
Giulia, Roma,
1977.

20. Integró una exposición del pintor en la Galería Giulia de Roma en 1977. Una versión preliminar en la muestra en la Galería de Arte Esmeralda de Buenos Aires, en 1971. Ambos catálogos fueron consultados en la Fundación Espigas.

21. Véase, por ejemplo, los detalles de *Lección de Anatomía* número 2 (acrílico sobre tela, 1970) y de *La muerte del Che* (acrílico y óleo sobre tela, 1978), en: VVAA, *Carlos Alonso (Auto)biografía en imágenes*, ob. cit., pp. 98-99.

22. Se trata de un aguafuerte y aguatinta expuesta en la muestra "Carlos Alonso. Hay que comer" (Museo de la Universidad Nacional de Tres de Febrero, 2004). Allí fechada en 1977, en el cuadro aparece escrito 1971.

23. El motivo del cuerpo ocupa un lugar central en distintos períodos de la obra de este artista. Y con antecedentes como las series de *El Matadero* o *Hay que comer*, el tema de la carne lo desarrollaría fundamentalmente a partir de 1972.

24. Catálogo de la Galería Giulia (ob. cit.).

En los años siguientes, en particular entre 1969 y 1971, Alonso se detuvo en la escena de Vallegrande, motivado según recuerda por las fotografías aparecidas en una revista porteña, tal vez la sensacionalista *Así*, que se destacaba por el lugar asignado a las imágenes y que el 24 de octubre de 1967 publicó en tapa y en su interior tres fotos del cadáver del Che en Vallegrande acompañado en un caso por campesinos y en los otros por fuerzas de seguridad.¹⁷

A diferencia de otros trabajos que remiten a la muerte de Guevara¹⁸, no prevalece en la obra de Alonso la dimensión crística. Aunque a veces la figura del Che evoca la deposición del cuerpo de Cristo, en general predomina la mirada analítica vinculada a la cita, a la reinterpretación de las lecciones de anatomía de Rembrandt.¹⁹ Una serie de cuadros así como de estudios y bocetos (dibujos, acuarelas, tintas, acrílicos y *collages*) dan cuenta de esa búsqueda; del recorrido hacia el encuentro en la serie de obras que Alonso también denominó *La lección de Anatomía*.

En ese camino hay trabajos en los que aborda la escena de Vallegrande en sí misma, priorizando la dimensión testimonial, documental de las imágenes mediáticas del hecho: el cuerpo del Che, los militares y los campesinos, con mayor o menor distancia respecto de las fotografías de prensa, sea en dibujos como el titulado *Che Guevara* (1970)²⁰ o en telas más elaboradas de esos años o posteriores donde algún soldado fuertemente armado acompaña el cadáver (como dejando constancia de la responsabilidad del hecho) o donde el espacio es compartido por los dos polos de la confrontación, militares y campesinos, representados estos últimos entre el lamento y la agitación.²¹ Hay otro trabajo titulado *Che*,²² en el que aun cuando se altera la sala y la disposición de los personajes respecto de las fotografías, las referencias a Vallegrande también son bastante precisas.

En su búsqueda, incluso Alonso explicita una idea que atraviesa el conjunto de estas obras que incluyen el cadáver de Guevara: su vinculación a la serie sobre el tema de la carne.²³ Esto ocurre por ejemplo en el dibujo *Carne Argentina* (1970) donde dispone en el interior de un cajón de carga (rotulado: "carne argentina") el cuerpo inerte del Che sobre la camilla con la cabeza elevada y la mirada al espectador, sostenido del pelo por un militar que lo señala con el índice como presa capturada, y junto a otros dos que con intención identificatoria colocan a su lado una foto de su rostro.²⁴

Pero el trabajo más inquietante sobre la imagen del cadáver del Che fue el alcanzado con el recurso a la mediación cultural rembrandtiana.

En general se trata de estudios en relación con *La lección de Anatomía del doctor Tulp*. Si bien en algunos casos no hay referencia alguna a los sucesos de Bolivia (el cuerpo presente no es el del Che, sino el de otros seres anónimos, a veces todavía vivos, hombres bajo tortura o simplemente yacentes, una mujer desnuda en pose sensual o un niño enfermo, desnutrido),²⁵ en otros casos —aunque tampoco el cuerpo es el del Che— sí hay en cambio junto a Tulp y sus discípulos personajes (soldados) o paisajes (una línea montañosa en el horizonte) que remiten al escenario boliviano.

Entre aquellas obras en las que cuerpo y rostro son más fácilmente identificables como los de Guevara, junto a varios de los bocetos en diversas técnicas de 1969–1970 expuestos en las citadas muestras de Buenos Aires (1971) y Roma (1977), hay por lo menos dos grandes telas a destacar.²⁶

En una de ellas, el escorzo desnudo se presenta delante, sobre la camilla y la mesada, abierto desde el pecho hasta la cintura, sangrante. Detrás de la camilla se ubican las siluetas fantasmagóricas del doctor Tulp (que levanta las piernas del Che) y de cinco de sus discípulos que, con vestimentas y en posiciones análogas a las del cuadro de Rembrandt, se inclinan sobre el cuerpo. En el centro de la tela se introduce un personaje contemporáneo, un enfermero con su gorro y barbijo típicos. La expresividad de las siluetas recuerda las poses teatrales destacadas por Rembrandt, pero Alonso recurre a una composición casi caricaturesca, con influencia pop y colores al estilo de los cómics.²⁷

En la otra tela la disposición del cadáver es distinta y en el conjunto evoca en más aspectos la escena de Vallegrande. En este caso, los personajes se ubican rodeando el cuerpo del Che lacerado y sangrante, con las vísceras afuera al modo del cuadro de la *Lección de Anatomía del Dr. Tulp*. Aquí también aparece un enfermero de blanco con gorro, barbijo y bisturí, más escondido debajo de Tulp y junto a él un aparato médico con tubos, conectado por una manguera donde circula la sangre a la canilla de la mesada donde yace el cadáver. Entre los otros personajes se identifican por su vestimenta dos de los discípulos. Pero a diferencia del cuadro anterior, lejos de observar, cumplen las funciones identificatorias desplegadas por las fuerzas de seguridad bolivianas: uno acerca a la cara del Che una imagen anterior de su rostro (en alusión a la foto aparecida en una revista), el otro sostiene junto a la mano derecha del Che un papel donde registra las huellas dactilares. También Tulp cumple ese tipo de función, porque a diferencia del cuadro de Rembrandt donde con

25. Entre los cuadros, por ejemplo, dos de los que con el título *Lección de Anatomía* y fechados en 1970 se expusieron en la citada muestra "Carlos Alonso. Hay que comer". Véase también los catálogos referidos.

26. Ambas de 1970. Reproducidas en: WAA, Carlos Alonso. *(Auto)biografía en imágenes*, ob. cit., pp. 96 y 97. Cf. en el libro el texto de María Teresa Constantin, "Un espacio para el dolor", pp. 91–94.

27. Y coloca viñetas: "¿De qué murió?", pregunta un discípulo. "VERMOORD DOOR CIA", dice Tulp.

la mano derecha sostenía la pinza con la que extraía las vísceras, aquí la pinza es sostenida con la mano izquierda que se eleva en un gesto ampuloso sobre su propio sombrero y, con el dedo índice de la derecha, parece señalar las heridas al modo del coronel boliviano en la foto de prensa. Además, en este cuadro Alonso incorpora la representación de otros personajes presentes en Vallegrande: los militares, ubicados en el fondo y, junto al doctor Tulp, un fotógrafo en pleno desempeño de su oficio.

En este fascinante diálogo con el Rembrandt y las imágenes de circulación mediática, Alonso incluso alude a estas últimas enmarcando la composición en una suerte de pantalla televisiva, de la cual sobresalen parte de la camilla y la mesada, los pies del Che y el delantal blanco del enfermero, por delante, y parte del sombrero de uno de los discípulos así como un zapato del fotógrafo por sendos costados. También Antonio Berni remite a la transmisión de la escena de Vallegrande por la televisión en un cuadro-*collage* realizado en esos años. Allí, el cuerpo del Che (acompañado atrás, en el piso, por el de otro de los guerrilleros abatidos) se ubica en el centro de la composición, en la pantalla misma de un televisor destacado con llamativos contornos en fucsia y naranja, y rodeado por los rostros entre cadavéricos y monstruosos, de frente o perfil, de militares armados y hombres del poder.²⁸

Como no podía haber sido de otro modo, uno de los primeros cuadros de *La lección de Anatomía*, presentado en 1969 en la exposición "Panorama de la Pintura Argentina II" organizada por la Fundación Lorenzutti, fue censurado por la intervención de la Subsecretaría de Cultura de la Nación.

De 1969 es también la participación activa de Alonso en obras y muestras colectivas, como el mural *Hambre, basta*, o las exposiciones "Villa Quinteros también es América" y "Malvenido Rockefeller". Intervenciones de los artistas sobre temas de la actualidad política en una coyuntura donde la articulación de ambas esferas está a la orden del día. Pero en el caso de la serie *La lección de Anatomía* se trata de algo más; una apuesta en la que la dimensión plástica de esa confluencia entre el arte y la política ocupa un lugar destacado. Incorporación de la actualidad política como motivo en el diálogo del pintor con la historia del arte (como hace con la introducción de elementos que remiten al Holocausto y a Vietnam en la ilustración del Infierno de la *Divina comedia*) o apoyatura en la solidez de un clásico (en su tema así como en la fuerza compositiva y la disposición dramática, narrativa del *retrato de conjunto* rembrandtiano) como mediación

28. Témpera sobre papel y *collage* reproducida en Giudici, ob. cit., p. 92. Aunque menos conocidos, Berni también realizó otros trabajos sobre la muerte del Che, su mayor parte en soporte papel.

cultural que facilita el distanciamiento necesario para "resolver" la representación de la muerte del Che en tanto imagen que condensaba un momento fundamental de las tensiones de América Latina, la serie de Alonso es el trabajo más sistemático e importante realizado desde las artes plásticas sobre esa imagen impactante.

IV.

Es difícil establecer el alcance de la circulación social de estas obras en aquel momento; su repercusión se asocia a la censura padecida al mismo tiempo que se ve limitada por ella. Conocemos en cambio la amplia circulación clandestina en los años inmediatamente posteriores a la muerte del Che de una obra fundamental del cine político que incorporó en un lugar decisivo las imágenes captadas en Vallegrande: *La hora de los hornos* (1968) de Fernando "Pino" Solanas y Octavio Getino.

La película, con una duración total de más de cuatro horas, se organiza en tres partes con un tratamiento formal, una temática y hasta objetivos diferenciados para cada una. El título mismo proviene de una cita del héroe nacional cubano José Martí, tomada del mensaje de Guevara a la Tricontinental: "Es la hora de los hornos y no se ha de ver más que la luz".

Las imágenes del cadáver del Che y de su rostro, en este caso imágenes televisivas "recuperadas" para el cine político, se ubican en el final de la primera parte del film y tienen un rol importante, ya que presentan la opción a seguir frente a la miseria y la dependencia latinoamericana. La última nota de esa parte se inicia con un seguimiento con cámara en mano de los asistentes al entierro de un campesino pobre del norte argentino. Inmediatamente, con la pantalla en negro, la voz *over* —que cumple la función de dominante textual al modo del documental expositivo— interpela al espectador y pregunta "cuál es la única opción que queda al latinoamericano". La cámara recorre el cadáver del Che recostado sobre la camilla, desde los pies hacia la cabeza, para detenerse e introducir un montaje de unas pocas tomas del rostro. A continuación se introduce un plano general de la mitad de la habitación (e incluye la parte superior del cuerpo, el torso desnudo y la cabeza), donde se observa a dos soldados en los vértices de la sala como en custodia, y el centro de la imagen es ocupado por pobladores, campesinos que circulan alrededor del cuerpo. La toma siguiente parte de los cuerpos sin vida de Willy y el Chino, tendidos en el piso, para elevarse hacia el cadáver del Che ubicado sobre la mesada de cemento y se detiene, se con-

gela, en un plano general donde se destaca la presencia de un fotógrafo (que no es Alborta) parado en el medio de la mesada donde yace el cuerpo, como si estuviese sobre el mismo, con intención de fotografiarlo. La voz *over* contesta a la pregunta inicial sobre la opción del latinoamericano: "Elegir con su rebelión su propia vida, su propia muerte. Cuando se inscribe en la lucha por la liberación, la muerte deja de ser la instancia final. Se convierte en un acto liberador, una conquista. El hombre que elige su muerte está eligiendo también una vida". Finalmente, se introduce una imagen fija del rostro del Che muerto, de frente, en primerísimo plano, que permanece durante varios minutos como mirando a cámara mientras en la banda sonora la última frase ("en su rebelión, el latinoamericano recupera su existencia") cede lugar a un ritmo percusivo insistente que acompaña ese rostro, interpelando al espectador.

Para los realizadores del film —intelectuales que habían pasado por la izquierda argentina y se habían alejado de ella en un proceso de adhesión, en el momento de realización del film, a los postulados del peronismo revolucionario— este fragmento con las imágenes del Che funcionaba en la articulación entre la primera parte, de denuncia de la dependencia latinoamericana, y la segunda, la crónica de la historia de lo que consideraban el movimiento de liberación en la Argentina, el peronismo y, especialmente, la experiencia de la denominada Resistencia.

En una carta enviada a fines de 1969 por Solanas a Alfredo Guevara, entonces director del Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), se lee una explicación del sentido que busca transmitirse con ese final, a propósito de algunas observaciones para la exhibición de la película en Cuba y donde el cineasta argentino parece responder a una propuesta previa del dirigente del cine cubano de eliminar el fragmento con las imágenes del cadáver del Che.²⁹

La eliminación de toda la secuencia era imposible, según se afirma, ya que resultaba fundamental lo allí planteado: "el tema de la opción, del rescate para sí del latinoamericano y de su posibilidad de elegir una vida y una muerte propias". Asimismo, servía como "*shock* provocador" en los países donde estas imágenes habían tenido una amplia difusión con los objetivos probatorios ya comentados. En particular la parte del fotógrafo encima del cadáver sería la que más golpea, y transmitiría "la deshumanización total del enemigo ante la humanización total del Che que concluye mirándonos a cámara con una expresión viva, aunque está muerto. Una expre-

29. La carta (cuya copia mecanografiada se encuentra en el Archivo de la Cinemateca de Cuba), está fechada el 3 de noviembre de 1969. Las frases entre comillas, las versales (mayúsculas en el original) y subrayados que siguen corresponden a dicha copia.

sión que sintetiza en su rostro aquello de 'EN CUALQUIER LUGAR QUE NOS SORPRENDA LA MUERTE, BIENVENIDA SEA... ETC''. De este modo, la secuencia tendría "fundamental importancia", porque "lejos de oprimir o deprimir, LIBERA, PROVOCA, MOVILIZA, ACUSA LA PASIVIDAD".

Estas ideas de provocación y acusación de la pasividad del espectador son solidarias con contemporáneas tendencias culturales experimentales argentinas e internacionales, con debates en torno a la forma cinematográfica y con apelaciones-manifiestos como el contenido en la frase de Frantz Fanon "todo espectador es un cobarde o un traidor".³⁰ Pero fundamentalmente, como se *percibe* en el texto de la voz *over* que acompaña este fragmento o se lee en la carta del director, el significado atribuido a este final se construye sobre un imaginario, un discurso "epocal", que facilita la comunión entre la heroicidad guerrillera y el martirio cristiano.³¹ En este sentido, y considerando las condiciones señaladas en el punto II, podemos pensar que la figura del *Che-Cristo* resultaba pertinente para la convocatoria a la acción revolucionaria de los espectadores latinoamericanos (potenciales y reales) del cine político.³² Por eso, aunque en el final de la carta se sugiere la posibilidad de excluir la imagen del fotógrafo sobre el cuerpo para la proyección de la película en Cuba, se insiste en la imposibilidad de suprimir toda la secuencia porque "es el único final hacia donde confluye el film".

Nos encontramos así con la puesta en juego de una dimensión emotiva, pasional, desde la que el film participa en la disputa del sentido de esta imagen, del hecho mismo de la muerte del Che. A diferencia de otro tipo de uso o referencia artístico-política a los registros (filmicos o fotográficos) de la exhibición del cadáver, en el caso de esta película se optó por excluir imágenes que pudieran fortalecer un significado de "derrota para esa batalla y victoria para los gorilas" (según se dice en la carta), como las de los militares bolivianos junto al cuerpo. Por el contrario, se privilegió la imagen de los campesinos circulando en torno del Che, entre la curiosidad y la veneración. Aunque con una configuración espacial diversa, también hay campesinos junto al cuerpo de Cristo en la pintura de Mantegna con la que Berger establecía la citada semejanza no sólo de composición, sino también emocional.

A fines de los años de 1960, en el marco ya señalado, la utilización de estas imágenes en el film no invitan a la veneración de la figura del Che en sí misma, sino como ejemplo a seguir aun a pesar de su muerte en una coyuntura de ascenso de las luchas populares en la Argentina y en la región.

30. Utilizada en el film e incluida en un cartel que solía colocarse bajo la pantalla durante las proyecciones.
31. Sarlo (ob. cit.), se refiere a la "ética sacral" del revolucionario que cree definida por el propio Che y considera la imagen del cadáver como una imagen de Cristo, "una síntesis de belleza inmóvil y determinación fatal", dice. "En un cristianismo de los pobres, un cristianismo de la cólera y de la violencia —continúa—, la imagen del revolucionario muerto participaba de lo sagrado, porque su muerte resultó de una búsqueda consciente y aceptada del sacrificio".

32. Aunque no se trata de que las tendencias referidas fuesen asumidas de modo consciente y explícito por Solanas y Getino, sin duda formaban parte de un "clima de época" y deben considerarse entre las condiciones productivas del discurso fílmico.

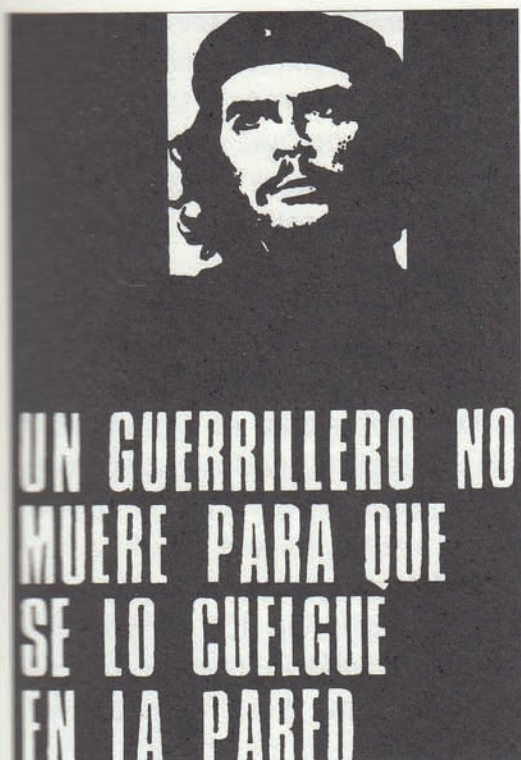
Pero, por supuesto, se trata de una opción visual entre otras posibles. Si bien el objetivo de los cineastas argentinos al colocar ese final no era otro que el de convocar a la insurrección regional y, en este sentido, compartían el horizonte general representado por la Revolución Cubana, a los cineastas caribeños les interesaba promover otro tipo de imagen del Che, considerando que no sólo las del fotógrafo sobre el cuerpo sino en general las del cadáver constituirían una suerte de símbolo de derrota. Aunque no sólo por eso.

El documentalista Santiago Álvarez³³ recordaba la "tremenda discusión" que hubo entre los dirigentes del cine cubano a propósito del film argentino, ya que en general no estaban de acuerdo con la forma en que había sido colocado el cadáver del Che: "Eran ideas que uno tenía respecto de ver al Che muerto y la forma en que lo presentaron en el final de la primera parte del film: ese rostro del Che muerto, con los ojos abiertos, como con la mirada a cámara. En aquel momento eso me parecía muy violento". Álvarez, cuyo trabajo implicó el registro de los principales lugares en conflicto del período, especialmente Vietnam, rememora discusiones de aquellos años respecto de las imágenes de los cadáveres de los mártires o héroes, en las que había, dice, "dos posiciones". Sostiene que los vietnamitas, por ejemplo, rechazaban esas imágenes y que en la discusión en Cuba respecto de la imagen del Che él mismo utilizaba como argumento lo que sostenían los vietnamitas al polemizar con él: "Cuando estuvimos en Vietnam con el noticiero (ICAIC), ellos nos decían que porqué teníamos que andar mostrando los cadáveres o los cuerpos de los heridos, que eso no era necesario (...) Aunque no era lo mismo (...) Pero los vietnamitas eran reacios a que les filmaran un solo cadáver. Y nosotros tratábamos de convencerlos de que eso los ayudaba en los foros donde se discutía la cuestión de Vietnam (...) Claro que luego, aunque eran situaciones distintas, con nuestra posición respecto de las imágenes del Che parecía como que le estábamos dando la razón a los vietnamitas".³⁴

También otros cineastas cubanos, protagonistas directos o indirectos de esos debates, consideran que frente a las imágenes del cadáver del Che, la sensación de derrota podía mezclarse (confundirse) con una sensación de agresividad o violencia que lejos de movilizar, terminara hiriendo al espectador. Al respecto, el realizador Octavio Cortázar recuerda: "Esas imágenes del fotógrafo que de alguna manera totalmente irreverente está arriba del Che sacándole fotos, y después esa imagen terrible del Che con los ojos abiertos, son imágenes que verdaderamente podían herir la sensibilidad del

33. Realizó *Hasta la victoria siempre* para ser exhibido el 18 de octubre de 1967 en pantalla gigante en la Plaza de la Revolución, cuando fue el anuncio oficial en Cuba de la muerte del Che.

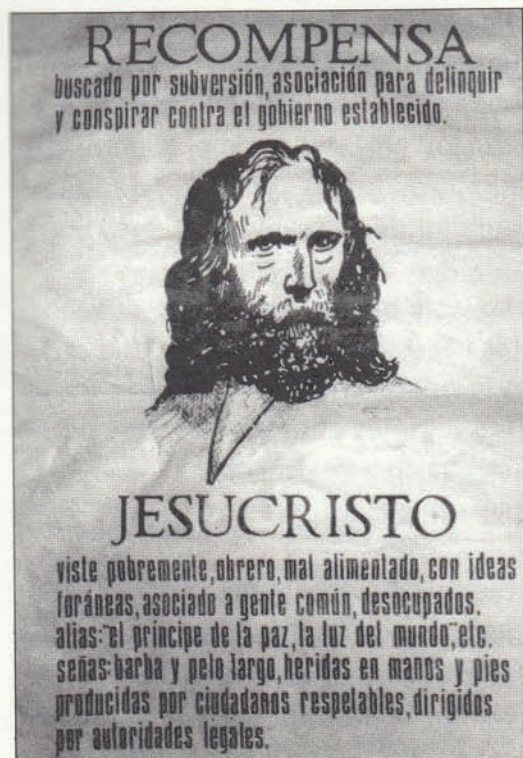
34. Entrevista del autor con S. Álvarez, La Habana, 1996.



1.



2.



3.

1.
Roberto Jacoby.
Antiafiche,
incluido en
Revista-Sobre nº1,
1969. (En el
original el fondo
es rojo).

2.
El Che Guevara
como Che-Cristo,
en *La Hora de los
Hornos*, de
Fernando Solanas
y Octavio Getino,
1968.

3.
Cartel. Anónimo,
Bolivia, ca. 1967.

pueblo. Eran imágenes demasiado violentas, para haberlas utilizado en otros países donde el Che no tenía la connotación que tenía para nosotros (...) Para nosotros el Che era ante todo el triunfo revolucionario, el Che era un hombre hermoso, profundamente querido y respetado por el pueblo. Entonces, esa imagen era una imagen violenta; y tienes que entender que para nosotros era importante tener otro recuerdo".³⁵

Para pensar en este tipo de sentimiento es importante tener presente que era otro el tipo de imagen con que contaban los caribeños. Entre las imágenes fijas, algunas muy difundidas internacionalmente como las ya comentadas fotografías de René Burri y Alberto Korda, entre muchas otras. Asimismo, el cine cubano había acumulado otra serie de imágenes en movimiento durante la década de 1960. Según señalaba el realizador José Massip a comienzos de 1968 en la revista *Cine Cubano* (nº 47), en los archivos del ICAIC y del Instituto Cubano de Radiodifusión (ICR) existían tres grandes grupos de materiales cinematográficos sobre el Che: de discursos, de viajes y sobre su vida en Cuba. Y ese fue el tipo de material utilizado en los años posteriores a su muerte, con diverso tipo de tratamiento.

De esta forma, es comprensible que el final de la primera parte de *La hora de los hornos* resultara conflictivo para cineastas y dirigentes cubanos en el doble sentido de derrota y agresión, señalado más arriba.³⁶ Y podían rechazarlo ya que contaban con un reservorio de imágenes que les permitían mostrar un Che vital, que desde la afirmación de sus principios trabajaba y hablaba por y para la Revolución: el "dirigente" y "constructor".³⁷ Este Che, o el "guerrillero heroico" de la foto de Korda con toda su fuerza simbólica, resultaba propicio para promover la continuidad de la Revolución, aun a pesar de su propia muerte.

Si bien en la Argentina también esta última imagen fue utilizada de modo recurrente y tuvo un lugar destacado en zonas de la producción cultural, de ningún modo opacó la fuerte presencia de la imagen del cadáver del Che en importantes obras de las artes plásticas o el cine, como las ya analizadas en este artículo.

V.

En aquellos años algunas voces se refirieron al riesgo político de delegar en héroes individuales procesos de transformación necesariamente colectivos. A propósito de su cuento "Un oscuro día de justicia", que había terminado de escribir un mes después de la muer-

35. Entrevista del autor con O. Cortázar, La Habana, 1996.

36. No debería subestimarse el aspecto simplemente "desagradable", agresivo en el sentido más cotidiano, "hiriente", "deprimente" de la imagen del Che muerto para muchos cubanos para quienes había existido una experiencia más o menos compartida.

37. Véase: Pedro Chaskel, "Rostros del Che", en *Cinéma d'Amérique Latine*, nº 6, Toulouse, 1998, pp. 98-100.

38. Reportaje de Ricardo Piglia (marzo, 1970) publicado en: *Un oscuro día de justicia*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1973. En su búsqueda de una literatura testimonial, a fines de 1968 Walsh consideraba la película de Solanas y Getino como un camino posible (R. Walsh, *Ese hombre y otros papeles personales*, Buenos Aires, Seix Barral, 1996; pp. 92, 94 y 95).

39. Véase: M. Mestman, "Semanario CGT. Rodolfo Walsh: periodismo y clase obrera", *Causas y Azares*, n.º 6, Buenos Aires, 1997, pp. 193-208.

40. Publicados en su momento por su compañera Alicia Eguren, fueron reeditados en *La escena contemporánea*, n.º 3, Buenos Aires, 1999.

41. Cooke había desarrollado una estrecha relación con la Revolución Cubana y un vínculo político y de amistad con el Che, a quien había visto por última vez en Cuba en 1965.

te de Guevara, el escritor y periodista Rodolfo Walsh³⁸ recuperaba las referencias del texto al aprendizaje final del "pueblo" respecto de encontrarse solo y de la consecuente necesidad de pelear por sí mismo contra las expectativas de salvación depositadas en "héroes externos". Y consideraba que se trataba de una posición aplicable a la situación argentina, sea al peronismo o a las expectativas despertadas por figuras como el Che, como se expresaba —recuerda— en el lamento después de su muerte y la consideración de que si estuviese vivo todos se comprometerían con su causa. "Concepto totalmente místico —afirma Walsh—, es decir, el mito, la persona, el héroe haciendo la revolución en vez de ser el conjunto del pueblo cuya mejor expresión es sin duda el héroe, en este caso el Che Guevara, pero (...) ningún tipo aislado por grande que sea puede absolutamente hacer nada". Ante esto, la propuesta de búsqueda de un "héroe colectivo", el pueblo, que de algún modo Walsh venía delineando en los dos años inmediatamente anteriores desde las páginas del *Semanario CGT*, órgano oficial de la central obrera opositora a la dictadura del general Onganía.³⁹

El mito, lo sagrado, el heroísmo, el sacrificio, el pueblo. Los hilos de una madeja por la que circula la figura del Che; la imagen de su cadáver que se resiste al significado de derrota donde la quiso instalar el Poder para iluminar en cambio la praxis transformadora, tal vez al estilo del mito soreliano.

Hay unos apuntes sobre el Che, escritos inmediatamente después de los hechos de La Higuera, que John William Cooke⁴⁰ dejó inconclusos al morir un año después, en setiembre de 1968. Nos interesan porque a su manera se mueven en esta madeja y aluden a la imagen en cuestión. La muerte del Che sorprende a este dirigente e ideólogo fundamental del peronismo revolucionario en Londres, adonde se había dirigido luego de presidir la delegación argentina en la Conferencia de la OLAS en La Habana.⁴¹

En esas páginas Cooke se preocupa por mostrar al Che como un hombre común que negaba el heroísmo como "prerrogativa aristocrática" en pos de una concepción democrática del mismo, vinculada a la acción colectiva. Y, contra todo tipo de canonización, Cooke intenta insertar su legado en las luchas pendientes. "Es nuestra tarea —dice— que la admiración y el respeto de los sectores populares se conviertan en conocimiento e identificación y no se esterilice en alguna forma de cristalización legendaria o histórica que le quite al Che su verdad presente para otorgarle una inmortalidad de museo de cera".

De este modo, rechaza las interpretaciones que ubican al Che como "una especie de alucinado por la muerte"; un tipo de mirada, dice, que falsea los hechos y desdibuja el perfil histórico de Guevara, porque si bien la muerte constituía una presencia cercana por su propia experiencia guerrillera, un revolucionario —el Che, Cooke mismo—, no busca la muerte sino el triunfo, la victoria.

Aunque piensa que las consecuencias inmediatas de la caída del Che son "bien graves" para las agrupaciones revolucionarias, Cooke identifica un hecho nuevo a estudiar: la relación de las clases populares argentinas con el "compatriota asesinado". A partir del impacto emocional producido tras los sucesos de La Higuera, considera que la figura del Che puede ser integrada con algunos elementos de la cultura popular ("el culto al coraje, el desprecio por la ley como algo ajeno, impuesta a los humildes 'desde arriba', la identificación con los rebeldes") en la línea de "esos héroes de tradición plebeya (que) persisten en la memoria de las generaciones". Entonces, recupera la actitud de la "gente común" que recurre para explicarlo a los "modelos que forman parte de su bagaje conceptual", invocando "la noción de santidad aplicada a lo laico" o a la definición del Che por el padre Benítez como "un héroe cristiano". En este sentido, Cooke considera que "el final brutalmente elocuente del Che fue como un relámpago que iluminó de golpe toda su admirable trayectoria, perfilando la imagen aún difusa con los rasgos propios del santo o del héroe y estableciendo el vínculo entrañable que liga a uno y otro arquetipo con la multitud, que ve en ellos a sus semejantes". Porque para Cooke la intuición popular captó la densidad histórica de los hechos.

Además de estas y otras observaciones que alcanzaron a ser escritas, en estos apuntes se leen algunos ítems que Cooke no llegó a desarrollar. Como ya fue observado, muestran el interés por tratar "los temas paradójales del destino y la acción: lo abstracto del mito heroico y la praxis que lo desenrolla, en un juego con la sensibilidad y la muerte".⁴² En el listado de temas hay uno titulado "cadáver".⁴³ Aunque son muy pocas las referencias al mismo,⁴⁴ es probable que de haber podido culminar su escrito también Cooke se hubiese explayado sobre el funcionamiento significativo de esa última imagen sacra de la revolución latinoamericana.

42. Horacio González, "Fotocopias anilladas" en *La nación subrepticia*, Buenos Aires, El Astillero, pp. 37-38.

43. La puntualización de la presencia de este "vocablo impetuoso" en el plan de la obra así como la expresión que utilizamos como título de este artículo corresponden a González (ob. cit.).

44. Se refiere por ejemplo a la desaparición del cuerpo, "imbécil fetichismo gorila", que compara con la suerte corrida por el cadáver de Eva Perón.

ARTÍCULO: fin de dictadura, inicio de
disyuntivas: la fotografía argentina frente a
la recuperación de la vida constitucional

AUTORA: silvia perez fernández

ojos crueles ► NRO. 3

► 47

El presente trabajo intenta una aproximación a la dinámica del campo fotográfico en los años inmediatos que siguieron a la caída de la dictadura militar en la Argentina. El mismo se restringe, particularmente, al abordaje de ciertas prácticas que tuvieron lugar en la ciudad de Buenos Aires entre 1983 y 1985, aunque también se rescatan aquellas que, desarrolladas en otras ciudades, se las considera parte de procesos o tendencias con centro en la Capital Federal. Tres fuerzas intervienen en ese período: los aficionados ligados al fotoclubismo, los fotógrafos *independientes* y los reporteros gráficos. Se procurará dar cuenta de algunos aspectos de sus experiencias, de las interacciones entre los mencionados agrupamientos y de su relación con distintos sectores de la sociedad, en el contexto de las condiciones políticas, sociales y culturales que marcan el inicio de la apertu-

ra democrática: la lucha por los derechos humanos, la reconstrucción de la trama social y la reapropiación de lo público. Serán necesariamente breves las menciones a la fotografía de los años de la dictadura, no sólo por razones de espacio sino también porque su estudio es una cuenta aún pendiente entre fotógrafos e investigadores.

Algunas cuestiones previas

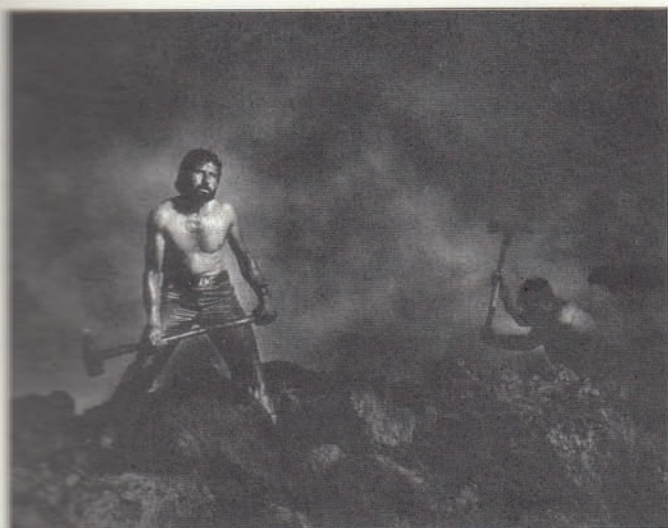
El fotoclubismo

Los orígenes de la fotografía *amateur*¹ en la Argentina se remontan hacia fines del siglo XIX. En el caso de la fotografía europea y norteamericana, hacia inicios de la década de 1890 comienzan a aglutinarse en las principales ciudades grupos de fotógrafos que se abocan al intercambio y divulgación de aspectos técnicos de la fotografía, pero que también se nutren de debates que incorporan gradualmente el tema estético. Dichos núcleos se constituyen en los vehiculizadores centrales de la propuesta pictorialista, en el marco del debate (que incorpora nuevas dimensiones en la época) alrededor del carácter artístico de la fotografía. La Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados, creada en 1894, fue la institución que convocó a los fotógrafos locales, seguidores tanto de las inquietudes del pictorialismo cuanto de compromisos de índole político y social. Los integrantes de la SFA de A (tal las siglas con las que sus miembros acostumbraban firmar las obras) participaron del ideal modernizador, contribuyendo con sus imágenes al registro de la evolución que tanto en el campo como en la ciudad remitían al progreso del proceso de modernización. La cohesión al interior de la institución se daba, además, por una práctica que se perpetuará hasta el día de hoy en el fotoclubismo: los concursos. Es en la década de 1930 cuando se asiste al surgimiento de los primeros fotoclubes, a partir de los cuales se fundará la Federación Argentina de Fotografía (FAF) en 1948, con el objeto de regular su organización y funcionamiento. Sin embargo, va a ser en los años de 1960 cuando se dé la mayor eclosión: a principios de la década adherían a la FAF treinta y cinco fotoclubes, en 1966 la cifra asciende a noventa y cinco, siendo en 1970 ciento cuarenta y tres las entidades afiliadas, dispersas en todo el país.² Dicho proceso fue acompañado por la expansión del mercado de productos y la adquisición de cámaras y equipos fotográficos por sectores medios de la población.

Durante los años de la dictadura (1976-1983), el quehacer de los fotoclubes no se vio mayormente perturbado, en el sentido de que estas instituciones no fueron objeto de persecución o censura por

1. Suele encontrarse habitualmente la utilización indistinta de los términos "*amateur*" y "*fotoclubista*" para referirse a los fotógrafos y a la producción vinculados a los fotoclubes.

2. Raúl Di Giulio, "20 años en los fotoclubes", en *Fotomundo* n° 224, Buenos Aires, diciembre de 1986.



Pedro Luis Raota.
*Por un pedazo de
pan, sin fecha.*
Colección Carlos
Mei.

Pedro Luis Raota.
Big Boss. Segundo
premio de la
sección
monocromo del
Salón Anual de
Arte Fotográfico
del Foto Club
Buenos Aires,
1985. Catálogo.



parte del régimen. El *vademecum* elaborado por la FAF en 1978 cristalizó las normas del funcionamiento burocrático de las entidades afiliadas, consolidando el prisma ideológico en el cual la concepción dominante y excluyente es la de un activo desentendimiento de cualquier factor político y social general, quedando expuesto de esta forma el carácter inocuo y funcional de la propuesta fotoclubista con relación a la política represiva en lo cultural que impuso la dictadura. Es más: fotoclubes que nuclean a personal de la marina, la aeronáutica y la policía participan regularmente como miembros activos de la FAF. Por otro lado, Pedro Luis Raota, el fotógrafo fotoclubista de mayor popularidad durante la dictadura, fue recibido por el entonces presidente Videla, a quien le obsequió una copia de su obra *Argentina, hoy*, ganadora del primer premio en la sección monocromo del concurso organizado por la Dirección Nacional de Turismo.³ Sobre el involucramiento de Raota con el régimen militar, pueden confrontarse dos lecturas: "Crónica de una ingratitud", carta en la que Juan Gómez manifiesta su ira e incomprensión ante la escasa cantidad de asistentes al entierro de Raota ("que fue y será la figura nacional de la fotografía"),⁴ con "Requiem para Pedro Luis Raota a diez años de su muerte", nota en la que Becquer Casaballe hace referencia a la distribución hacia el exterior de colecciones de fotografías de Raota por la Cancillería durante la dictadura, "particularmente a través del Centro Piloto de París —controlado por el almirante Emilio Massera— desde donde se intentaba contrarrestar las denuncias sobre violaciones a los derechos humanos".⁵ Pero tal vez el juicio sobre el tema que cuenta con el plus de valor que otorga la contemporaneidad sea el de Alicia D'Amico. Con la debida elipsis que el momento obligaba, sostenía en el Coloquio Venezia '79, La Fotografía: "Como todos sabemos, la imagen oficial es la que ofrece cualquier gobierno, a través de sus secretarías de prensa, de sus servicios de informaciones, de sus oficinas de turismo, de sus distintos organismos, de la publicidad de gobierno. También esta imagen se difunde por medio del intercambio cultural que se efectúa con otros países a través de las embajadas (...) El poder cultural en nuestro país es el que crea la imagen del cómo queremos ser, del cómo queremos que nos vean (...) El poder cultural coincide muchas veces con la imagen oficial, se intercambia con ella y la refuerza (...) Las imágenes predilectas del poder cultural se traducen en fotos convencionales de cielos con nubes esplendorosas, pozos de petróleo en contraluz, siluetas de gauchos contra cielos rojos, espigas de trigo ondeando al viento, sudorosos obreros trabajando con sonriente o

3. *Foco de fotografía y artes visuales* n° 20, Buenos Aires, julio de 1979, p. 4.

4. *Fotomundo* n° 216, abril de 1986, p. 80.

5. *Fotomundo* n° 334, febrero de 1996, p. 71.

reconcentrada expresión...".⁶ Hay imágenes del fotógrafo chaqueño con menor grado de sutileza que las que alude D'Amico precedentemente, tales como *Gran Jefe*, que muestra a un niño, trompeta en mano, caminando delante de una fila de soldados; *Comunicados*, en la que un gaucho acompañado de una cabra simula hablar desde el interior de una cabina de telefonía pública; o *Pequeño escuadrón*, que muestra un grupo de soldados —con fondo de tanques del ejército— cortando el tránsito para permitir que cruce la calle una bandada de patos. En otro sentido, es válido rescatar como indicador de cierta "convivencia ideológica" dentro del fotoclubismo, la iniciativa de Héctor Zampaglione (miembro del Foto Club Buenos Aires), quien funda la revista *Foco de fotografía y artes visuales* en agosto de 1977. Serán colaboradores de la publicación fotógrafos provenientes del amateurismo (Feliciano Jeanmart, Carlos Laghi y Mario Giúdice, entre otros), pero también participan autores del aún disperso sector *independiente* (Juan Travnik, Eduardo Comesaña), Luis Priamo y Raúl Beceyro, quien en sucesivas entregas desarrolla zonas de la teoría que profundizará en *Ensayos sobre fotografía* y *La historia de la fotografía en diez imágenes*. En *Foco* se difunden noticias de interés para fotoclubistas, como así también portfolios de fotógrafos como Horacio Coppola, Jorge Aguirre y César Cichero.

La fotografía independiente

A pesar del carácter dominante del *amateurismo* en el campo fotográfico, diversos intentos dan cuenta de iniciativas y prácticas alternativas. Las mismas germinaron fundamentalmente entre los inmigrantes que se volcaron a la actividad profesional en los años de 1930. Habiendo transitado por la vanguardia europea (alemana particularmente) a fines de la década de 1920 y comienzos de la de 1930, Horacio Coppola y Grete Stern llegan a Buenos Aires y exponen su obra en 1935, en el ámbito de la revista *Sur*, círculo que acogió su producción fotográfica. Dos experiencias se dan en la década de 1950: la Carpeta de los Diez (de la que participaron en distintos momentos Eduardo Colombo, Juan Di Sandro, Jorge Friedman, Pinéldes Fusco, Annemarie Heinrich, Max Jacoby, Alex Klein, José Malandrino, Hans Mann, Ilse Mayer, Anatole Saderman, Fred Schiffer, Augusto Valmitjana y Boleslaw Senderowicz) y el Grupo Forum (promovido por Sameer Makarius, y que integraron Juan Bechis, José Costa, P. Fusco, M. Jacoby, Julio Maubecín, Ricardo Ostermann, Humberto Rivas y Lisl Steiner). Aunque partidarios de nuevas formas de concebir el intercambio y la práctica fotográfica, varios de ellos

6. "La Argentina presente en el serio quehacer fotográfico", en *Foco* n.º 22, septiembre de 1979. La nota, sin firma, incluye gran parte de la intervención de Alicia D'Amico en el evento, del cual también participaron, en el capítulo dedicado a la fotografía latinoamericana, Pedro Meyer (México), Edmundo Desnoes (Cuba), Camilo Lleras (Colombia), Paolo Gasparini (Venezuela) y Boris Kossoy (Brasil).

continuaron interviniendo simultáneamente en el fotoclubismo. Quizás el caso de Annemarie Heinrich sea el más representativo, dado que a lo largo de su trayectoria fotográfica participó activamente de ambos espacios. Durante las décadas de 1960 y 1970 prevalece el carácter inorgánico en las prácticas alternativas. Es recién después de haber participado del Coloquio Latinoamericano de Fotografía realizado en México en mayo de 1978 que un grupo de fotógrafos (Eduardo Comesaña, Alicia D'Amico, Sara Facio, Andy Goldstein, Annemarie Heinrich, Cristina Orive y Juan Travník) deciden conformar el Consejo Argentino de Fotografía (CAF), en octubre de 1979. El mismo intenta reunir fuerzas dispersas que desde los años de 1970 se identificaron con la fotografía *independiente*, aunque la valoración respecto de los motivos fundacionales difieran: a la vez que Travník los centra en la ruptura que presenta la propuesta creativa del CAF *versus* la academicista y anquilosada correspondiente al amateurismo y en el intento de "generar una movilización en el medio fotográfico todo",⁷ Facio los considera más ambiciosos para la sociedad en general y entre los fotógrafos: "Entre 1976 y 1982 el terror fue general y la gran tarea del Consejo Argentino de Fotografía fue estimular a los fotógrafos e inducirlos a no temer fotografiarlo todo".⁸

Los reporteros gráficos

En cuanto a la fotografía de carácter periodístico, el primer medio gráfico que incorpora un plantel estable de fotógrafos en su equipo de trabajo fue la revista ilustrada *Caras y Caretas*, fundada en 1898, que también es pionera en introducir el relato fotográfico por medio de secuencias articuladas de imágenes.⁹ Desde aquella época y hasta los años de 1960, los diarios y periódicos tradicionales hicieron un uso descalificado del trabajo del fotógrafo, actividad que carecía de formación específica. Poco se puede reconstruir de su trabajo e inserción, puesto que la falta del crédito en las fotografías era lo habitual en todas las publicaciones.¹⁰ Con el proceso modernizador de la década de 1960 comienza la profesionalización de la labor de los fotorreporteros: Juan Di Sandro en *La Nación*, Jorge Aguirre como *free-lance* y Paco Vera (corresponsal de la revista *Life* en Argentina y jefe de fotografía en las editoriales Abril y Atlántida) innovaron la producción fotográfica en los medios, pero fundamentalmente se convirtieron en maestros de una generación de reporteros gráficos que a su vez modernizaron la fotografía periodística de los años de 1970. A principios de esa década algunos

7. *Fotomundo* n° 224, Buenos Aires, diciembre de 1986, p. 79.

8. Sara Facio, "De la dictadura a la democracia. La memoria cuestionada", *Leyendo fotos*, Buenos Aires, La Azotea, 2002, p. 45. Nota: el texto fue publicado por primera vez en España en 1993.

9. Miguel A. Cuartello y Eduardo Longoni, *El poder de la imagen. Apuntes sobre fotografía periodística*, Buenos Aires, editado por la revista *Fotozoom*, 1996, p. 43-44.

10. Un aporte en este sentido es el trabajo de Miguel Martelotti, editado en el presente volumen de *Ojos Crueles*.

de ellos debutan como editores, a partir de que en 1973 el gobierno peronista nacionaliza el servicio de distribución de fotografías, creando Noticias Argentinas (NA) para desempeñar la función que hasta ese momento desarrollaban las agencias norteamericanas Associated Press (AP) y United Press International (UPI). En 1975 se funda SIGLA, agencia de carácter independiente, en la que los fotógrafos se ocuparon íntegramente del proceso de producción y comercialización de los materiales y donde por primera vez se observa la editorialización en manos de los mismos fotógrafos. Ya en dictadura, se crea en 1981 la agencia Diarios y Noticias (DyN) y, posteriormente, Imagen Latinoamericana (ILA). De manera muy general, sólo se mencionarán dos factores que afectaron a la fotografía de prensa en la dictadura y que, consecuentemente, también incidirán en el devenir de su producción en los primeros años de la apertura democrática: la colisión entre la orientación que se venía desarrollando en la imagen periodística —el tránsito de una fotografía "objetivista" a una de tipo "interpretativa"— con la censura y, por otro lado, la desarticulación de la militancia gremial en el ámbito de la prensa (en la que la cantidad de desaparecidos llegó a casi 100), factor decisivo y necesario a tener en cuenta en toda interpretación y explicación del rol que jugaron los medios en ambos períodos.

Los reporteros, una fuerza de oposición

La resistencia a la dictadura tuvo como protagonista, en un primer momento y de manera fundamental, a la clase obrera. No casualmente el genocidio se centró en ella y en las fuerzas políticas y sociales que pugnaban por un cambio revolucionario. Posteriormente, fueron los organismos de derechos humanos quienes se constituyeron en el actor central de la confrontación con el régimen militar. Antes de que la derrota de la Guerra de Malvinas generara las condiciones para el cuestionamiento creciente de la dictadura, sectores del movimiento obrero sindicalizado se movilizaron el 30 de marzo de 1982 en contra de los militares. Fue el primer retorno significativo del pueblo a las calles. Sin embargo, desde la fotografía hubo un sector que activó más o menos orgánicamente contra la dictadura antes de esa fecha: se trata del Grupo de Reporteros Gráficos. En ocasión de cumplirse el primer aniversario de la muerte en un accidente de tres fotógrafos del diario *Crónica*, organizan en octubre de 1981 la muestra "Periodismo Gráfico Argentino", que se monta en el Centro de Residentes Azuleños en Buenos Aires, en el

barrio de San Telmo, de la cual participan setenta y siete fotógrafos. Más allá del homenaje a los colegas fallecidos, subyacía otro objetivo: la denuncia de la complicidad de los medios con la dictadura.

Sobre la importancia de esa muestra y las siguientes¹¹ en relación a la coyuntura política y cultural, las apreciaciones son coincidentes, tanto entre fotógrafos vinculados a ellas directamente, cuanto entre quienes tuvieron una relación más mediada. El editor y fotógrafo Miguel Martelotti sostiene: "Se estaba saliendo de la censura y de la autocensura (...) con las muestras de 'Periodismo Gráfico' salen a la luz fotografías que muchos fotógrafos teníamos ocultas". En el mismo sentido, el periodista Eduardo Blaustein señala la falta de "respaldo" fotográfico a la información sobre muertes, asesinatos y enfrentamientos en la prensa de la época de la dictadura. Roberto Gómez, director de *Acción* (periódico vinculado al Movimiento de Fondos Cooperativos que dio lugar y trabajo a varios fotógrafos durante el régimen militar), evalúa la importancia de las primeras muestras como uno de los dos grandes movimientos culturales de la época, junto a Teatro Abierto. En términos de imagen, Martelotti rescata el uso del gran angular con la llegada de la democracia, en reemplazo del distante teleobjetivo que se impuso en la dictadura.¹²

Como lo señaláramos anteriormente, para los primeros ochenta la gran mayoría de las fotos producidas por los reporteros gráficos era distribuida a través de las agencias. Respecto de los derechos humanos y por fuera de los militantes que lo hacían clandestinamente, fue SIGLA la agencia que envió al exterior las primeras fotografías de las Madres de Plaza de Mayo. Siendo que el tema era censurado en su tratamiento visual por prácticamente todos los diarios y revistas de circulación masiva, es interesante rescatar el uso de una fotografía de Marcelo Ranea, de la agencia DyN (cuyo editor era entonces Miguel Ángel Cuarterolo), que *Clarín* colocó en tapa. La imagen tomada en una manifestación mostraba a un policía abrazando a una Madre, y generó debate y perplejidad desde el mismo momento de su publicación, tanto entre los fotógrafos como en los organismos de derechos humanos. La Madre había reconocido al policía como un represor y lo increpó duramente. Éste la quiso retener contra sí para evitar que aquella continuara denunciándolo y se provocara un escándalo entre los asistentes a la marcha. Es por ese motivo que Nora Cortiñas (Madre de Plaza de Mayo) se ve detrás de ambos en actitud hostil. La imagen era particularmente adecuada para el mensaje que desde distintos sectores del poder se quería instalar: el "abrazo" como símbolo de la reconciliación nacional. Con la publicación

11. La segunda se lleva a cabo a fines de 1982 en los salones de la Organización de Estados Americanos de Buenos Aires, con auspicio de la OEA y Kodak Argentina.

12. II Jornadas de Fotografía y Sociedad, Facultad de Ciencias Sociales, UBA, septiembre de 2001.

Además de Martelotti, Blaustein y Gómez, participaron de la mesa "La fotografía de prensa en la dictadura" Rafael Calviño y Carlos Mangone. La desgrabación de las intervenciones fue publicada en el CDROM *III Jornadas de Fotografía y Sociedad*, Buenos Aires, FCS-UBA, septiembre de 2003.



1



2



3

1.
Dani Yako.
Inundaciones,
Formosa, 1983.
Archivo ARGRA.

2.
Enrique Rosito.
General Menéndez
enfrentando a
manifestantes.
Buenos Aires,
1984. Archivo
ARGRA.

3.
Eduardo Longoni.
General Videla.
Buenos Aires,
1981.
Archivo ARGRA.

de esa foto en la primera plana, *Clarín* daba muestras no sólo de apostar al apaciguamiento del clima antimilitarista. La confusión provocada por los gestos antagónicos de las dos Madres también inducía a "probar" cierta idea de conflicto al interior del organismo.¹³

La alternatividad de los independientes

Podemos considerar como un indicador del dinamismo dentro del espacio de la fotografía *de expresión*¹⁴ la emergencia de nuevos y sucesivos agrupamientos en los primeros años de la recuperación del orden constitucional. Integrado por Elías Mekler, Filiberto Mugnani, Cristina Sarasa, Ricardo Tegni y Gabriel Valansi, el Grupo de Fotógrafos (GUF) se forma en marzo de 1983. En él se intentaban desarrollar algunos ejes que promovía la "fotografía de autor", primero sobre la base de los trabajos individuales (hasta la realización en julio de 1983 de la muestra grupal "De este lado", en la galería del Centro de Estudios de Buenos Aires), y luego a partir de la puesta en común de un tema (abordaron, por ejemplo, tópicos como el erotismo y la identidad). Más adelante, sus miembros realizarán una serie de retratos de sí mismos en tanto grupo, que exponen bajo el título "5x5" en la Fotogalería del Teatro Municipal General San Martín en junio de 1985.

En mayo de 1984 surge el Núcleo de Autores Fotográficos (NAF), que tiene como objetivo "valorizar lo que se define como fotografía de autor", sin buscar "promover ningún estilo, tendencia o escuela determinada". Lo conforman Enrique Abbate, Alfredo Baldo, Hugo Gez, Eduardo Gil, Martín Glas, Eduardo Grossman, Juan Guttero, Marcos López, Gianni Mestichelli, Ataúlfo Pérez Aznar, Oscar Pintor y Helen Zout. Años después, el grupo protagoniza uno de los primeros hechos de censura en el período democrático, cuando en junio de 1986 algunos desnudos de E. Abbate, G. Mestichelli y A. Pérez Aznar son secuestrados de la muestra que estaba exhibiéndose en el Centro Cultural Las Malvinas, a raíz de una denuncia personal, hecho que generó la reacción solidaria de otros grupos e instituciones fotográficas. En ese mismo año, se incorporan como colaboradores al grupo fundacional del CAF Julie Weiss, Oscar Pintor, Roberto Pineda y Hugo Gez.

A mediados de 1985 se crea el Centro de Estudios Fotográficos (CEF), una "Fundación que establece un espacio para que confluyan la fotografía y el resto de las manifestaciones del hombre; promoviendo la intelectualización de la misma, el intercambio interdisciplinario, la difusión de los resultados que de ello surjan y el acerca-

13. Una ampliación sobre el tema puede consultarse en la fuente citada anteriormente.

14. Sin mayor reparo en el uso indistinto de los calificativos "independiente", "de autor" o "de expresión" fotógrafos, críticos y curadores refieren a las prácticas y a la producción que se considera antagónica la del fotoclubismo.

miento del autor y su obra a la crítica y al público, abriendo un foro de debate amplio y permanente".¹⁵ El CEF se aboca a la organización de seminarios de formación y de muestras fotográficas de autores nacionales y extranjeros.

Si bien la emergencia de formaciones tiende a ser asociada como fenómeno vinculado casi exclusivamente a la fotografía de autor, sin embargo cierto eco renovador en el ámbito de los fotoclubes se dio con la creación de Fotografía Abierta en marzo de 1984. Pretendió ser un espacio menos dogmático dentro del dominante esquematismo y sus integrantes sostienen que "es obligación de los mismos fotógrafos trabajar para que en nuestro país se produzca un reconocimiento similar" de la fotografía, tal como "ocurre en los grandes centros de Europa y Estados Unidos", objetivo que creen haber alcanzado junto a otros grupos al lograr que museos como el Nacional de Bellas Artes y el de Arte Moderno abran sus puertas a la fotografía.¹⁶

El carácter alternativo de los grupos de fotógrafos *independientes* mencionados respecto del fotoclubismo se sitúa casi con exclusividad en la crítica a los límites estéticos y al funcionamiento que hace de los concursos el medio privilegiado de una construcción de base competitiva entre los fotógrafos. Es llamativa la ausencia generalizada de referencias explícitas a aspectos de carácter político o ideológico (algunos señalados precedentemente) que hicieron de los fotoclubes un ámbito de naturaleza funcional al régimen militar, siendo que el marco en que estas formaciones alternativas emergen se caracteriza por una vida cultural, social y política que explotaba de antimilitarismo y buscaba recuperar tanto los cuerpos desaparecidos como las expresiones silenciadas.

Los espacios, entre la recuperación de lo público y la institucionalización

Si se considera que la visibilización de prácticas que hasta un determinado momento permanecían voluntaria o forzosamente soterradas indica un cambio de situación, ello comienza a ocurrir a partir de 1981. Por un lado, como ya mencionáramos, la primera edición de "Periodismo Gráfico Argentino" marca, en situación de dictadura, un punto de inflexión en la circulación de fotografías, particularmente de tipo testimonial o documental. Respecto de la fotografía *de autor*, es de destacar la apertura de la Galería Omega en la ciudad de La Plata por parte de Ataúlfo Pérez Aznar y Helen Zout, pionera en el explícito propósito de brindarse como un espacio dedica-

15. Arturo García Rosa en *Fotomundo* n° 209, septiembre de 1985, p. 58.

16. Arturo García Rosa, *Fotomundo* n° 200, diciembre de 1984, p. 90.

do a la exhibición de ese tipo de fotografía. Cabe señalar que los fotoclubes, a lo largo de su historia, se limitaron a colgar en sus salas muestras colectivas (casi con exclusividad, producto de concursos internos, nacionales e internacionales del circuito), individuales (de fotógrafos enrolados en esta vertiente) y, esporádicamente, alguna de carácter histórico, prevaleciendo el carácter acotado en cuando a la repercusión y convocatoria externa a ellos mismos. Con posterioridad al período abordado, hacia la segunda mitad de la década de 1990, fotoclubistas e *independientes* iniciarán un sugestivo intercambio que se manifestará, entre otros hechos, en cierta permeabilidad: curadores *independientes* que muestran en sus espacios fotografía *amateur*, y fotoclubes que acceden a exhibir fotografía *de autor*.¹⁷

A lo largo de los años 1982 y 1983, se observa una tendencia creciente en el número y variedad de propuestas fotográficas, algunas de las cuales coinciden con espacios informales (bares, teatros, centros culturales, particularmente en el barrio de San Telmo) donde se vehiculizan gran parte de las manifestaciones del despertar cultural que irrumpe con la caída de la dictadura. En el mismo sentido, y también como indicador del proceso de reapropiación del espacio público, puede interpretarse la realización del evento "Buenos Aires y la Fotografía" en agosto de 1983. En referencia a éste, es válido rescatar al menos tres datos: uno, la participación conjunta de fotógrafos publicitarios, fotoclubistas y reporteros gráficos en la organización y en el programa de actividades. Los fotorreporteros unidos tras el espíritu que impulsaron desde el Grupo de Reporteros Gráficos habían ya recuperado el gremio, desalojando de la comisión directiva a la burocracia de la anterior conducción; la convocatoria no parte ahora del Grupo sino de la propia Asociación de Reporteros Gráficos de la República Argentina (ARGRA). Ellos exponen la muestra "Inundación, triste realidad". En segundo término, la masiva concurrencia de visitantes: registros de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires (institución que fue también coorganizadora de la actividad) señalan el paso de 184.000 visitantes por la muestra. Por último, el uso del espacio público se extiende a la calle: el evento se realiza en una carpa ubicada en el Parque Centenario.

Pasarán dos años para que espacios de convergencia con alguna polifonía –aunque no exactamente con las mismas características– tengan lugar. En los meses de marzo y abril de 1985 se realiza el Encuentro Fotográfico Mar del Plata '85, iniciativa de los fotógrafos locales Osvaldo Fulgenzi y Mario Gemin. Se trató de una serie de mues-

17. Véase: Silvia Pérez Fernández, "Una aproximación a la circulación de fotografías en la ciudad de Buenos Aires" en Susana Sel (comp.), *Imágenes y medios en la investigación social. Una mirada latinoamericana*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras (UBA), 2005.

Fin de dictadura,
inicio de disyuntivas:
la fotografía argenti-
na frente a la recu-
peración de la vida
constitucional
Silvia Pérez Fernández

tras, talleres, seminarios y proyección de películas sobre historia, estética y problemática fotográfica. Si bien la mayoría de los disertantes eran fotógrafos, también intervinieron profesionales provenientes de áreas humanísticas. El coloquio final del encuentro resolvió convocar a la realización de un taller sobre "Análisis de la imagen fotográfica" que contara con la presencia de "un grupo de asesores formado por sociólogos, psicólogos, filósofos y semiólogos", que tuviera como propósito, entre otros, "la formación de un cuerpo de analistas de la imagen fotográfica".¹⁸ Además, se propuso la realización de un censo de fotógrafos del interior del país, videos que contuvieran seminarios sobre historia de la fotografía y reportajes, y crear un cuerpo consultor y un grupo de trabajo que elaborase un programa tipo de estudios de fotografía para ser aplicado en los niveles primario y secundario, como así también para la formación de los docentes. Aunque la gran mayoría de estos objetivos no se concretaron, es importante destacar la emergencia de este tipo de preocupaciones.

En julio del mismo año el Foto Club Santa Fe realiza la 1ª Semana Nacional de la Fotografía que incluye, además de conferencias, muestras de la ARGRA, Fotografía Abierta y de Fotógrafos Publicitarios (FOP), junto a las tradicionales exposiciones del Salón Anual, que dicho Foto Club reeditaba después de diez años de suspensión. El carácter de los temas abordados como la pertenencia de los conferencistas que participan del evento perfilan un modelo que no diferirá sustantivamente de los programas de los primeros Encuentros Abiertos de Fotografía, que se editarán anualmente a partir de 1989, organizados por la Escuela Argentina de Fotografía.

Volviendo a las salas como ámbitos de circulación, para 1983 y durante 1984 algunos lugares se establecen como sitios de referencia por la frecuente y regular realización de exposiciones. Algunos de ellos son de carácter privado, como la galería del Teatro Hebraica (en la que se exhiben muestras de diversa orientación estética) y la perteneciente a la empresa Agfa-Gevaert, destinada a la producción fotoclubística y de escuelas particulares con similar orientación estética. Algunas galerías de arte (Lirolay, Ática, Ruth Benzacar) y el Centro de Arte y Comunicación (CAyC) se ofrecen para exposiciones fotográficas con esporádica frecuencia, mientras otros espacios no vinculados directamente con la fotografía van a ser los que albergan dos exposiciones internacionales importantes que llegan al país: en la Fundación San Telmo se monta "La línea sutil", bajo la dirección de la italiana Giuliana Scimé; posteriormente, "Obras maestras de la fo-

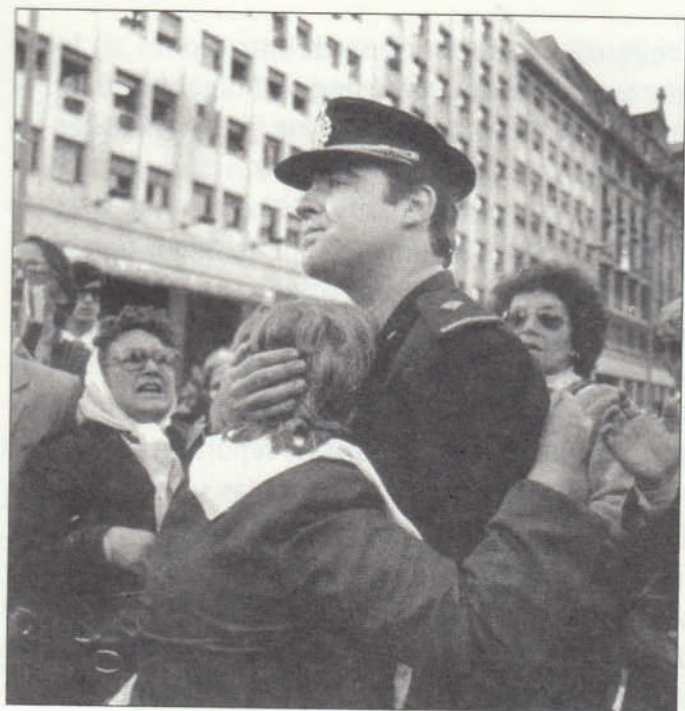
18. *Fotomundo* n° 206, junio de 1985, p. 21.

tografía francesa", seleccionada por Agathe Gaillard. Ambas son iniciativas del CAF, que también organiza la muestra "Transformaciones", en la galería Hilda Solano. En la órbita estatal, podemos señalar el Centro Cultural General San Martín (CCGSM), el Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires (CCCBA) y el Teatro Municipal General San Martín (TMGSM) –dependientes todos de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires–. Estos últimos contarán, más adelante, con espacios específicamente dedicados a la fotografía. El mismo CAF lanza en julio de 1984 una convocatoria abierta sobre el tema "El desnudo en la Fotografía Argentina", en la cual se prevé "una exposición en el marco de una sala adecuada a la importante investigación de la historia gráfica en nuestro país, así como por medio de una publicación especial".¹⁹ En mayo del siguiente año el misterio se develará cuando Sara Facio (miembro del CAF) sea designada al frente de la Fotogalería Permanente del TMGSM.

En 1985, las exposiciones internacionales más importantes que llegan al país tienen lugar en el Museo Nacional de Bellas Artes: son las de Martín Chambi y André Kertész, organizadas por el CAF, y una retrospectiva de Henri Cartier-Bresson, traída por el International Center of Photography (ICP). A la vez, el CEF organiza la muestra "Nadar, la bohemia fotográfica" en el Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires (CCCBA).

La tendencia a habilitar espacios específicos para la exhibición de fotografía en la órbita del Estado, tiene como primer mojón a la Fotogalería Permanente del TMGSM. Se inaugura con la exposición "Maestros contemporáneos del retrato", con obras de Horacio Coppola, Annemarie Heinrich, Anatole Saderman, Grete Stern y de la colección Witcomb). A principios del año siguiente ocurre lo propio en el Centro Cultural Las Malvinas y se consolida el espacio fotográfico del CCCBA, con la apertura en el mes de abril del FotoEspacio. Oscar Pintor, vinculado al CAF, es nombrado asesor fotográfico de dicho Centro Cultural. A diferencia de la Fotogalería Permanente del TMGSM, la política cultural de FotoEspacio es explícita: promoción de nuevos artistas, rescate de los fotógrafos de provincia de principios de siglo y realización de seminarios, talleres y conferencias. Se confecciona un archivo de fichas personales de los aspirantes a exponer, que a la vez de facilitar el contacto con fotógrafos del interior de país, no dejaba de mostrar una cuota de voluntad de transparencia en los procedimientos. La sala se abre con la muestra "La nueva mirada", que habrá de convertirse en la convocatoria anual de referencia para fotógrafos que iniciaron su producción a la luz de la democracia.

19. *Fotomundo* n° 195, julio de 1984, p. 18.



Marcelo Ranea.
Marcha por la vida. Buenos Aires, 1983.
Archivo ARGRA.



Pablo Lasansky.
Represión policial en la movilización de la CGT. Buenos Aires, 30 de marzo de 1982.
Archivo ARGRA.

En octubre de 1985 comienza una serie de discusiones en torno de la realización del Salón Nacional de Fotografía organizado por la Secretaría de Cultura de la Nación. En su mayoría giran en torno a las categorías de participación: la supresión de la expresión "arte" fotográfico es entendido por el *amateurismo* (FAF) como una falta de reconocimiento al estatus de la fotografía por parte de los organizadores, a la vez que cuestionan otros puntos de la convocatoria que, según su punto de vista, va en detrimento de la fotografía fotoclubística (el carácter inédito de las obras fija parámetros distintos para cada categoría; la elección de jurados, etc.). Finalmente la polémica se salda e *independientes*, fotoclubistas, reporteros gráficos y publicitarios participarán (en marzo de 1986) de las secciones Fotografía de Expresión, Arte Fotográfico Amateur, Fotoperiodismo y Fotografía Publicitaria, respectivamente. Dos datos del Salón para rescatar: uno, que sólo participan 11 fotógrafos del interior del país, de los cuales 9 lo hacen en la categoría fotoclubista. El segundo es de otro orden: el Gran Premio de Honor queda desierto, cuando la fotografía del reportero Enrique Rosito que mostraba al genocida general Menéndez empuñando un cuchillo cuando es citado a declarar –imagen emblemática del clima político por el que transitaba la sociedad–, no obtiene el voto unánime del jurado.

Hay un cuarto actor que interviene en el campo fotográfico del período abordado sobre el cual no nos detendremos –dado que su tratamiento demandaría introducir otras dimensiones en el análisis que se alejarían del propósito del presente trabajo– pero que tampoco podemos dejar de mencionar. Es el polo que se conforma detrás del interés por recuperar la historia de la fotografía en nuestro país. Confluyen en él fotógrafos *independientes*, fotoclubistas y reporteros gráficos, junto a historiadores, coleccionistas y expertos en conservación. Desarrollaron una activa tarea tendiente a divulgar y resguardar el patrimonio fotográfico, lo que incluyó la realización de exposiciones de fotografía antigua, la publicación de libros y la creación de museos.

Hacia fines de 1984 los reporteros gráficos A. Becquer Casaballe y Miguel A. Cuarterolo publican *Imágenes del Río de la Plata*, una crónica de la fotografía rioplatense entre 1840 y 1940, que demandará una segunda edición en marzo de 1986. Ambos, para diciembre de ese año, junto a Juan Travník y el investigador Luis Priamo llevan adelante una exposición de la Colección Witcomb, que contó con la colaboración del Archivo General de la Nación, la Dirección Nacional de Artes Visuales, el CAF y la ARGRA. En mayo de 1985 se lleva a cabo

el Primer Encuentro Nacional de Investigadores de la Fotografía Antigua en la Argentina en la ciudad de Quilmes (Provincia de Buenos Aires), donde además del Centro de Investigaciones de la Fotografía en la Argentina (CIFA), se celebra la creación del primer museo fotográfico del país. Son socios fundadores del CIFA Abel y Amadeo Alexander, A. B. Casaballe, M. Cuarterolo, Luis Figueroa, Vicente Gesualdo, Juan Gómez, Rubén Granara Insúa, Enrico Lanza, Marcos López, Silvia Mangialardi, L. Priamo, Julio F. Riobó, Alcibíades Rodríguez y Humberto Ojeda Ruminot. Ese mismo año Luis Priamo comienza una investigación sobre el fotógrafo santafecino Fernando Paillet, en base a obra del autor y registros de la colección Witcomb, que el mismo Priamo había acondicionado después de encontrarlas en pésimo estado en el Archivo General de la Nación.

Algunas conjeturas

Tal como se señalara precedentemente, es dificultoso ejercitar algún grado de análisis acerca de la fotografía argentina en los años de la apertura democrática siendo que es limitado el abordaje de un momento tan significativo como el previo. El desarrollo de la fotografía en dictadura ha sido considerado de manera tangencial en estudios que refieren a objetos más extensos (como por ejemplo, la prensa); los que a su vez recortan la producción fotográfica a la que circula por ese medio. Fragmentos dispersos de relatos y numerosas historias de vida por contar hacen que cualquier hipótesis de trabajo sea extremadamente provisoria. Por lo tanto, sólo se arriesgarán unas pocas ideas —más en el sentido de pensar sobre la base de qué supuestos la historia se hilvanará hacia el futuro—, antes que apresurar conclusiones que den cuenta de por qué la dinámica del campo se desenvolvió en la orientación que lo hizo y no en otra.

En el contexto de un país que salía de la represión política más feroz que tuvo en su historia, pueden mencionarse al menos dos ejes que atravesaron el proceso de recuperación de la vida democrática. De un lado, la recomposición de la trama social en y a través de las organizaciones políticas, sociales, gremiales y culturales. Por otro, como corolario de la misma y a la luz de lo que iba conociéndose y confirmándose por denuncias e investigaciones, la progresión (e instalación casi definitiva desde entonces) de un clima antimilitar en los más amplios sectores de la sociedad. Paralelamente a ello, la reapropiación de los espacios públicos para la vida social, cultural y política. Sin dudas muy simplificado, tal el marco en que ineludiblemente deben situarse algunas proposiciones.

El primer eje habilita la lectura de que la recuperación de la Asociación por parte de los reporteros gráficos formó parte del proceso de movilización que expulsó de los gremios a las administraciones obsecuentes o cómplices del poder militar. Asimismo, como ya lo mencionáramos, los reporteros se constituyeron en una fuerza cuyas acciones trascendieron el propio ámbito del fotoperiodismo.

Situándonos en el mismo eje, la falta de discusión política pública y el continuismo (en términos generales, tanto en la organización institucional como en las temáticas que las imágenes reproducen concurso a concurso) ubican al fotoclubismo en un lugar conservador. Pese a ello y a las características que ya se han señalado respecto de este espacio, su influencia dentro del campo será sostenida al menos hasta final de la década, por medio de —pero no exclusivamente— su posición dominante en lo relativo a la enseñanza de la fotografía.

Los *independientes* dan el salto cualitativo que significa el intento de imprimir otra carga simbólica a la fotografía. Y en este punto se muestran como un sector dinámico a la vez que relativamente homogéneo: si bien son numerosas las formaciones, casi todas centran su discurso en planteos antiacademicistas y antidogmáticos, como así también en la voluntad de generar ámbitos y métodos para una formación diferente. Por otro lado, el propósito de que se le reconozca estatus artístico a la fotografía lleva a grupos e individuos a lidiar por emplazar a la fotografía en espacios destinados al arte, mayormente bajo la órbita del Estado. Este movimiento que tiende a "ganar espacios para la fotografía" ubica a una parcialidad de los *independientes* en lugares de referencia que centralizarán la circulación de autores al menos por diez años. De alguna manera, la corriente por la recuperación de lo público se prestó de marco general para que algunos movimientos de esos años se tornaran estratégicos.

A.R.T.I.C.U.L.O.: *la cámara lúbrica.*

lo pornográfico: del grano de plata al pixel

P.O.R.: *valentina montero*

Ponencia presentada en las IV Jornadas de Fotografía y Sociedad, Facultad de Ciencias Sociales (UBA), noviembre de 2005.

ojos crueles ► NRO. 3

► 65

Si se pudiera realizar un (descabellado) catastro de toda la producción fotográfica realizada en el mundo desde que el invento de Niepce-Daguerre revolucionó el campo de las imágenes, probablemente nos encontraríamos con que uno de los temas fotográficos más comunes entre las miles de copias en papel o en el entramado binario de los píxeles es la pornografía. Llama la atención que aún así el tema de "lo pornográfico" siga interdicto en el debate estético e histórico y sea abordado, casi exclusivamente, desde disciplinas sancionatorias como la psiquiatría y las leyes, o como carnada para asegurar un buen *rating* en pretendidos programas periodísticos.

Generalmente se suele hacer comparecer lo erótico y lo pornográfico como si se tratase de antinomias en donde lo pornográfico estaría emparentado con el "mal gusto" y por tanto, sujeto al despre-

cio social e intelectual. Y el adjetivo "erótico", en cambio hubiera surgido, cual papel celofán para (en)cubrir las obras artísticas (imagen o texto) que tuvieran contenido sexual, eximiéndolas así de culpa y convirtiéndolas en un producto culto y valorado socialmente. Tiempo y espacio (contexto) jugarían como filtro entre estos dos conceptos. Sólo con la distancia que da el calendario es que se ha desdibujado el carácter pornográfico de los frisos Kajuraho en la India, o la alfarería moche, por ejemplo. Mientras el contexto (una galería de arte) rebautiza el trabajo de un fotógrafo como Maplethorpe como erótico-artístico, haciendo que pensadores como Barthes, lo sitúen en el plano de eros, bajo el argumento de que en los primeros planos de sexo explícito (un *fist fucking*), el *punctum* estaría desplazado en la textura y no así en el motivo.

Más que establecer un límite entre lo erótico y lo pornográfico, me inclino por incluir a la pornografía como otro artificio más dentro del universo de producción simbólica generado a partir de la sexualidad cuyas aristas y expresiones parecieran infinitas.

Etimológicamente, "pornografía" significa "escritura de la prostituta", pero con los siglos la palabra se refirió de manera imprecisa a toda expresión que pretendiera despertar deseos sexuales. Se suele considerar a la pornografía como un terreno en donde sólo se mueven las peores y más vergonzosas patologías de una sociedad enferma; como una muleta patética de depravados o personas con algún tipo de discapacidad física o emocional. Pero sin embargo, por oscuro que parezca este territorio, la gran cantidad de producción de imágenes con contenido sexual —desde las pinturas de un hombre pájaro con el sexo erecto en las cuevas de Lascaux, los frescos pompeyanos (considerados "patrimonio de la humanidad") hasta la explosión de imágenes lascivas en la web— nos dejan ver que es una realidad innegable y que se impone a las represiones o valoraciones morales e históricas.

Pornographia sine manu facta

Con el nacimiento de la fotografía, la representación de la sexualidad entró en crisis. Ya no se trataba simplemente de la subjetividad de un pintor plasmando en una superficie imágenes "indecentes". La pérdida del aura reclamada por Benjamin, paradójicamente, traía consigo la cualidad *indicial* de toda fotografía —suerte de nueva aura tecnológica— que daría fe de que lo que está ahí representado, efectivamente *fue*, "La foto no es una copia de lo real, sino una emanación de lo real pasado: magia y no arte" (Barthes). Curiosa-

La cámara lúbrica.

Lo pornográfico: del

grano de plata al

pixel

Valentina Montero

mente, la imagen fotográfica como huella era la particularidad que la condenaría, pero que en su momento la habría salvado de ser excomulgada por la Iglesia. La relación fotografía y mal despliega una tensa cuerda que ha atravesado el discurso en torno a ella. La fotografía rompería con el símbolo... (*simbolon*: lo que une; en oposición a *diabolo*: lo que separa). La fotografía vendría a separar el vínculo entre realidad e imagen, tensión cuya resistencia aún no se desgasta desde Platón en adelante. En fotografía esta relación verdad *versus* representación (o falsedad) se ha movido de un extremo a otro.

La fotografía nace cuestionada, pues pareciera que cualquier dispositivo que ofrezca la posibilidad de acercarse a la realidad, apropiándose, contuviera en sus raíces el mal. Treinta años hubo de durar el juicio en el Vaticano hasta que este nuevo artilugio fuera absuelto de la acusación de "instrumento diabólico" esgrimido por la Iglesia en 1842. El principal argumento a su favor, fue que la nueva invención catapultaría como "episodio creíble" el que la imagen de Cristo hubiera quedado plasmada en el llamado "Manto Sagrado" de Turín. Así, Santa Verónica sería la patrona de fotógrafos y del invento mismo. Cualquier "mal uso" de la fotografía sería considerado de responsabilidad individual. Y tales responsabilidades caerían pronto en varios.

Sólo entre 1840 y 1860 fueron realizados más de cinco mil daguerrotipos con contenido sexual; ya en 1845 se pueden encontrar calotipos que dejan bastante poco lugar a la imaginación. En París en el año 1861, una publicación periódica llamada *El Monitor de la Fotografía* denunciaba como "creciente un vergonzoso tráfico al cual se dedican hace varios años, ciertos individuos que deshonoran el arte que nosotros queremos ver ennoblecerse". Se trataba de colecciones de material pornográfico de alto calibre, que circulaban de preferencia entre las clases más altas. Paralelamente, la fotografía pornográfica era utilizada como ácida herramienta política de sátira y provocación. En Italia, el matrimonio compuesto por Antonio Diotallevi y Constanza Vaccari realizaba los primeros porno-montajes, divulgando incendiarias láminas de la reina Sofía y su esposo en complicadas posiciones sexuales. Misma suerte correrían el Papa y Garibaldi, entre otros.

La fotografía pornográfica fue despreciada y criminalizada, al contrario de la pornografía no fotográfica protegida por el mercado del arte. En vistas de que la pornografía pintada o hecha a mano era mucho más cara que la fotografía, el mayor valor de cambio de lo

obsceno purificaba lo indigno y la absolvía del pecado del original plagiado, de los policías, de la justicia, e incluso de los curas.

Si bien cuadros como la *Olimpia* de Manet aportaron una cuota de escándalo a mediados del siglo XIX, no existió una persecución tan declarada contra la pintura que refiriera erotismo, como sí existió contra la imagen capturada por medios mecánicos. Y es que la fotografía introduciendo la supuesta realidad, el detalle, la carnalidad, hizo que la sexualidad se volviera altamente subversiva. Definida "sin discusión como una droga que intoxica el alma, mancha la conciencia, hace perder la inocencia, corrompe el espíritu, turba la mente, promueve el vicio y lleva al infierno", era de temer.

Misma suerte correría el famoso cuadro de Courbet, *El origen del mundo*, que muestra el bajo vientre de una mujer, mostrando en detalle la textura de la piel, vellos y genitales. El cuadro, pintado en el año 1861 recién fue mostrado públicamente en 1960, luego de haber sido salvado de los nazis, de los stalinistas quienes lo rescataron de la hoguera, sólo porque alguien se atrevió a decir que representaría a la mujer obrera. Si esto pasaba con la pintura que fuera menos "académica" por no ceder al eufemismo del *sfumato*, o de la ficcionalización de lo representado, la persecución de la fotografía hubiera sido aún mayor.

Tal persecución despertó la creatividad de sus productores y traficantes. En 1863 *El Monitor de la Fotografía* publicaba el arresto de Phillipe Laufer con sus "Bijoux Microscopiques", pequeñas miniaturas, que se vendían a 1 franco y que reproducían toda la genitalidad que los frescos religiosos velaban. Como estos pequeños artilugios microscópicos, se desarrollaron otros con el mismo fin (taumatropio, viviscopio, zootropio) pero de los que no quedó registro.

Paradójicamente fue gracias a la criminología que un gran número de fotografías pornográficas en formato tradicional fueron conservadas y es posible conocerlas el día de hoy. Corrían los años de 1880 cuando los métodos científicos eran aplicados en las oficinas policíacas. Mediante la fotografía se realizaron estudios centrados en la creación de una (errada) ciencia carcelaria. La técnica consistía en relacionar las características antropométricas de los reos con cualidades morales. En Francia, Inglaterra, Alemania, las imágenes de la prostitución, junto a las fotografías tomadas con pretextos científicos y antropológicos de las prostitutas y homosexuales, se almacenaban en gran cantidad en las prefecturas de los palacios de justicia. Sólo en París se encontraron más de 100.000 fotografías pornográficas gracias a la ardua tarea de recolección de Eugene



Anónimo. Calotipo,
ca. 1855.

modalidades y la forma en que se inscribe en la sociedad no hacen sino evidenciar el carácter cada vez más complejo de la relación entre el sujeto y las imágenes como construcciones simbólicas que movilizan sentido.

Super-vouyer

Amparada por el secreto que otorga la privacidad del hogar, en donde cualquier rubor será disimulado por el fulgor de la pantalla del computador, la experiencia ante el producto u obra pornográfica ya no sólo se reduce al paradójico acto de gozar vicariamente de un placer que sólo se instala en la superficie del significante. No sólo se excita el deseo de presencia garantizado en la ausencia inherente a la imagen, sino que es la propia mirada, basada en la "pulsión escópica"¹ de la que hablaba Lacan, la que se hace eje de rotación del sentido.

El nivel y volumen de producción pornográfica en la red crea un nuevo espacio en donde el terreno del deseo unívoco (sexual-hedonista) es desplazado por un imaginario simbólico propio y por sus estrategias de duplicabilidad y mutación que se han indiferenciado con la lógica del mercado. Las tácticas de seducción que presenta lo pornográfico, más tienen que ver con las señas y trazos de una estética publicitaria funcional cuyo fin es ser engranaje en la maquinaria económica dentro de una cadena de producción dada. Con recursos retóricos como la hipérbole, la sinécdoque, oxímoron, se ofrece una construcción y escenificación de los cuerpos que no dista mucho de la venta de una hamburguesa.

Podríamos decir que el Neobarroco del que hablaba Calabrese (homologando el concepto de posmodernidad) también tocaría los cuerpos. Estos cuerpos donde la intensidad, el detalle, la minuciosidad —que es la tónica de la fotografía pornográfica— se emparenta con la producción artística barroca, para la cual (según decía Benjamin refiriéndose al poeta alegórico) le canta a un mundo en su detalle para esconder aquello otro, la única verdad del hombre que es su conciencia de la caducidad y del sin sentido.

La técnica moderna, según Heidegger en su ensayo "La pregunta por la técnica", sería la responsable del olvido del ser, es decir, la técnica vendría a ocultar la esencia de la "cosa", convirtiendo al mundo en un gran inventario de productos que se mostrarán a nosotros en tanto cosas disponibles para el consumo del lenguaje. En el caso de la fotografía pornográfica, con su saturación, convierte la imagen erótica o sexual en otro producto sometido a oferta y de-

1. La mirada según Lacan sería un fin en sí mismo y por tanto un tropismo natural del hombre que lo empujaría a ver imágenes con contenido sexual como objeto.

manda y como la lógica del mercado es dinámica y poliforme (el producto siempre inscribe su fecha de caducidad) la fotografía pornográfica como objeto de consumo requiere de la variedad en la oferta. Ante la saturación de imágenes de caucásicas bisturizadas y latinos "superdotados" a los que nos tenían acostumbrados *Playboy* o *Penthouse*, en la red es donde se ha explotado la aparición de una gama mucho más extensa de escenificaciones de lo erótico o pornográfico, que van desde el "amateur" al "hard-core". Pero este fenómeno no se da sólo con el fin de ofrecer un abanico de posibilidades acorde a un público diverso, sino además (y quizás principalmente) con el propósito de poner en vitrina una nueva estrategia de seducción que ya no sólo tiene que ver con la satisfacción mediada del deseo, sino con ofrecer al consumidor la posibilidad de convertirse en algo más de lo que su humanidad le permite, esto es, en ser el *super-voyeur*, aquel que puede verlo todo.

Como *super-voyeur*, el sujeto se desplaza de la artificiosa frontera que la pornografía le entregaría, excediendo la mera satisfacción del sustituto virtual que le facilita el acceder a bajo costo a una experiencia sensible mediante una imagen, hacia un espacio-tiempo donde le sería permitido simular un estado de ubicuidad, en donde ningún detalle se escapa a su mirada, y donde el erotismo inherente de un acto sexual es superado por una visión casi clínica, quirúrgica de la genitalidad de los personajes de la fotografía —zoom mediante—.

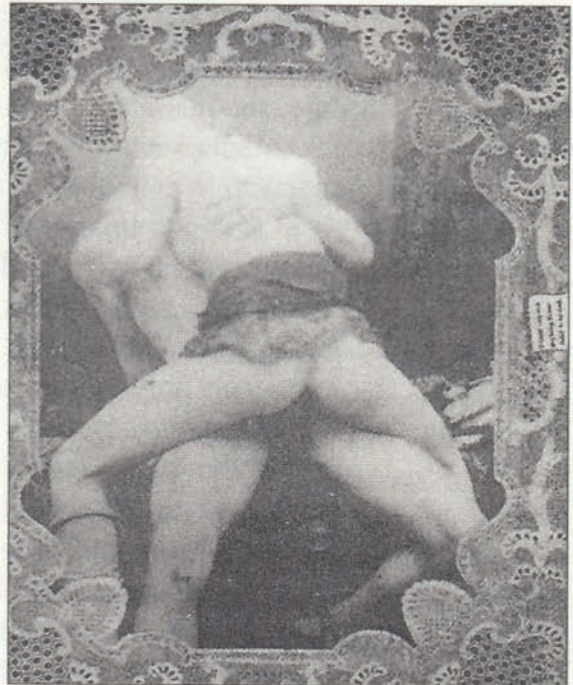
Este *super-voyeur* no sólo estaría favorecido con un ojo ortopédico (o inconsciente óptico en términos de Benjamin) capaz y obligado a llegar a la insospechada microbiología de los cuerpos, sino además se constituirá como un ojo omnisciente capaz de recorrer una cartografía de conductas y prácticas, desplazadas espacialmente, también insospechadas y que se perfilan inagotables.

Así, el objeto de la pornografía se vuelve menos la pornografía misma que la lógica y procedimientos de consumo visual que ella misma produce. Como en los códigos hebreos o chinos, todo se convierte en una categoría, desmenuzada en rubros y géneros.

Si entendemos la pornografía como aquello carente de misterio, donde lo obsceno se hace sinónimo de transparencia y obviedad (frente a lo sinuoso del erotismo) la codificación y la hipersegmentación de la oferta de imágenes sexuales surgiría como una consecuencia natural, dado que clasificar es acotar el mundo, exponerlo y describirlo en el tablero de disecciones que la racionalidad auspicia.

De este modo y paradójicamente, lo que pudiera parecer un desborde de "lo animal" que conlleva o padece el ser humano, termi-

Anónimo. Tarjeta
romántica, 1850.



Facsímil de tarjeta
de catalogación
pornográfico-
judiciaria
proyectadas por
Jules Jarnes, sin
fecha.

Personnages		Organs sexuelles visibles
Hommes	Femmes	M P
actifs	actifs	Visages reconnaissables
passifs	passifs	M P
race	race	Lieu de rencontre
age app	age app	en plein-air
taille	taille	a l'abri
metier repr	metier repr	
positions	positions	
autres traits caractéristiques	autres traits caractéristiques	

na siendo contenido por la horizontalidad de la oferta, dejando lugar a que los límites más turbios de tales expresiones (*snuff*, pedofilia, zoofilia, etc.) queden prácticamente anestesiados al convertirse en sólo un rubro más dentro de decenas de posibilidades. El mercado lo aguanta y lo amnistía todo.

El catálogo imaginario de lo pornográfico disponible en la red (adolescentes, mayores de 40, bizarro, interracial, bestialismo, lesbianismo, gay, *cumshots*, famosos, amateur, anal, *blowjob*, facial, orgía, masturbación, etc.) despliega otro tipo de categorías: mujer negra con hombre blanco, gorda con enano pelirrojo, abuela con hombre negro, asiáticas bizcas, etc., etc., alcanzando el absurdo que citaba Borges en "El idioma analítico de John Wilkins" cuando se refiere a un hipotético texto: "En cuyas remotas páginas está escrito que los animales se dividen en (a) pertenecientes al Emperador, (b) embalsamados, (c) amaestrados, (d) lechones, (e) sirenas, (f) fabulosos, (g) perros sueltos, (h) incluidos en esta clasificación, (i) que se agitan como locos, (j) innumerables, (k) dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello, (l) etcétera, (m) que acaban de romper el jarrón, (n) que de lejos parecen moscas". Esta misma manía taxonómica ya no se hace útil sólo en la medida de satisfacer las necesidades (patológicas o no) específicas de los consumidores objetivos, sino que se hace particularmente eficaz como elemento de seducción en la medida que permite a cualquiera acceder a todo lo que sea posible ser visto, haciendo estallar la relación imagen-contenido-lenguaje y haciendo proliferar en la nominación el pasaje de acceso a convertirse en el Fausto de Goethe, que quería contenerlo todo, como Dios... Por lo menos el tiempo que dure la conexión a la red.

A.R.T.I.C.U.L.O.: *sueños de mujeres. la revista
idilio y la transformación de la familia
en los años de 1940-1950*

P.O.R.: *maría victoria sánchez*

Ponencia presentada en las III Jornadas de Fotografía y Sociedad, Facultad de Ciencias Sociales
(UBA), septiembre de 2003.

ojos ciegos ► N.º 3

►75

Introducción

En las postrimerías de la década de 1940 e inicios de la de 1950, la revista *Idilio* de la Editorial Abril publica una columna llamada "El psicoanálisis le ayudará".

Esta columna de la revista, cuyo contenido era dirigido a un público femenino, era ilustrada por la fotógrafa Grete Stern y redactada por el consultor Richard Rest. A éste apelaban las lectoras de la revista femenina y era él quien respondía a sus cartas introduciendo el psicoanálisis en sus respuestas. Sin embargo, éste era un seudónimo que ocultaba al reconocido sociólogo Gino Germani y a su compañero, Enrique Butelman.

Con relación a la época en que se edita esta revista, cabe destacar que fue un período de cambios en el que, tal como lo plantea

Germani años más tarde, se estaba produciendo desde hacía tiempo un proceso de industrialización que daba lugar a una transformación en la organización familiar de los grupos rurales y urbanos, sobreviniendo lo que el autor plantea como una transición de la familia tradicional hacia una "familia urbana moderna".

Lo que este escrito propone es articular el contexto histórico de la publicación de la revista con la columna escrita por Germani, en el marco de las investigaciones del mismo autor. De este modo, se trazará una lectura de algunas de las ideas de Germani respecto de aquellos cambios producidos en la sociedad argentina a partir del proceso de modernización y se intentará dar cuenta a partir de esto, del papel de la publicación de la columna de *Idilio* en ese proceso de cambio.

La revista *Idilio*

Publicada por primera vez en octubre de 1948, en el primer número de la revista, en la contratapa, se encuentra la columna "El psicoanálisis le ayudará", firmada por el seudónimo Richard Rest. De acuerdo con Luis Priamo,¹ el seudónimo no sólo encubría a Germani, sino también ocultaba a Enrique Butelman, quien participó conjuntamente en la elaboración de la columna. Priamo señala que Butelman respondía las cartas y que Germani elaboraba la sección de los sueños de las mujeres ilustrada por los fotomontajes de Grete Stern.

La utilización de un seudónimo da cuenta ostensiblemente de la intención de mantener oculta la identidad, lo cual no resulta extraño si se tiene en cuenta que la revista en la que ambos autores trabajaban no gozaba de buen prestigio. *Idilio* era, en primer lugar, una publicación femenina, y en segundo lugar, era una revista más bien popular, lo cual aparentemente nada tenía que ver con el ambiente universitario en el que se movían los autores de la columna antes de trabajar en ella.

Aquí cabe pensar cuáles pueden haber sido los motivos que los llevaron a tal actividad. Priamo nos da una respuesta contundente: necesidad, principalmente, económica. En el caso de Germani, el régimen peronista lo había alejado de toda actividad académica, de modo que la editorial le otorgaba la posibilidad de obtener réditos de su trabajo. En el caso de Butelman, la editorial Paidós, de la que era uno de los fundadores, le otorgaba escasas ganancias.

De todos modos, cabe esperar que el trabajo de ambos, especialmente para nuestro interés el de Germani, no necesariamente era una actividad neutral, vale decir, no porque las motivaciones hayan

1. Luis Priamo, "Los sueños de Grete Stern", en *Grete Stern*, Valencia, Instituto Valenciano de Arte Moderno, 1995.

Sueño de mujeres.

La revista *Idilio* y la transformación de la familia en los años de 1940-1950

María Victoria Sánchez

sido principalmente económicas tuvo que ser llevada a cabo con desdén o sin intenciones subyacentes. Respecto de lo primero, es indudable que no, ya que las columnas evidencian la elaboración a conciencia de las mismas que además eran de edición semanal. Respecto de lo segundo, no es posible sino especular al respecto, elaborar interrogantes que posibiliten en un futuro la continuación de la investigación. De todos modos, se intentará aquí dar cuenta al menos de ciertos indicadores que nos podrían llevar a pensar que Gino Germani estaba poniendo en juego sus conocimientos de psicoanálisis no sólo en el "contenido manifiesto" de la revista, sino también en un posible "contenido latente" (intencionalmente o no, eso no lo sabremos por ahora).

Germani, como encargado de la sección de los sueños de las mujeres, le entregaba a Grete Stern los textos que le enviaban las mujeres relatándolos, para que ella los ilustrara. Es interesante recalcar que, según los dichos de la fotógrafa, ambos conversaban acerca de la interpretación. Stern lo comenta en el siguiente pasaje: "Germani me entregaba el texto del sueño, copia fiel, en la mayoría de los casos, de una de las tantas cartas que se habían dirigido a la Editorial Abril con pedido de interpretación. A veces, antes de comenzar mi labor, conversábamos con Germani acerca de su interpretación. Por lo general, ocurría que Germani me presentaba ciertas solicitudes referidas a la diagramación: que debía ser horizontal o vertical, o con un primer plano más oscuro que el fondo, o representando formas intranquilas".²

Aquí pues, es importante destacar que Germani no restaba importancia a las ilustraciones sino más bien lo contrario. No sólo sugería acerca de su composición sino que además participaba activamente con Grete Stern en la interpretación misma de los sueños.

Las ilustraciones de los sueños "debían tener como eje de la composición a un personaje femenino —tal cual como aparece en la mayor parte de los trabajos—. También es evidente que la preeminencia temática de los sueños estaba subordinada al interés que tenían para Germani como objeto de análisis, y en este sentido los más útiles eran, seguramente, aquellos donde se planteaban situaciones de conflicto".³

Así pues, el resultado era la composición doble de texto e imagen de la sección de los sueños, que integraba la columna. Acerca de las imágenes, cabe recordar que "la fotografía, en tanto que *message sans code en dira donc toujours plus long que la meilleure description...*".⁴

2. "Apuntes sobre fotomontaje", en Luis Priamo, ob. cit.

3. Luis Priamo, ob. cit.

4. "...mensaje sin código, dirá entonces siempre más que la mejor descripción", "Conceptualización de la fotografía por Roland Barthes", en Patricio Orellana, *Miradas sobre la Salpêtrière* (www.elseminario.com.ar). Se destaca además, la interesante referencia que Orellana hace a López, M. en *Lectura de la imagen fotográfica* (Proyecto Editorial, Buenos Aires, 2000), quien dice que entre el referente y la imagen hay reducción de proporciones, perspectiva, color, pero no hay una transformación propia de la utilización de un código.

Entonces, la combinación de un mensaje sin código con el texto de Germani, da la posibilidad de recibir un único mensaje por canales distintos, y con distintos grados de información.

Luis Priamo, refiriéndose a esto advierte que "...la lectura de Germani es unívoca y taxativa. Los signos tienen representación simbólica precisa y detallada, de modo que la interpretación siempre concluye atribuyendo al sueño un mensaje transparente y claro. (...) los consejos y prevenciones que Germani desprende de sus exégesis, lo que no solamente aproxima su tono al de un consultor —como lo observa el propio Butelman— sino que termina por cerrarle paso al efecto de la imagen de Grete, que en sus mejores momentos nos habla con voz seca, breve y sarcástica, que no explica ni exhorta y es por completo ajena a todo sentimentalismo, y, sobre todo, que pone el acento en una crítica axiológica y de costumbres".⁵

Es posible pensar acerca de la parquedad de algunas interpretaciones de Germani respecto de las imágenes, que no necesariamente anulaba las imágenes de Stern, sino que texto e imagen se acompañaban mutuamente, brindando en sí, una unidad. Aquello que Germani podría omitir, voluntaria o involuntariamente, era completado por Stern con sagacidad e incisiva intuición. Teniendo en cuenta además lo que se dijo anteriormente respecto de la mutua participación en la interpretación de los sueños, resulta claro que ambos transmitían información simultáneamente.

En este punto entonces, vale destacar el contenido de esa información que ambos transmitían. En primer lugar, es necesario describir la revista en que la columna "El psicoanálisis le ayudará" se publicaba.

Principalmente *Idilio* era "una revista juvenil y femenina"⁶ cuyo contenido incluía fotonovelas, artículos que aconsejaban a las mujeres respecto de tareas hogareñas (cómo quitar una mancha, cómo dejar relucientes los ceniceros de sus esposos, etc.), crucigramas cuyo único contenido eran nombres de actores y actrices del cine de la época, y publicidades que esencialmente vendían cosméticos y artículos de belleza para la mujer.

Entre esta variedad de futilidades se hallaba la columna de Richard Rest, que se inaugura con el primer número de la revista. La misma contenía la parte de la correspondencia, con las consultas de las mujeres, un cuestionario que debía ser contestado por ellas al escribirle, una sección que en el primer número se llamó "El mundo misterioso de los sueños" y que luego contendría diferentes títulos según el sueño que se tratara ("Los sueños de caída", "Los sue-

5. Luis Priamo, ob. cit.

6. Sentencia que figuraba en la tapa de todos los números.



1.
Tapa de *Idilio* nº 69, 14 de marzo de 1950.

2.
Fragmento de la sección "El psicoanálisis le ayudará". *Idilio* nº 80, 30 de mayo de 1950.

3.
Grete Stern.
Fotomontaje elaborado para la interpretación de "Los sueños de conflictos matrimoniales". *Idilio* nº 93, 29 de agosto de 1950.

PSICOANALISIS LE AYUDARA

En la página 41 hallará usted, lectora amiga, el cuestionario que facilitará su consulta, y también las respuestas a sus preguntas.

LOS SUEÑOS DE INHIBICIONES La botella es, por lo general, un símbolo erótico de la vagina, del coito. Las cosas en sus aparos del cuerpo físico que son algo impensable que traba la libre manifestación y el desarrollo de la personalidad de quien lo posee. La botella aparece aquí encerrando de cuerpo entero en una botella, lo más simple que el psicoanálisis vea, la sexualidad de su poseedora. La expresión trágica manifiesta que aquella que para ella equivale a una prisión se presenta del exterior sólo de sí misma. En efecto, cuando se remonta a sus pensamientos, encuentra en ellos la misma forma que potencia de numerosas inhibiciones, encerradas en fijas formas y que la impiden adaptar un modo de existencia pleno y satisfactorio. El psicoanálisis le ayudará a su libre retrato de su existencia. Con ello el psicoanálisis intenta revelar la sexualidad de su vida y la necesidad de modificarla en forma de importancia psicológica.

2-*Idilio*



ños de vestido", "Los sueños de peligro", etc.) y por último, un diccionario de psicología a partir del número dos de la revista. En ese diccionario, los términos definidos eran psicoanalíticos, tales como "inconsciente", "represión", etc. A partir del tercer número, el título de esa sección cambia por "Vocabulario psicoanalítico", siendo más explícito en su contenido.

En el primer número, el autor de la columna "El psicoanálisis le ayudará" comunica a sus lectores: "En esta sección queremos poner a sus alcances, en la medida en que lo permite el medio empleado, la ayuda que el psicoanálisis puede proporcionarle para resolver sus problemas.(...) Invitamos a todos los lectores y lectoras a escribirnos sin miedo, sin vacilaciones, pues sólo encontrarán humana comprensión y leal ayuda".⁷

Finalmente, su público fue casi exclusivamente femenino⁸ y, como era de esperar, las respuestas estuvieron ya desde el primer número orientadas a los conflictos propios de las mujeres de ese tiempo. Priamo comenta respecto de las lectoras: "... ¿de qué mujer se trataba? (...) Según se desprende de las respuestas de Richard Rest, esta persona pertenecía a un espectro de clase bastante amplio, desde obreras y domésticas hasta mujeres de clase media...".

En segundo lugar, resulta necesario ahora interiorizarnos un poco más en el contenido de las distintas secciones de la columna.

Por un lado, las consultas de las mujeres eran respondidas por Enrique Butelman a modo de consultorio sentimental, tal como él mismo comenta. Allí, las mujeres escribían bajo seudónimos como "Desesperada", "Chiquita", y otros más jocosos y grotescos como "Mendocina Narigona" o "Negra Fea". El uso de seudónimos por estas mujeres, posiblemente se debía a la intención de no exponer públicamente conflictos personales que en algunos casos se podían concebir como comprometedores; más aún, si se tiene en cuenta la época en que fueron escritos. Las respuestas principalmente contenían consejos sobre sus situaciones, y en otros, pequeñas interpretaciones psicoanalíticas acerca de sus personalidades o conflictos.

Por otro lado, estaba la sección de los sueños, a cargo de Germani y con los fotomontajes de Stern. Es aquí donde es necesario hacer hincapié en el contenido de la misma. Respecto de los sueños descriptos por Germani "...aunque siempre se referían al sueño particular de una lectora, en todos los casos la interpretación buscaba reducirlo al tipo general; de modo que, finalmente, lo que ofrecía era una especie de 'clave de sueños' que estaba mucho más cerca

7. Revista *Idilio*, octubre 26 de 1948, Buenos Aires, año 1, nº 1, p. 2.

8. En los ejemplares que fueron consultados en la Biblioteca Nacional, sólo un número poseía una consulta de un hombre (Revista *Idilio*, noviembre 9 de 1948, año 1, nº 3).

de las creencias populares que de la investigación psicoanalítica".⁹ Así pues, del mismo modo que en las correspondencias o el diccionario, había una mezcla difusa entre psicología popular y psicoanálisis propiamente dicho, con preeminencia de lo primero sobre lo segundo.

Cabe destacar, por otra parte, que el contenido de las interpretaciones de los sueños era en muchos casos relativo a la situación de la soñante y fácilmente pasible de extrapolar a las mujeres en general de la época. Siguiendo los comentarios de Priamo al respecto, hay una mirada aguda y crítica respecto de la situación de la mujer y sobre los valores imperantes de la época. La mujer que se muestra principalmente a través de la imagen pero que, sin duda también está en las interpretaciones de Germani (aunque de manera mucho menos explícita), es una mujer oprimida, en situaciones de peligro, de caída, de encierro. Germani lo pone de manifiesto claramente en una de sus interpretaciones: "La soñadora aparece encerrada en una jaula. Pero no sólo en sus sueños era prisionera, sino también en la vida cotidiana".¹⁰

La familia en los tiempos de *Idilio*

Se vuelve necesario, en este punto, introducir en un nivel teórico ciertas características sociológicas de la época, estudiadas desde la perspectiva del mismo Germani, una década después de la publicación de la revista.

Gino Germani plantea que a partir de la década de 1940 se produjo en la Argentina (y en Latinoamérica en general) una fase de creciente industrialización que estuvo acompañada de la inmigración masiva de la población del interior del país hacia las ciudades, especialmente, Buenos Aires y "este proceso debía, como es obvio, influir en la organización familiar de los diferentes grupos rurales y urbanos afectados por tales cambios".¹¹

Aquí es donde Germani lleva a cabo un análisis de la organización familiar que incluye estadísticas demográficas que darían cuenta de una transformación de la estructura familiar tradicional hacia una familia urbana moderna. Así, a modo de ejemplo, Germani muestra cómo el tamaño de la unidad familiar se redujo gradualmente desde un 6% (en personas promedio) hacia 1869, hasta un 4,32% en 1947; esto evidencia la emergencia de la familia nuclear urbana.

Sin embargo, Germani destaca que en las zonas rurales del interior del país, los porcentajes continuaban siendo altos; esto es fácil

9. Hugo Vezzetti, "Las promesas del psicoanálisis en la cultura de masas", en *Historia de la Vida Privada en la Argentina*, Buenos Aires, Taurus, tomo 3, 1999, p. 191.

10. Revista *Idilio*, octubre 11 de 1949, nº 47.

11. En Gino Germani, *Política y Sociedad en una época de Transición. De la sociedad tradicional a la sociedad de masas*, Buenos Aires, Paidós, 1962, capítulo 10, "La familia en transición en la Argentina", p. 256.

de advertir, si se tiene en cuenta que tales porcentajes no son cifras "vacías" sino que implican una serie de procesos que se revelan a través de ellos. Así pues, el descenso del número de integrantes de la familia, da cuenta del aumento del control de la natalidad característico de las zonas altamente desarrolladas como Buenos Aires, y la persistencia de porcentajes altos implicaría, tal como lo platea el autor, una marginalidad en el interior respecto del desarrollo y, en consecuencia, la permanencia del modelo tradicional de familia caracterizado por grandes núcleos que incluían varias generaciones, centrado en la autoridad paterna y con una relativa subordinación de la mujer.

Por otra parte, Germani conjetura que en el área metropolitana de Buenos Aires hubiera habido una coexistencia de varias formas de familia, en el momento en que se tiene en cuenta que convivían grupos recién emigrados a la ciudad y grupos que ya hubieran alcanzado un extremo avanzado en ese proceso de transición.

Lo que vale aquí destacar, es que el autor caracteriza a esos tipos de familia y muestra que las familias urbanas modernas se orientaron hacia una progresiva desaparición del "patriarcado", un aumento del número de mujeres asalariadas y un repunte de la natalidad controlada. Además, plantea que la estabilidad familiar tuvo entonces su base en "los afectos y el ajuste personal" y que ese "ajuste" se hubiera logrado a través de la percepción de los problemas por parte de los integrantes de la familia y, es menester señalar, gracias a la psicoterapia.

Esta indagación de Germani ilustraría con una mirada psicosocial; con una mirada sobre lo subjetivo, un momento caracterizado por cambios objetivos, como lo fue el proceso de industrialización del país y las consecuentes transformaciones subjetivas que acarreo.

Es en este contexto en el que se publica *Idilio*. Es una época de cambios y "es claro que esos cambios se acompañan de transformaciones en la vida y la conducta familiar que tienen, como condición, los cambios en la sociedad".¹²

Aquí es donde aparecen las mujeres de *Idilio* que parecerían emerger como fiel testimonio del contexto en el que se ven envueltas.

Si se habla de mujeres es en dos sentidos. Por un lado, estaban las mujeres representadas en *Idilio* en general, en sus artículos sobre el cuidado del hogar, en las publicidades, en la tapa misma de la revista. Por otro lado, la mujer de los sueños ilustrados. Es una mujer cuya posición es criticada ácidamente por Stern; una mujer

12. Hugo Vezzetti, ob. cit., p. 174.

que "no es representada sólo como víctima, sino como partícipe de su propia situación, y siempre en el doble aspecto de objeto decorativo y funcional (...) Propone una requisitoria sobre la condición de sometimiento de las mujeres que no queda cautiva del estereotipo víctima-victimario. Esta mirada compleja sobre la sumisión femenina era consecuencia de una perspectiva más amplia sobre la naturaleza sofocante de la familia tradicional respecto de la libertad de la mujer".¹³

Ambas representaciones de la mujer contrastando constantemente, "En el hogar, en la calle o el club social y deportivo, no hay indicios que empañen el idilio. Sin embargo, al dar vuelta la página, las fotografías de Grete Stern muestran aquello que las fotografías de tapa ocultan. Se convierte así en lo que late bajo lo manifiesto, en el reverso de una sociedad conservadora...".¹⁴

En medio de estas mujeres representadas, estaban aquellas que escribían a la revista; ellas mismas encarnaban ambas imágenes: la mujer *idílica* y la oprimida.

Conclusión

A lo largo del presente escrito se ha hecho un recorrido en el que se tuvo en cuenta la relación entre la publicación de la revista *Idilio* y el contexto social en que se llevó a cabo. Para esto, se tomaron en consideración las ideas de Gino Germani en cuanto a su concepción de la transformación de la familia que, gestada desde tiempo atrás, atravesó la época en que fue publicada la revista.

Siguiendo este camino, fue posible advertir que el desarrollo de este escrito deja abierta una cuestión particular, que corresponde al hecho de que el análisis del contexto fue llevado a cabo por Germani, quien no sólo vivió en esa época, sino que además participó en la revista en cuestión. Como fue planteado, no es posible dar ideas concluyentes acerca de si hubo intención o no, en el momento de crear la columna, de evidenciar aquel proceso de transformación. Más bien cabe pensar que los individuos no necesariamente poseen una continuidad en sus elaboraciones y, menos aún, cuando se trata de dos producciones tan disímiles como las que se han tomado para la elaboración del escrito. Sin embargo, los individuos se hallan inmersos en la sociedad y es en el proceso dialéctico de la interacción entre ambos que se llevan a cabo las transformaciones. La propuesta de Richard Rest a sus lectoras, fue acogida ampliamente por las mujeres. Sin esa recepción masiva, posiblemente la columna no hubiera prosperado.¹⁵ En una revista en donde sólo tenía lugar un

13. Luis Priamo, ob. cit.

14. Elsa Maluenda, "El psicoanálisis le ayudará", Revista *Enlaces*, nº 5, Buenos Aires, 2000, p. 38.

15. "El número de cartas que llega a esta sección es enorme: trataremos de contestar al mayor número posible, de acuerdo con el orden de llegada y la urgencia del caso", fragmento correspondiente a *Idilio*, noviembre 9 de 1948, nº 3, p. 2.

tipo de mujer, la tradicional, aparece un espacio que da lugar a otra mujer, y allí es donde se expresan las lectoras, abrigando la esperanza de que el psicoanálisis las ayudaría. Así, en esa correspondencia mutua, en ese intercambio, es donde se evidencia la existencia de aquella transformación.

Allende esta cuestión, es posible pensar que el mensaje que se transmitió a través de esta revista, es un claro exponente del proceso que Germani expuso años después. Y se debe a varios factores que intervinieron en la creación de esta columna, en los que mucho tuvo que ver Gino Germani. Por un lado, la diagramación de la misma estaba a su cargo. En este punto se presentan varias preguntas. Con relación a la ubicación de la columna dentro de la revista, cabe preguntarse si eso fue casual o no. Con relación a los fotomontajes de Grete Stern y su carácter sumamente crítico, Germani mismo sugería su composición y, aun si contenían imágenes que comunicaban *de más*, éstas eran incluidas de todos modos. Esto da más bien la impresión de que la diagramación de la publicación intentaba transmitir un mensaje unificado, mediante imágenes y texto.

Así pues, a través de aquellos sueños de las mujeres que leían su columna, Germani estaba evidenciando sutilmente y con el acompañamiento insustituible de los fotomontajes de Grete Stern, a la mujer de aquella familia que años más tarde conceptualizaría como una familia en transición. Eran los sueños de esas mujeres, sueños que distaban mucho de aquellos de las fotonovelas, de las tapas de esa revista, eran sueños de caída, de peligro, de encierro. Eran los sueños de las mujeres.

Bibliografía general

Bibliografía primaria:

Revista *Idilio*, Editorial Abril, año I, nº 2, nº 3, nº 4, 1948 y año II, nº 47, 1949.

Gino Germani, *Política y Sociedad en una época de Transición. De la sociedad tradicional a la sociedad de masas*, Buenos Aires, Paidós, 1962, especialmente Cap. 9: "La integración de las masas a la vida política y el totalitarismo", y Cap. 10: "La familia en transición en la Argentina".

Gino Germani, "La ciudad como mecanismo de integración" en *La explosión urbana en América Latina. Un continente en proceso de modernización*, Buenos Aires, Aguilar, 1970.

Bibliografía Secundaria:

Elsa Maluenda, "El psicoanálisis le ayudará", Revista *Enlaces*, nº 5, Buenos Aires, 2000.

Patricio Orellana, *Miradas sobre la Salpêtrière*, en www.elseminario.com.ar

Luis Priamo, "Los sueños de Grete Stern", en *Grete Stern*, Valencia, Instituto Valeciano de Arte Moderno, 1995.

Hugo Vezzetti, "Las promesas del psicoanálisis en la cultura de masas", en *Historia de la Vida Privada en la Argentina*, Buenos Aires, Taurus, tomo 3, 1999.

Grete Stern, "Apuntes sobre fotomontaje", en *Grete Stern*, ob. cit.

A.R.T.I.C.U.L.O.: *el extraño y muy memorable caso
del dr. bayard y su cadáver*

P.O.R.: *daniel ponce*

Trabajo presentado en las II Jornadas de Fotografía y Sociedad, Facultad de Ciencias Sociales
(UBA), septiembre de 2001.

ojos crueles ► NRO. 3

► 85

*¿Quién serás,
cuando sobrevivas?*

William Shand

La moda de los transgresores instaló su propia retórica: una suerte de terrorismo gestual o verbal cuyos efectos se van diluyendo por el abuso. Distinguimos, entonces, a los transgresores de los rupturistas para asignarles, a estos últimos, el beneficio de la repulsión, para que la obviedad se neutralice y vuelvan a sorprendernos, intactos, intangibles pero eficaces. También nos reconciamos con los perdedores, los olvidados de toda laya y especie, porque intuimos que una parte o la totalidad de nuestro destino se juega en la misma condición. El héroe trágico es preferible al vencedor

soberbio. La novela y la poesía, con sus historias rotas y sus lamentaciones, ofician de elegía para los héroes que las activan. La vida en la textualidad sería la sobrevida posible, la resurrección de la voz antes que la del cuerpo. Resucitamos en la lectura. Donde nos leen, vivimos, aunque de modo extravagante y efímero, pero vivimos, en un tiempo acotado, anacrónico, virtual. Vamos a pedirle, por un rato nomás, al rupturista disfrazado de transgresor, que comparezca. Con un gesto, previó el futuro, opinó y luego se disolvió en las sombras. Un trago de luz congelada permite que se lo convoque, para que luego lo abandonemos en su caída, en su muerte perpetua. Leerlo, en su penumbra, es traerlo a la vida. Quizá nuestra memoria lo acune un tiempo más, hasta que comencemos a parecernos a él, que continuará, como las momias sagradas, aguardando el momento en que los jeroglíficos nos revelen su identidad.

En principio una pose. Un gesto. Hay un hombre muerto, retratado en una chapa metálica. Tiene el torso desnudo, como demanda su martirologio, la frente despejada, las manos superpuestas sobre el sudario, que tiene algo de cortina arrancada y aleatoria, un trapo que oficia de aureola ascendente para conectarlo con el más allá, una muesca en el abdomen, que parece el trabajo a desgano de un cirujano inhábil, y está sentado. Un índice: el sombrero de paja, con el que nos desconcierta a la hora de encontrarle un oficio. Parece derrotado luego de un intento de fuga. En general, se muere acostado, a menos que un último impulso desorbitado nos obligue a un esfuerzo postrero. Retenido en su diván, el muerto parece dormir una borrachera posterior al resentimiento. Parece agotado luego de luchar con su impotencia. El claroscuro establece el contrapunto: una sombra blanda, en tensión con el cuerpo, vacío de vida pero, aún, luminoso. Más del cincuenta por ciento de la placa es sombra. El cuerpo gravita en un espacio sordo que lo va absorbiendo. Las dimensiones del cráneo del difunto ayudan a admitir que la desproporción puede ser un recurso natural de puntuación. Algo de luchador de pugilato grecorromano hay en el torso, con la consecuente sonrisa patética que ocasiona en el espectador, esta clase de ceremonia. Así es: una cabeza vulgar, con expresión de centinela dormido o masacrado, un cuerpo —un torso solamente— de boxeador ridículo, unas manos —como las del hombre del sudario— casi sobre los genitales, y la cortina o mantel que le abriga las piernas, lo censura y le permite circular ante los ojos de los puritanos.



Hippolyte Bayard.
*Autorretrato como
hombre ahogado,*
daguerrotipo,
octubre de 1840.

El adefesio nos toma el pelo. Es un golem embriagado de socarronería que murió antes de morir, dispuesto a resucitar. Hippolyte Bayard se acomoda en el diván, se inclina hacia un costado, le indica al asistente que cuente hasta diez, corra la tapa del objetivo y cierre los ojos. Va a morir por primera vez; algún día morirá en serio. La Revolución industrial le dice a su Lázaro-fotógrafo, "levántate y anda". Corre el año 1840. Junto con otros resucitadores del Romanticismo (como el monstruo del doctor Frankenstein, Mr. Hyde derivando desde las sombras del inconsciente, o el corazón del asesinado que resucita en la conciencia del asesino, de la mano de Poe) Bayard se instituye como precursor, profeta y prestidigitador.

Pasan las horas, Bayard con levita y moño, un tanto desliñado, toma la pluma y escribe sobre el soporte de la chapa: "El cadáver del señor que ven ustedes es el de Bayard... La Academia, el Rey y cuantos vieron sus dibujos los admiraron como ustedes lo están admirando ahora. Ello le ha valido mucho honor y no le ha reportado un solo céntimo. El gobierno, que dio demasiado al Señor Daguerre, dijo que no podía hacer nada por el Señor Bayard, y el infortunado decidió ahogarse". El fotógrafo espera que se seque la tinta, inhuma su propio retrato en un sobre de papel áspero y le encomienda a su asistente que lo lleve, sin aspavientos, a la Academia de Ciencias.

Se celebran fastos. Daguerre consigue una pensión vitalicia de 6.000 francos anuales, por mediación de un diputado. Bayard arde de ira pero ya decidió su estrategia. Su bofetada consiste en un ícono ¿qué podía hacer? Descubrir la técnica de positivos directos lo hacía merecedor de una parte del logro pionero. Pero la política y las prebendas tienen otra lógica. Pragmatismo puro, tráfico de influencias, secretos, reuniones de complotados, corrupción. La marginalidad de Bayard lo lleva a actos desesperados: su terrorismo es culpógeno, esteticista y secular. Pensemos en el suicidio como gesto apolíneo del Romanticismo. El joven Werther en la ficción; Byron pugnando por participar en la guerra de griegos y turcos, suicidándose entre comillas, bajo la inclemencia del tifus; Rimbaud buscando freirse bajo el sol de Etiopía, cercado por las lanzas de los salteadores del desierto; Pushkin muerto en un duelo de espadachines, como suicidio encubierto. Los kamikases de Hegel se inclinan ante el Ideal. Pero Bayard ironiza sobre el símbolo laico de los románticos. Su suicidio es paródico y desenmascarante. Al pragmatismo de los corruptos le enrostra su falsa muerte, con sarcasmo.

El extraño y muy
memorable caso del
Dr. Bayard y su cadá-
ver
Daniel Ponce

Estamos en 1840, no lo perdamos de vista. Este primer autorretrato es rutilante; como si todos los recursos de representación posterior estuviesen contenidos en ese pequeño trozo metálico. Bayard sienta las bases. Hay que operar sobre el campo denotado. La pose será el gusano en la conciencia de los corruptos. Su batalla es física y metafísica. Muere para renacer permanentemente. Muere para vagar dentro de los otros que lo han timado. El golem Bayard vuelve para destruir. Su rabino malévolo es la técnica, diosa tutelar de los románticos.

Es curioso, también, y debe responder a las convenciones de representación de la época, que no se haya repetido el intento. Era el imperio de lo analógico. La fotografía debía decir, como Parménides, el ser, es. No había variaciones. Habrá que esperar, pacientemente, a las vanguardias para que el modo de representar vaya deslizándose a lo onírico, a lo político manifiesto y a lo experimental de las escuelas. Sin embargo, Bayard procede alucinado, despechado, casi desnudo; prefiere la muerte como auto-condena a vivir entre los indignos.

Bayard se retrata en el futuro. Pero vayamos por partes.

Pensemos en el autorretrato de Ansel Adams: su sombra sobre una piedra resquebrajada; en el de Ilse Bing triplicada por espejos, como procreándose en el infinito; en el de Grete Stern, cuyo rostro en un espejo, aparece cercado por objetos disímiles: un caracol, unas hojas, unas escuadras y unos objetivos de cámaras; pensemos en el autorretrato de Witkin, perdido en el punto de fuga de unas Meninas bizarras, donde orbita su universo de laceración, desproporción y repulsión ¿cuánto pasó entre estos autorretratos no analógicos sino de opinión, de opinión sobre sí y sobre el circundante, y el autorretrato de Hippolyte Bayard? Si no supiéramos que fue tomado en 1840, pensaríamos que sólo pasó un rato, unas horas.

Primer gesto: autorretratarse, decir: este análogo soy yo o era yo, o así soy yo según mi propia opinión. Espero que me reconozcan.

Bayard dice: éste soy yo martirizado por ustedes. Mi cadáver se parece a mí, pero aquí me ven, afanoso por parecerme.

Segundo gesto: me autorretrato, en general, para que se me respete y este respeto dependerá del estatuto de mi estética, la ley que me hace reconocible en la tribu que habito.

Bayard dice: soy un pelele porque ustedes lo quisieron, con sus turbios manejos, con su abuso de poder y su ramplonería.

Tercer gesto: me autorretrato, pienso correctamente acerca de mí; los demás deberán verme como yo lo dicto, mi estética puede

sucumbir, es casi seguro, erosionada por las diatribas y las contradicciones, pero yo seguiré reinando, aunque sea en una estética fosilizada, digna de una morgue.

Bayard concluye: al demonio con ustedes, Dios me libre de ser confundido con vuestra solemnidad. Mi estética es desesperada, casi nietzscheana, soy un superhombre que decidió matarse pero que pervivirá como el peso de la conciencia. Quiero opinar.

Bayard se viste, toma la pluma y escribe: "El cadáver del Señor que ven ustedes es el de Bayard..." con lo cual inaugura, también, otra estrategia discursiva. Adelantándose a los fotoperiodistas, titula su fotografía. Decenios pasarán hasta que a alguien se le ocurra decir una cosa con la imagen y otra con el texto, las nociones del contrapunto textual y polifonía aún no tenían razón de ser.

Bayard se autorretrata, entonces, con muchos textos. El de su cuerpo muerto, el de su falsa muerte, el de su pose caprichosa, el de la afrenta a los legisladores, el del programa del romanticismo —con la noción del suicidio, incluida— y el texto de su puño y letra, con el que dobla la apuesta: allí se especifican, con nombre y jerarquías, quiénes fueron los actores malsanos que operaron sobre su decisión.

Él dice, con muchas frases, el diagnóstico de su desdicha. Hay víctimas y hay victimarios.

Además, si todo autorretrato propende a cierta inmortalidad megalomaniaca, a cierta suspensión crónica al margen del devenir, Bayard elige autorretratarse muerto, vive su muerte como algo memorable, no celebra su apariencia en vida, como Man Ray, como Rodchenko o como Rimbaud que escribe debajo de su autorretrato africano: "Para que vean cómo soy, ahora. Aquí se encanece un pelo por minuto".

Bayard no va a estar a merced del embalsamamiento de la fotografía auto-referente, va a estar muerto, o fingiéndose muerto, por los siglos de los siglos.

Como a todo precursor genuino le caben dos estadios: ser olvidado en su intento o tornarse obvio. La contaminación que provoca cualquier hallazgo legítimo tiende a opacar al primer prototipo. Poco sabemos de los primeros automóviles o de los escorzos de Juan Gris. Los vemos, incorporados en sus descendientes, en la prole productiva que acapara, desecha o manipula. Sin embargo, el autorretrato de Bayard fue un padre estéril ¿quién se animaría a autorretratarse con el torso desnudo? ¿quién era capaz de fingirse muerto y hacer virar lo macabro en chanza? Una cosa son los vivos

y otra, bien diferente, los muertos. Se retrata vivos o se retrata muertos. Pero eso de burlarse a través de la muerte, y de uno mismo, mejor dejémoslo a Bayard, el resentido, en su propia tiniebla de auto-punición. Lo mejor que puede hacer el poder es tomar por chistoso al crítico, allí neutraliza su denuncia y continúa su derrotero. La verdad es la verdad del poder, no la mascarada carnavalesca de un francotirador. Bayard podría haber enviado una misiva, un tratado de moral, una queja de leguleyo, una amenaza de muerte. La textualidad le ofrecía múltiples estrategias, pero prefirió enfocar su máscara sobre él mismo y enfrentar al poder, desnudo, desheredado.

Entonces, tenemos: el primer autorretrato, la primera foto con opinión manifiesta —aunque todas, de un modo u otro, la tengan, el primer documento del fotoperiodismo— aunque lo analógico de lo real sea la desdicha de un solo hombre, y el primer retrato de un muerto, género que nutrió posteriormente del ámbito familiar a la fotografía de guerra o de desastres. Como acto fundacional resulta suficiente. No le podemos pedir más a un solo fotógrafo. Sumemos a estas aperturas o gérmenes el relevamiento estético del que da cuenta: la atmósfera romántica y el suicidio. Es, también, extemporáneo. En esa fase del Romanticismo se tomaba muy en serio a sí mismo. Había que esperar a Baudelaire o a Daumier para reírnos con sordidez. El chiste estaba excluido, por lo general, en los primeros románticos. La singularidad del autorretrato de Bayard radica, por lo tanto, en su provocación. Llamar transgresión a su intento es un reduccionismo; parece más una ruptura anterior al desarrollo, un estallido. Joel Witkin soplándole al oído a Bayard lo que debe hacer, aunque nunca el hijo antecede al padre.

Bayard, el autorretratado, es, además, nuestro contemporáneo, como Cervantes o Rabelais. Es nuestro mentor ante los corruptos, nuestro abogado: ¿qué otra cosa puede quedarnos que la socarronería ante tanta orgía y tanta miserabilidad? La muerte ficticia de Bayard y su resurrección permanente son un acicate y una purga. Es probable que ese pequeño rectángulo pueda officiar de estampilla para nuestras comunicaciones con el poder, en cualquier latitud donde haga falta testimoniar la injusticia, el olvido, y la prepotencia.

El autorretrato de Bayard, objeto de estas líneas, es ejemplar a la hora de pergeñar ciertas postulaciones sobre el género. Antes de que mi memoria lo disparase en su mutismo elocuente, pensé en el género (el autorretrato) como una de las conductas más repetidas e inevitables de los fotógrafos. El voyeur deja de espiar el

mundo que lo sobresalta y con el que mantiene una relación de saqueo, para transfigurarse en Narciso. Hablemos de un género onanista cuya autocracia parece inocente y participativa.

El lugar común es el espejo, que es el menos común de los lugares. A veces nos contempla otro que no estaba previsto en nuestros rasgos. Magritte retrata a un hombre frente a un espejo. El espejo muestra la nuca del hombre a pesar de que él está enfrentándolo. Así las cosas. El espejo, casi siempre, derrota nuestras expectativas. Somos más feos, más viejos, más hipócritas o menos santos de lo que creemos. Nadie, además, está inmóvil ante el espejo. Aunque sea, mínimamente, nos movemos, hacemos un tic, parpadeamos, examinamos nuestros dientes, vemos la barba en su marcha autónoma, las arrugas en su floración, etc. El autorretrato como espejo congelado tiene sus ventajas y sus desventajas. Por un lado es un instante provocado. La conciencia de sí domina al productor. Nos aventajamos al posar. También, convengamos, podemos, por ensayo y error, seleccionar la mejor toma, la más elocuente, la más favorable. La desventaja es la discontinuidad. Ocurre en un tiempo congelado. No tiene la cualidad proteica del espejo. Es lo que es. Muestra lo que es.

Se sobrevalora a los autorretratos y se teme a los espejos. Habrá que temer también a los autorretratos, sobre todo si se tiene en cuenta que la ductilidad del espejo se desplaza al observador. Es como donarle un espejo a otra persona. Ese otro puede ser implacable, burlón e indiferente. De modo que un autorretrato puede decir lo peor de nosotros mismos a pesar de nuestra preocupación por decirnos bien. Hay muchos autorretratos que nos resultan repugnantes, aunque sospecho la dedicación del autor por agradar y convencer. Como receptor tengo el espejo en mis manos. La estrella de mar en la frente de Man Ray me parece menos convincente que una prótesis y suscita un cierto repudio por lo retórico de su extravagancia. El autorretrato de Lewis Carroll, con las niñas, antes que candoroso me parece un fingimiento de paidología. Contrariamente a lo que cree el autor, el espejo congelado no es tal y está en posesión del receptor, ese a quien el autor quiso someter con su imagen. Los autorretratos del Che Guevara parecen decirnos que el primer fascinado con su poster fue él mismo, a pesar de la calidad de toma que presenten. En fin, el autorretrato, como toda autorreferencia, es el más objetable de los géneros, por no decir, el más traicionero e impredecible. Exponemos nuestra imagen a una autopsia lombrosiana, inexcusable.

Hay otro autorretrato de Bayard, nuestro convocado de hoy; se lo ve de pie, medio perfil, atento a una cámara. Ya había resucitado. Su vida continuó, como la de muchos sometidos. Buscó su espacio, organizó la primera muestra fotográfica y fue reconocido. No conocemos el destino de Lázaros. No creo que sea cómodo morir dos veces. El poeta Carles Riba, un maestro de la poesía catalana, hace que Lázaros, ya viejo y decepcionado, charle con un marino griego en un puerto saqueado. Espera morir, pero no sabe cuándo.

El segundo autorretrato de Hippolyte Bayard es condescendiente con su condición; nos habla de su estatus, arduamente adquirido. Ya no es el joven despechado que se arrojó al mar para ahogarse, sino un señor burgués, de buen pasar, con su herramienta. Este autorretrato de Bayard es el menos interesante. Está desprovisto de sorpresa, es meramente informativo y se lo ve domesticado, dentro de las convenciones de la fotografía de los oficios: el labriego con una pala, el pescador con su red, el verdugo con su capirote y su hacha, Bayard con su cámara. Goza de buena salud. El rupturista reencarnó en el profesional. Prefiero verlo en la atmósfera de ultratumba del romanticismo, a la vez que se burla de la retórica de la ultratumba, en cuero, como un boxeador aniquilado, con el mantel o cortina haciéndole cosquillas en los muslos y burlándose del Rey, de la Academia y los diputados.

Una última digresión. Me contaron de un fotógrafo americano que todos los años, el mismo día, a la misma hora, se autorretrata. No conozco su obra. No la he visto. Pero su fábula me da mala entraña. Y su experimento me parece vulgar y ocioso. Procede como el príncipe paroxístico de una disciplina en decadencia. Contemplándose como noble arruinado que ve decrecer sus bienes, nos convida a asistir a su propio ocaso. Antes que convidarnos nos conmina. Querrá descubrir, entre comillas, algo que predijo Leonardo: "a determinada edad, todo hombre tiene la cara que se merece". O querrá perdurar, aliterado, repetido pero diferente, para beneplácito de sus *fans*. Una obra con un tema tan poco interesante es desalentadora. Prefiero el que interviene en su imagen o con su imagen, al que pretende ser ícono de sí mismo. No quiero sostenerle el espejo a un tipo tan vanidoso. El viejo doctor Bayard sigue haciéndose el muerto, corrido hacia el eje de humor negro y todavía su chiste, tiene gracia.

A.B.I.C.U.I.D.: *apuntes sobre fotoperiodismo en*
argentina 1930-1955

P.O.B.: *miguel martelotti*

Desgrabación de la charla brindada en las III Jornadas de Fotografía y Sociedad, Facultad de Ciencias Sociales (UBA), septiembre de 2003.

ojos crueles ► N.º 3

► 95

Introducción: Europa y Estados Unidos

Teniendo en cuenta el triunfo de la Revolución Rusa, la burguesía europea hizo hincapié en frenar el contexto ideológico, incentivando un nacionalismo de tipo elitista. Ya en el año 1922 Benito Mussolini había cobrado poder en Italia, en 1929 la debacle económica de Estados Unidos produjo un cambio sustancial en el resto del mundo y en 1939 Adolf Hitler invade Polonia. Después de la Segunda Guerra Mundial comienza la "Guerra Fría", tensada entre la Unión de Repúblicas Socialistas Soviética y EE.UU.

Luego de la Primera Guerra Mundial surgieron los movimientos de vanguardia. Por ejemplo, en Alemania, la Bauhaus, fue fundada por Walter Gropius e integrada, entre otros, por Wassily Kandinsky, Paul Klee, Laszlo Moholy-Nagy; los nazis declararán a sus obras como arte degenerado.

Algunos artistas, intrigados por las formas fascinantes que revelaba el microscopio, comenzaron a desarrollar técnicas nuevas en la fotografía. Moholy-Nagy empezó a experimentar técnicas con rayos X, fotomicrografía y macrofotografía, investigando sobre cómo la fotografía podía servir al arte publicitario, al diseño textil y también a la pintura. Su artículo "Malerei, Fotografie, Film" se basa en el arte combinado de la unión de la pintura, la fotografía y la música abstracta. Man Ray, en 1929, retoma de alguna manera la idea de romper con el convencionalismo, dando inicio al trabajo de solarización en sus retratos. En un autorretrato la técnica solarizada comienza a profundizar otras temáticas. André Kertész trabajó sobre estudios de distorsión en 1934. August Mac Bean desarrolla una composición netamente surrealista. John Heartfield realizó fotomontajes, algunos solarizados, en la revista progresista de izquierda AIZ (*Arbeiter Illustrierte Zeitung*), con los que enfrentaba a la propaganda nazi, satirizando al mismo Hitler y a Hermann Goering.

El contraste con la fotografía extremadamente subjetiva de la Bauhaus fue el movimiento de la Nueva Objetividad, que como expresión de la pintura neorrealista alemana de 1924, se inicia en fotografía con Albert Renger-Patzsch. Este movimiento, influido por el realismo cinematográfico de Sergei Eisenstein y Georg Pabst, impactó fuertemente en la fotografía y decididamente en el fotoperiodismo, a través de Renger-Patzsch, Edward Steichen y sobre todo de Paul Strand, quien sostiene que "la objetividad es la esencia misma de la fotografía, su contribución y su limitación".

Arthur Barret fue precursor de lo que llamamos fotografías "robadas". En 1908 ocultó su cámara en un sombrero de copa con un agujero para la lente y fotografió en un tribunal de Londres la acusación a líderes sufragistas. Se trata de la primera fotografía tomada sin autorización. Posteriormente Erich Salomon continuará esta modalidad, lo apodaban "el rey de los indiscretos", dado que asombró al mundo ingresando a sesiones secretas en las que estaba prohibido tomar fotografías a hombres de Estado. También está el caso de Cecil Beaton, fotógrafo de revistas de moda como *Vogue*, que un poco influenciado por estas nuevas tendencias empieza a dejar la fotografía frívola y comienza a involucrarse con la fotografía de carácter testimonial; cubre para el Ministerio de Información de Inglaterra la guerra de Libia.

En Alemania, la agencia de fotoperiodismo Dephot (Deutscher Photodienst), cuenta entre sus principales fotógrafos a Umbo y Félix Man. Este último fue el primero en realizar reportajes fotográficos



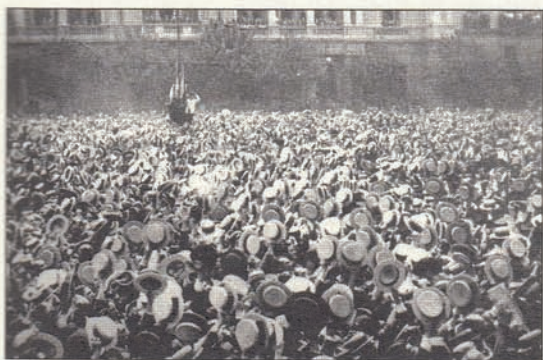
2

1.
Kurt Hutton. Feria
de 1938, Nueva
York.

2.
Arthur Barret.
Líderes sufragistas
acusadas en 1908.
Londres.

3.
Juan Di Sandro.
Llegada del Plus
Ultra a Buenos
Aires, 1926.

4.
Costanera Sur,
Buenos Aires,
1940. Fotógrafo
sin identificar.



3

4

cos, lo que de alguna manera le dio el espacio al fotoperiodismo. En la Associated Press (AP) berlinesa se encontraban Alfred Eisens-taed y el húngaro Robert Capa, que ya introducía la cámara Leica e intentaba probar con la Contax. Junto a Henri Cartier-Bresson y David Seymour, fundan la agencia Magnum en el año 1947, concibien-do al fotoperiodismo como una forma de arte. En la década de 1930 la fotografía comienza a dejar lo clásico a un lado y se transforma en más dinámica, como por ejemplo las fotos de Kurt Hutton de la Feria de 1938 o la de Cartier-Bresson de una prostituta mexicana, perteneciente a la serie que hizo en la Ciudad de México en el año 1934.

En Estados Unidos se desarrolla el "nuevo periodismo" a través de la Farm Security Administration con Walker Evans, Dorothea Lange y Philippe Halsman. Otto Steiner, en Alemania, comienza a aplicar en primer término el fuera de foco, que abre un espacio de connota-ciones. Félix Man publica en el año 1949 la primera fotografía en co-lor, una imagen del río Támesis.

La Argentina

En 1929 la oligarquía argentina comenzaba a conspirar para el golpe de estado de septiembre de 1930. El general Félix Uriburu de-erroca al presidente Hipólito Yrigoyen, dando inicio en nuestro país a las sucesivas intervenciones militares contra gobiernos democráticos y populares; en este caso, se trata de un militarismo de elite más asociado a lo que era el Eje, el nacionalsocialismo.

Una breve referencia a aspectos de la cultura en el período que estamos considerando. En algún sentido, el tango *Buenos Aires la Reina del Plata* grabado por Carlos Gardel en marzo de 1930 tal vez dejaba intuir la importancia que tendría la Ciudad para la cultura en nuestro país, teniendo en cuenta el pluralismo de los años de 1920 y 1930: en literatura, Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, Victoria Ocampo, Homero Manzi, Armando Discepolo, Cátulo Castillo, Rober-to Arlt, Raúl González Tuñón, Raúl Scalabrini Ortiz; en pintura, Quin-quela Martín, Raúl Soldi, Antonio Berni, Emilio Pettoruti, Lino Spi-limbergo, Cesáreo Quirós, Xul Solar; en cine, Nelo Cosimi, Mario Soffici, Leopoldo Torres Ríos, Elías Alippi.

En fotografía hay un importante testimonio de inmigrantes, obre-ros sobre todo, estibadores, peones rurales, trabajadores en patios de tango. Pero debemos reconocer que muy pocos fotógrafos tras-cendían de su ámbito. Además no había testimonios de su autoría, por lo que resulta imposible identificar la mayor parte de fotografías

de la época. Tampoco había demasiada información sobre la Bauhaus, la Nueva Objetividad o la Farm Security.

Respecto de 1930, paradójicamente, en el Archivo General de la Nación figura "Revolución del 1930". A esta altura de la historia y de nuestro conocimiento creo que tenemos que empezar a hablar de *golpe de estado* de 1930, *golpe* de 1943, *golpe* de 1955... aunque haya fotos muy gráficas mostrando cómo ingresan tropas con, lamentablemente, mucha gente que pidió el golpe y lo promovió. Hay una fotografía notable del 20 de junio. Yrigoyen asiste a un acto del Día de la Bandera, y en la foto da la sensación que comienza "a estar rodeado", se lo ve demacrado. A mi entender es una de las mejores fotografías que se le toman.

Hay fotografías de la década que no pueden dejar de mencionarse, como las de la huelga de 1933. Más adelante, las que mostraban cómo se trasladaba la Segunda Guerra Mundial a las aguas del Río de la Plata, registrando el hundimiento del Graff Spee frente a Montevideo; o las del festejo del general Edelmiro Farrell y el coronel Elbio Anaya tras el triunfo de la "revolución" de 1943. Se suponía que ya la situación de la burguesía era demasiado compleja desde el punto de vista del avance de los sindicatos progresistas, y en 1943, a través de conocidos militares del GOU (Grupo de Oficiales Unidos) provocan el golpe, para de alguna manera neutralizar dos puntas, dos vertientes: por un lado la sindicalización de izquierda (sobre todo en La Fraternidad y la Unión Obrera Metalúrgica), y por otro lado poder contener el acuerdo de preferencia monetaria a cambio de exportaciones agrícolas que se había hecho con EE.UU. Para esa época, en 1942, se firma el acta de la primera reunión de la Asociación de Reporteros Gráficos.

Tampoco puede dejar de mencionarse a tres fotógrafos que marcaron la producción de la época: Grete Stern, Annemarie Heinrich y Anatole Saderman. De origen alemán las dos primeras y ruso el último, documentaron parte de la historia argentina e impulsaron la fotografía de autor. Grete Stern nació en 1904 y llegó a nuestro país en 1936; su obra recibe influencia de la Bauhaus debido a que en la década de 1920 tomó contacto con Walter Peterhans en Berlín. Annemarie Heinrich nació en 1912 e inmigró a la Argentina en 1926; y puede decirse que es la fotógrafa de galería que imprimió un sello en el uso de la luz y el encuadre en el retrato.

En 1945, Ramón Gómez de la Serna registró durante un año fotografías callejeras, un trabajo de recopilación de imágenes de Buenos Aires; Carlos Otero dirige y es profesor de la Escuela de Fotografía de

Avellaneda, en la Provincia de Buenos Aires e Hiram Calogero funda la Federación Fotográfica de Rosario; Alejandro Wolk trabaja en Bahía Blanca y Rubén Pereyra, en Tucumán.

Siempre que hablamos de fotografía o de periodismo, lamentablemente nos remitimos al trabajo que se realizó en la entonces Capital Federal o en la provincia de Buenos Aires. Resulta bastante difícil poder testimoniar algunos de los trabajos que se hayan hecho en *La Gaceta* de Tucumán, en *La Voz del Interior*, en *El Tribuno* de Salta, en *La Nueva Provincia* de Bahía Blanca. Eran diarios que publicaban, de alguna manera, lo que podría denominarse la "fotografía del régimen"; formaban parte de ADEPA (Asociación de Entidades Periodísticas Argentinas). En general, no había una fotografía testimonial, ya que todos tenían como diseño el diario "sábana", en los que abundaban los retratos y textos extensos, sobre todo por las "plumas" brillantes de la época. Entonces se le daba más atención a lo escrito que a lo visual, y el diseño de la fotografía no tenía protagonismo aun en diarios como *La Razón* o *La Prensa*.

Entre 1930 y 1947 no existía la profesión de fotoperiodista. Solían ingresar "los hijos de", los que habían trabajado en los grandes diarios argentinos o ingresaban como laboratoristas y a partir del estafuto, a los dos años, se transformaban en aspirantes hasta que finalmente continuaban su carrera como reporteros gráficos. El material fotográfico de esa época que se encuentra en el Archivo General de la Nación no tiene autoría. Hay que aclarar también que en los comienzos el reportero gráfico era bastante intuitivo, era un fotógrafo más institucional, se destacaba fundamentalmente en deportes y en la sección policial. Por ejemplo Chiapetti, fotógrafo de *Crítica*, salía junto al redactor de turno a recorrer Buenos Aires, entraban a un bar o una confitería y se quedaban charlando con la gente en la calle o en algún colectivo, y a partir de ahí, tal vez, surgía una crónica. No existía lo que hoy se denominan agencias, tampoco había una agenda periodística; cada uno trataba de formar su propia agenda, lo que periodísticamente enriquecía mucho, pero la fotografía pasaba a ser una ilustración del texto y no tenía una connotación de título o de noticia en sí misma.

Otros reporteros gráficos de medios que marcaron un espacio dentro de lo que fue, después, el fotoperiodismo fueron Antonio Trujillo en *La Prensa*; Eduardo Paso y Pedro Uzal en *La Razón*; Hugo González en *Noticias Gráficas*; Carlos Martínez en *Caretas*; Eugenio Nieto en *Crítica*, los hermanos Carlos y Emilio Abras y Oscar Conesa en Presidencia de la Nación, quienes junto a Benjamín Pampín (un ex-



1



2



1.
Hipólito Yrigoyen
preso,
transportado en
barco a la Isla
Martín García,
1930. Fotógrafo
sin identificar.



2.
Golpe de estado
de septiembre de
1930, Plaza de
Mayo, Buenos
Aires. Fotógrafo
sin identificar.

3.
Huelga de 1933.
Buenos Aires.
Fotógrafo sin
identificar.

4.
Manifestación de
la CGT, 1951.
Fotógrafo sin
identificar.

celente fotógrafo de turf) de *Noticias Gráficas*; y Manuel Damiano (de *La Razón*), formarían en 1942 la Asociación de Reporteros Gráficos de la República Argentina. También Joaquín Donoso en *La Prensa*, Martín Gonzáles Arilli, jefe de *El Mundo*, José Olivieri, jefe de *Mundo Deportivo*, Federico Bell de *Caretas*, luego jefe del Archivo General de la Nación, cuando estaba en la avenida Santa Fe 1658, y Manuel Gortari, un gallego maravilloso, boxeador, del diario *La Prensa*.

Un antecedente lo constituye Juan Di Sandro, que trabajaba en el diario *La Nación*. Es uno de los precursores del fotoperiodismo, ya que son muy pocos quienes le "pegan la vuelta" a la fotografía intuitiva y tratan de abordar una búsqueda un poco más contextual, con un mensaje más directo. En ese momento el equipo fotográfico se reducía a la cámara Spiro y luego la Speed Graphic, ambas de placa, que se acompañaban de un flash de magnesio. A Di Sandro se lo veía siempre portando, además de todo el equipo fotográfico, una escalera de madera para usarla en sus notas. Observábamos cómo la desplegaba, se subía, hacía una pausa para identificar el mejor ángulo de registro y obturaba. Di Sandro siempre tenía una mirada más de arriba. Entre sus fotografías, no pueden dejar de mencionarse la manifestación por la llegada del Plus Ultra en 1926, la inauguración de la Avenida 9 de Julio en 1937, o la del festejo del Charro José Manuel Moreno, jugador de River Plate. En ese entonces la fotografía periodística en deportes se destacaba muchísimo, sobre todo en fútbol y box.

Sobre el gobierno peronista, que se inicia en 1946, hay varias fotografías emblemáticas, como por ejemplo las de manifestaciones sindicales, inauguraciones de obras, discursos, etc. De estas últimas se destaca la que muestra la fragilidad del estado de salud de Evita, que también es importante porque de alguna manera marca el cierre de un período y el inicio del siguiente, que incluye el famoso contrato del petróleo con EE.UU. y termina con el mismo Perón en 1955. Esa foto señala el comienzo del fin de una época importante en la República Argentina.

Para finalizar, quiero sintéticamente expresar aquello que también pude percibir por mi experiencia (empecé a hacer fotografía en 1969). Hasta ese entonces existían dos "escuelas" de fotografía: una que era la "intuitiva", producto de la forma en que empezaban todos los fotógrafos en la década de 1960, y que tenía una vertiente fuerte en el plano de las ideas de Ricardo Rodríguez Lorenzo, quien había sido jefe de fotografía del diario *Clarín*. Era excesivamente duro como fotógrafo, en general trabajaba con fotógrafos rápidos y no

le convenía que estos miraran y analizaran demasiado el trabajo a hacer; por el contrario, pretendía que trabajaran con cierta velocidad. Tenía una frase famosa, para la época de la Speed Graphic y una sola placa; él decía que debían traer el material en una placa, que solamente podían usar la segunda –que llevaban siempre en el bolsillo– si “había revolución”. En el caso de que algún fotógrafo apelara a la segunda placa porque había tenido algún inconveniente, tenía una suspensión de quince días. Digamos, simplificando, que la escuela de Rodríguez Lorenzo es la que marca el estilo de “fotógrafo exigente”, y vendría a representar el periodismo amarillo. A comienzos de la década de 1960, con la llegada de Francisco *Paco* Vera, de origen catalán y quien había sido reservista en el Ejército Republicano, es cuando el fotoperiodismo ya no sólo trabaja como ilustración, sino como búsqueda artística y testimonial. *Paco* Vera había trabajado en la revista *Times* y aquí se integró a la revista *Siete Días* y luego a la Editorial Atlántida. La escuela que deja *Paco*, recién en 1960, es la que continuó nuestra generación y la que siguieron también los más jóvenes.

▶ 104

SECCION: *reportaje*

REPORTAJE A:

norberto puzzo

POR:

eduardo garaglia y

silvia pérez

fernández

FOTOS:

silvia pérez

fernández y

colección de

norberto puzzo

SIT I, 1993.



Al principio fue la pintura y el dibujo.

Sí, viste que en el catálogo de "Antológica" puse dos cuadros adelante, me pareció interesante ni siquiera incluirlos después, están ahí. Lo mismo en la página web. Son las pocas pinturas que me han quedado, fue tan vertiginosa esa época... Estaba en el taller de (Juan) Grela, estudiaba pintura desde los quince años, desde el año 1963. Otro de mi maestros fue Anselmo Piccoli, si bien no tomé clases con él, la relación familiar que me unía hizo que desde chico las charlas que sosteníamos fueran definitorias en mi formación y en el acercamiento al taller de Grela, que había sido compañero de Piccoli en la "Mutualidad" con Antonio Berni. Piccoli fue un gran pintor geométrico y por quien tengo un recuerdo muy afectuoso, sobre todo porque siendo tan chico, me daba bolilla a lo que le planteaba. Pero tengo al taller de Grela como el lugar donde me formé. En el año 1966 realicé mi primera muestra colectiva. Lo tomo como un antecedente porque lo que aprendí con Grela es lo que me sirvió y apliqué de alguna manera después en mi trabajo, ya sea en fotografía o en lo anterior que había hecho. Creo que Juan Grela fue quien más nos embolsó en esto, porque él no sólo era un maestro de pintura sino que para muchos de nosotros era un maestro de vida. El viejo

era un militante del PC. Para las terceras columnas de *Antológica* busqué, pero nunca puede encontrar y me hubiera gustado mucho, poner una carta que me manda, donde él quiere hablar conmigo de la caída del Muro. El golpe y la desilusión por lo que estaba pasando deben haber sido muy grandes para personas como él. Son esas personas que saben mucho de algo y te dan la oportunidad de decir lo que vos pensás. En algún punto, tanto él como a Anselmo Piccoli, que eran viejos PC... ¿te das cuenta? Una cosa de creer mucho en Rusia... se murieron justo, en el '92, '93, no hubieran podido digerir todo lo que pasó a partir de esos años. Y de él tengo esa cartita que no puedo encontrar que dice "quedemos para una noche, para que charlemos, porque hay un montón de cosas que no entiendo". Como si yo lo pudiera ayudar... (risas). Era algo muy afectivo. Las últimas clases —poco antes de su muerte— eran una vez por mes y no es que dibujaba o pintaba; tenía una especie de charla, llevaba libros de fotografía, *La cámara lúcida*, *Diálogos con la fotografía*, cosas que a mí me parecían interesantes. Y vieras con qué avidez él las leía, charlaba conmigo, y yo compartía mucho de eso porque creo que en la pintura, no hablemos del impresionismo, la luz es importante tanto como para la fotografía. Una vez le

preguntaba, cómo verá un tipo que vive en el trópico o en los polos con una luz tan diferente a la nuestra, con sombras como las de *El país de las sombras largas*. Cuando viajé a la Antártida eso lo viví en carne propia, me confundí, saqué una foto y era la hora de la mañana con la sombra para acá y se me ocurrió esperar hasta la tarde cuando al Sol lo tenía para allá, el Sol hizo tres centímetros para allá y todo siguió igual (risas). Una cosa muy coloquial pero también con profundidad. Me hacía muy bien tener esa reunión mensual con, yo digo, mi maestro. Creo que eso particularmente no me va a tocar en la vida, pero llegar a ser un maestro podría ser un buen objetivo. Sí, vengo de la pintura, aunque he pintado muy poco.

El encuentro con la fotografía se da en "Tucumán Arde".

Tampoco se da en "Tucumán", la gente me encasilla en que fui como fotógrafo. La historia fue muy rápida, incluso en el libro pongo una especie de declaración de principios, qué pienso de "Tucumán Arde" o qué me pasa con eso. Debía ponerlo en la muestra, es parte de mi vida, ¿por qué no lo voy a poner?, aunque tampoco quería hacer un abuso de eso porque hay mucha otra gente implicada en "Tucumán". Podía apropiarme pero con cierto cuidado, es

decir lo que me correspondía, pero no más de lo que me corresponde. El tema de la fotografía creo que ocurrió tan rápido, si uno piensa en todo lo que hizo y duró un año, no llegó a dos. De estudiar pintura, de pintar alguna obra, pasar a las "Experiencias (68)", a las "Estructuras primarias", con una rapidez... Una edad en la que uno se lo permitía y fundamentalmente lo permitía la realidad mundial, no sólo la del país, porque uno estaba acompañado por una vorágine de cosas que ocurrían y que se desataban, que iban a pasar, y pensábamos que iban a pasar muchas más todavía, que había que acompañarlas, que había que hacer. Los que hemos vivido eso de alguna manera lo sentimos muy extraño. Se extraña al líder, a ese movimiento, el sentirse empujado por lo social en última instancia. Cuando viajé a Tucumán, a mí me tocó llevar una camarita de 8 mm que me había comprado porque quería hacer dibujos animados, y una cámara fotográfica que no sé quién me había prestado, era tipo Voigtländer. Me tocó llevarla e indudablemente había un gusto en mí, no puedo distinguir mucho eso. Si nos definíamos como vanguardistas, creo que la fotografía —de la que yo, nada sabía— era como una herramienta diferente a la pintura, siendo que

nosotros queríamos dejar la pintura de caballete.

Esa es una frase tuya que me había quedado de las Jornadas¹, que fotografiar te permitía abandonar los caballetes e ir hacia la calle.

Había una cosa de salir, de estar afuera, y con la fotografía necesariamente tenés que estar en otra parte, no podés estar en tu taller, aunque en mis fotos muchas veces lo contradiga. No puedo decir que me hice fotógrafo allí, es más, no podría decirte cuáles son las fotos que saqué yo y cuáles las que sacó otro. Y está muy bien que así sea, me parece muy interesante esa manera de no haberlas vivido como una propiedad. Sé que saqué fotos a una mujer, a un cañero, a un chico, a una estructura de un ingenio abandonado, pero no sé cuáles son mis fotos. Una parte del juego, de esa experiencia, era que cada uno ocupaba un rol que no conocía muy bien cuál era, era más el esfuerzo y el compromiso por hacerlo, que saber. No éramos periodistas, las preguntas no estaban escritas, nadie nos mandó con una pregunta. Era un poco la intención con que uno hacía esa pregunta. Lo mismo que las fotos, era lo que uno miraba y le llamaba la atención, si había una intencionalidad era la obra

misma, qué nos proponíamos con esa obra. Pero no había una cosa previa, es más, yo no sabía ni adónde iba.

Tampoco sabía sacar fotos, era cuestión de disparar, no había un preconceito de componer, como sacar a una mujer con un gran angular para que sea más dramática. Si esas fotos tienen una carga es porque el hecho en sí lo tenía, porque ni siquiera era de alguien que conocía una metodología para hacer más dramático algo que ya lo era, o más abandonado.

Tiene que ver con lo que planteabas en aquella intervención: sin despreciar la técnica, si ahí alguien no sabía pintar o dibujar, no pasaba nada; pero con la fotografía, aunque estuviese mal tomada con el tiempo queda el valor de documento.

Pienso eso. Evidentemente todo es fotografía, pero por eso creo que hay esa gran necesidad de valorizar un tipo de fotografía más elaborada, porque si uno cuenta la cantidad que se llegan a hacer por día en los laboratorios automáticos, son cientos de miles o millones, por lo tanto hay una bastardización muy grande de la imagen. Por eso valoro este esfuerzo que ustedes hacen con la revista. Uno no iba con algo aprendido, y hasta qué punto uno en el propio

1. III Jornadas de Fotografía y Sociedad, 12 y 13 de setiembre de 2003, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.

trabajo echa mano a determinados símbolos o elementos que signifiquen determinada cosa y los aprovecha y los expone. Qué interesante este ejercicio de que alguien crudamente hace click, y puede salir eso que está. Sabemos que ese corte de la fotografía es la mirada del operador. Y hoy día, con un oficio, con un conocimiento, con un bagaje de cosas aprendidas, uno sabe cómo hacer para que eso se potencie. Cuando se habla de la verosimilitud en fotografía, hay algo que seguramente vos te vas a acordar o la habrás visto en algún archivo porque sos más joven: esa famosa foto de *El Peronista*, donde el fotógrafo, seguramente alguien que fue luego muy buen fotógrafo o ya lo era, no me acuerdo su nombre², que puso la cámara cuando Perón echa a los jóvenes, a los Montoneros de la Plaza. Creo que este tipo estaba pegado a la multitud, puso la cámara con un gran angular en el suelo y sí, la Plaza quedó vacía. Claro, cuando vos tenés cincuenta metros con un gran angular, ponele cien, te doy una cuadra si querés, y la Plaza vacía. Si vos te fijás con detenimiento, ves que en la Casa de Gobierno, está toda la gente ahí. Total vos ponés tres baldosas en primer plano y la Plaza está vacía. Me parece interesante conocer y saber eso. Entonces, saqué fotos en "Tucumán

Arde", pero las saqué porque quise agarrar la cámara, porque evidentemente algo me gustaba. Pero fue casi una decisión tomada bastante después, sí creo que había una intencionalidad de que la fotografía era una herramienta "moderna". En algún momento quise hacer cine pero era inalcanzable, no sé a quién me hubiera acercado. Yo era un muchacho que trabajaba en una imprenta, estos referentes míos eran gente de los grupos del taller de Grela, o las chicas que venían del Bellas Artes, o los otros artistas, algunos libros. Eran mis referentes y yo era mucho más joven que todos ellos. En cine no hubiera sabido a quién acercarme, y ustedes saben que la imprenta tiene mucho que ver con la fotografía porque hay procesos que se hacen a través de la fotografía, como el fotocromo. Pedí pasarme a esa sección, me gustaba, y cuando volví del servicio militar, me compré una cámara y ahí empecé a hacer fotografías. Hay muchas cosas que uno decide, y otra que decide por uno, la realidad. Cuando uno tiene 22 años compra la 35 milímetros; lo primero o lo mejor que puede hacer, si tiene alguna intención y además tiene ganas, es periodismo. Es decir, tampoco sé si yo quería ser periodista o es lo que podía ser.

2. Refiere a Héctor Puchi Vázquez. El dato fue proporcionado por Carlos Pesce.

Algo que apoya lo que vos decís es que las obras no iban firmadas en "Tucumán Arde", tuvieron que firmar como un documento para hacerse cargo.

Vos vas a hablar con mucha gente de "Tucumán Arde", y todos te van a contar una historia distinta. Evidentemente los recuerdos, las construcciones —en la mente de cada uno— se hacen de maneras muy diferentes. Algunas para mi gusto son demasiado fantasiosas, pero a lo mejor son verdad y yo estaba mirando para otro lado, ese día estaba en otra o tenía un mambo en el bocho que no me dejó ver eso. Para mí "Tucumán Arde" era una obra que teníamos que hacer como manera de participar de todo lo que se estaba produciendo. Como artista uno es una persona a la que le interesa figurar, creo que en la historia del momento los nombres eran los menos, los más eran los que participaban de las marchas, de los grupos, creo que había una cuestión hasta por seguridad de no figurar, y eso es lo que más rescato, que como artistas debíamos dejar ese lugar de vedette, esa cosa de figuración, narcisista, del nombre, para ser del grupo. Nosotros mismos nos llamábamos como un grupo, el Grupo de Artistas de Vanguardia, donde más o menos todos éramos iguales.

El Grupo de Artistas de Vanguardia era todo de Rosario.

Sí, los que hacíamos el ciclo de arte experimental éramos tres grupos: la gente del Bellas Artes, la gente de Juan Grela y la que ya estaba por su cuenta. Yo era más libre, estaba el grupo de (Juan Pablo) Renzi, (Eduardo) Favario, (Aldo) Bortolotti, y (Carlos) Gatti; las chicas Noemí Escandell, Graciela Carnevale, Lía Maisonnave; y (Ruperto) Fernández Bonina, otro grupo. Otro que estuvo parte con nosotros, parte no, que también era de la Facultad, como (Martha) Greiner y otros que después dejaron de pintar. Y también (Rodolfo) Elizalde, (Emilio) Ghilioni, (Rubén) Naranjo y (Jaime) Ripa, que ya eran gente más grande que estaban pintando por su cuenta, pero todos nos abonamos a través de esto.

Y cuando forman el grupo, estaban lejos aún de un proyecto como el de "Tucumán".

Fijate cuán lejos que en mayo comenzaba el Ciclo de Arte Experimental, decidimos sortear quién exponía primero, sacábamos la pajita más larga o más corta para empezar, y me tocó a mí. Te imaginás el cagazo que tenía, 19 años y empezaba el ciclo. Hubiera preferido que empezara otro a ver qué miércoles hacía, pero creo que no fue tan mal, al

Afiche de la
Primera Bienal de
Arte de
Vanguardia,
Rosario, 1968.

**1^{ra} bienal
de arte
de van-
guardia**

ROSARIO (C.G.T. DE LOS ARGENTINOS)
CORRIDA 2081. 3 AL 9 DE NOV. 1968

Ciclo de Arte
Experimental,
Rosario, 1968.



contrario. Incluso creo que Inés Katzenstein, que editó ese libro para el MoMA, *Listen, Here, Now!*, toma casi como un continuo, y me parece coherente, salvando las otras muestras del medio, las sillas, el recorrido de Favario y el encierro de Carnevale. Puse una serie de sillas que miraban hacia afuera, hacia la calle...

El caballete y la cámara, eso de salir a la calle estaba en vos ya desde antes, claramente.

Esa intencionalidad estuvo siempre porque las cosas ocurrían afuera, no adentro de la sala, si uno miraba por la ventana, ocurría todo afuera. Estaba acostumbrado a exponer, íbamos a hacer el ciclo experimental en una sala, por lo tanto pongo una platea para que la gente se siente y mire la calle. Dicho hoy, creo que en las Jornadas lo dije —antes de empezar lo poco que pude hablar—, es un juego de niños, no embromemos. Por eso, a veces me molesta la gente que se quedó varada en esa época y todo su mundo, su vida sigue pasando por ahí. Porque en este país han pasado muchas cosas y la gente que ya no está también necesita, se merece un homenaje. Uno puede hablar de esto, siempre con el debido cuidado.

En este sentido vos hablabas mucho de Eduardo Favario.

Favario fue, creo, el más coherente del grupo y lo mataron. Cuando digo el más coherente es porque él, después de "Tucumán" no se fue a su casa, no hizo crisis o si hizo crisis la resolvió de otra manera, siguió su militancia, y le pasó lo que le pasó, pero podría estar vivo, la militancia lo llevó a eso. Porque si no uno diría, y esto sí me preocupa mucho, que la consecuencia de la revolución es la muerte, y no. La consecuencia de la revolución es la vida. Creo que vivo esa culpa de estar vivo, pero no pienso que el continuo hubiera sido la muerte, no, el continuo es la vida. A él le tocó que lo mataran, pero bueno, es parte del río recorrido.

Estábamos en eso de mirar hacia afuera. Esta trilogía es una serie de sillas que miran a la calle, la gente se sienta y mira lo que pasa en la calle. Y uno ve que las cosas pasan en la calle, pasan las manifestaciones. Después viene Eduardo Favario, luego de unas muestras intermedias que son muestras más de sala, más lúdicas, y hace un recorrido, se clausura la sala —la palabra "clausurado" incluso tiene su fuerza—, clausura la sala y te manda a otro lado clausurado, te manda a otro lado, lo cual te obliga a caminar la calle. No me atribuiría que esto tenga alguna generación en lo mío, pero me parece que algún continuo hay, un recorrido. Y por último una obra que

para mí es muy importante, que me parece jugada, que había que atreverse a hacerla, la de Graciela Carnevale, que encierra a la gente. Y que si no rompen el vidrio... No lo volví a hablar con ella, una cosa que siempre me da vuelta en la cabeza: si existen las casualidades o tenía que ser así. Porque le salió tan justo, fue tan a repetición de lo que ocurría en la realidad y en tan pocos minutos. Que alguien encierre gente, que la gente de adentro se desespere, no sepa qué hacer, que hay que romper un vidrio para salir, y que nadie de adentro rompa ese vidrio, en cambio uno de afuera rompe el vidrio, sale. Mirá qué linda joda para el que rompe el vidrio: le parten un paraguazo en la cabeza (risas). Es casi, te diría, un dibujito animado, es una historieta, que si uno creyera en Dios, diría que él lo condujo, porque alguien condujo eso. Era como un libreto escrito.

Esas tres obras, que están en ese libro, son desde mayo al 8 de octubre. Me acuerdo bien porque era el aniversario, hacía un año que habían matado al Che Guevara, y en noviembre, "Tucumán Arde" Te das cuenta de que no hay tiempo, es tan rápido que me cuesta dar cuenta de todo ese proceso. Durante esta muestra creo que charlamos con FATRAC (Frente Antiimperialista de Trabajadores de la Cultura) y con gente

de Buenos Aires. Tengo buen recuerdo de Eduardo Carreira que murió, Eduardo Ruano que no sé dónde miércoles está, ojalá esté vivo, me gustaría encontrarlo. En ese ínterin están estas reuniones para hacer una obra que tenga que ver con lo que pasaba políticamente. Hay distintas propuestas, un grupo propuso algo que tenía que ver más con la materialización de la obra, con la estructura. Podría ser, por decir algo, unos barrotes de una cárcel; y otro que tiene que ver más con esta cosa de comunicación, con esa cosa abstracta de una obra que no existe en sí. A mí particularmente me entusiasma mucho más este proyecto, porque creo que el proyecto de esta obra que no existe como cosa material, va mucho más unida a esta idea de que si las cosas ocurren en la calle, si la cosa está afuera, tampoco somos nosotros los artistas los que debemos figurar. Creo que "Tucumán Arde" era, paradójicamente, un arte sin artistas, ojalá todo el mundo que participó lo entienda de esa manera. En ese momento histórico del país, "Tucumán Arde" es una obra de conjunto que estaba mucho más ligada a la acción que se podía hacer, a la militancia, a las distintas cosas que hacían los distintos militantes, sea una marcha, una cosa allá, una pintada en otro lado, una

pegatina en otro lado, lo que podía hacer un grupo de artistas plásticos, que no por eso tenían que figurar o tener un reconocimiento. El reconocimiento lo tuvimos muchos años después porque la historia es así y está bien que se haya tomado porque le sirve a otra gente, pero en ese momento si quedaron los nombres de los participantes fue porque había que entregarle algo material a Isidoro Slulitel, que era un mecenas del arte de Rosario, una persona muy querida por nosotros, y que había puesto dinero en la obra. La obra no existía materialmente; también me parece interesante que esa obra tenía que perder o levantarse, o como hizo la policía en Buenos Aires con la instalación en la Federación Gráfica. Él quería la firma de los artistas porque era un mecenas realmente importante acá en Rosario. Es perfectamente entendible que quisiera algo firmado. Él nos compraba obra a todos nosotros... Nos compró todas esas estructuras primarias de lo que se hizo en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires en el '67. Para nosotros era un gran benefactor, supongo que su intención como coleccionista era que si alguna de estas personas se hacía famosa, él tenía una de sus primeras obras. Le fue mal (risas). Creo que debe existir ese escrito de "Tucumán Arde", sería muy

interesante que estuviera en alguna parte, supongo que hay copias de lo que escribieron Nicolás Rosa y María Teresa Gramuglio.

Decís que es un pasaje muy rápido, desde algo modernista, revolucionario, pero fue un pasaje.

Muy rápido, la vanguardia implica eso. Además, el término *vanguardia* se usaba mucho, desde la revolución rusa. "La vanguardia", un adelanto.

Vanguardia Comunista, incluso.

Vanguardia, ¡la pucha! Había muchos más.

Partido Socialista Argentino de Vanguardia, Vanguardia Revolucionaria, Vanguardia Metalúrgica, Vanguardia Obrera Mecánica, Vanguardia Popular...

Pero tampoco se puede desconocer que hay una cuestión muy casual, que a uno por edad le tocó vivir esa época. Lo importante es cómo te comportaste, qué hiciste, qué no hiciste, qué dejaste de hacer. En última instancia, de lo que hiciste que te sentís más o menos orgulloso y de lo que dejaste de hacer que te sentís menos sano; pero no podés pretender que un chico que nace en esta época y estudia Bellas Artes hoy sea de "Tucumán Arde". Es muy importante que la gente que participó

tome conciencia porque si no, te sentís "ah no, yo soy un bacán bárbaro, soy un esclarecido, me di cuenta". Lo importante es también hablar de hoy, porque también es qué hace uno hoy. Cómo, humildemente, se ubica en lo poquito, mucho, que uno pueda hacer por esto. Porque si no de aquello, por la edad que uno tiene, participó, pero no es porque uno eligió tanto, creo que eligió estar en la medida que le tocaba.

Alguna elección hubo.

No, alguna elección hay, pará. Quise decir que no es que uno eligió nacer en esa época, uno nació en esa época, le tocó vivir ahí y bueno, elegiste hacer eso. Y me parece muy importante, pero es importante tener en claro que "Tucumán Arde" también conlleva una parte muy negativa que es que después de "Tucumán Arde" no se podía hacer más nada, es decir, había que dar marcha atrás, y mucha gente quedó muy mal. ¿Cómo siguió "Tucumán Arde"? Seguía con la gente, con alguna gente del grupo que siguió militando.

Pero qué pasa en la vida de los que continúan.

Mi visión en ese aspecto es bastante crítica en este sentido: después de "Tucumán Arde" no hay más nada, es decir, el abismo desde el punto de vista

creativo, artístico. Te cerraste todas las puertas, después todo... no sirve nada.

Pero porque no sirve la institución arte tampoco y sólo vale la revolución.

Claro, claro. Por supuesto, embalados a través de todo lo que ocurre afuera, no solamente uno.

Incluso fue previo al Cordobazo, que es lo que empuja todo.

Claro, esto fue en noviembre del '68, previo al Cordobazo. Lo que hay que tener en cuenta es cuánta gente se frustró con esto, cuánta gente de una valía artística, una creatividad, de una capacidad, nunca más hizo nada. Eso también hay que hablarlo, porque la historia te demuestra que el arte siguió andando, la pintura siguió andando, yo estoy haciendo fotografía, ustedes están haciendo fotografía, están editando libros. En todo caso habría que haber tomado como un *impasse*: yo dejo de hacer esto por un tiempo para hacer esto otro. En mi caso, terminaba "Tucumán Arde" en noviembre y en marzo ya me iba al servicio militar. Eso me ayudó a un corte, y cortó la angustia o el temor que eso implicaba, participar de "Tucumán Arde", ser tildado de marxista, y entrar al servicio militar, fui con bastante angustia, no pasó nada. Cuando vuelvo del servicio militar, que había perdido

todo contacto, para mí fue muy difícil reinsertarme. Por eso tomé la fotografía, que era una manera para mí bastante interesante de seguir trabajando con la imagen, con lo que había aprendido que era la imagen, cómo hacer, para qué puede servir una imagen. Ganarme unos mangos para vivir, que sirva mi laburo para algo, por eso los medios que elegí. Pero creo que los libros de la (Biblioteca) Vigil, los diarios en que participé, las fotos que sacaba, tenían algo de esa participación que uno podía tener al margen de la militancia, al margen de lo que uno hiciera después con su cuerpo, hablo de ese gusto por hacer cosas con la imagen y no frustrarse. Ahora desde el punto de vista más profundo de lo que es exponer, de lo que es el ego, el narcisismo, bueno, a mí me llevó 13 o 14 años volver a exponer. Hay gente que nunca más lo hizo, hay otra que lo hizo inmediatamente y se sintió muy mal, y lo hizo... yo creo que la pagó, digamos, en el sentido de que la culpa lo perseguía.

¿Porque utilizaban una estética "que no estaba al servicio de la revolución"?

Y... vos imaginate en el '76, cada uno habrá hecho lo que pudo. Pero después de todo esto, retomar la pintura y hacer hiperrealismo, también es complejo el tema, es complejo para uno. Asumo todas las cargas que se me puedan

poner pero era muy difícil retomar automáticamente. Si fue una parte de tu vida y querés ser pintor y pintar muy bien, también es válido. Es difícil juzgar a cada persona, qué hizo o qué no hizo. Sí me parece interesante analizar qué pasó después, cómo le funcionó esto a cada uno, me parece que fue un momento más frustrante que otra cosa. Quiero valorizar lo que pasó, pero también critico porque parece que en algún aspecto no pudimos prever cómo continuaba eso.

¿Eso le pasó tanto a los que siguieron militando como a los que no?

Toda militancia o una cosa paralela que podría tener algún contacto con la militancia, creo que resolvió eso, porque se puso la libido en otro lado. El problema era cómo retomar tu necesidad de hacer cosas, porque date cuenta que se te habían cerrado todas las puertas, vos ya habías dicho que la pintura había muerto, que no servía para nada, que el arte no servía para nada. En realidad, no sé si esto se dijo o no se dijo, eso que el arte había muerto era mentira. Si algo enseñaba la revolución era que todo seguía vivo. Nosotros tomábamos como ejemplo a los vietnamitas que seguían teniendo hijos. ¿Cómo se entiende eso, para qué van a seguir teniendo hijos, para que

los maten, para que sigan sufriendo? Sin embargo la gente no dejó de tener hijos, eso es apuntar a la vida, no a la muerte. El arte también debía seguir vivo. En definitiva lo que se quería decir es que el arte dejaba de ser el arte burgués, el arte para consumir y demás, que había otro arte. Ese arte estaba en la calle. Ahora, ¿cómo nos metíamos nosotros, cómo participábamos y cómo volvíamos a seguir nuestra vida cotidiana? Me llevó todo ese tiempo poder decidir que seguía haciendo fotografía, que la hacía con muchas ganas, que me gustaba hacerlo, que me gustaba que la gente lo viera. Porque si uno sentía goce de que la foto apareciera no adentro del periódico sino en la tapa, algo de la figuración y algo de un nombre, está presente.

Cuando vos volvéis de la colimba, cuando a esta gente le está pasando todo esto de la frustración, sí retomas la fotografía pero desde el punto de vista del reportero gráfico.

Sí, no tengo prácticamente contacto, excepto con algunos. Tengo contacto con gente que no tenía que ver con el arte. Digamos que cumplo una función trabajando de reportero gráfico. Como hoy Argentina Arde y otros, esos pibes sí tienen una función muy importante.

Retomar, por más que la técnica no sea buena...

No, no, es más, me parece que en algunos aspectos son demasiado buenas (risas). Sí, creo que son demasiado de fotógrafo. Cumplía la función que hacen estos chicos, saco las fotos desde adentro.

Por ejemplo cubriste la lucha de Villa Constitución.

Sí, hasta está el carné de *Noticias* por ahí.

¿Vos trabajabas para *Noticias*? Creí que lo hacías para *El Mundo*.

Tenés razón, lo que pasa es que en Rosario estaban los dos diarios. Estaba Carlitos Gabetta con *El Mundo*, y Víctor Aliprandi en *Noticias*, y yo era el único fotógrafo más o menos que podía hacer de corresponsal. Me dieron el carnecito para que pudiera entrar a algunos lugares. A Carlos Gabetta no lo vi más, estuvo en Rosario un par de veces y no lo vi más. A Villa Constitución viajamos con Carlos, pero también estaba otro muchacho. Estaban muy unidos, te imaginás, acá en Rosario, se compartía, es más, se compartía seguridad, ¿te das cuenta? Porque vamos a decir la verdad, si le pasaba a uno, le pasaba al otro. Por ahí tengo guardado el recibo de sueldo

de *El Mundo*, era poco, muy poco. Y convengamos que, vos lo vas a recordar, mirá cómo influye la formación estética, a mí con esos diarios me pasa lo mismo que con la camiseta de Central y Newell's. Soy de Central pero es más linda la camiseta de Newell's, y no tengo presiones encima. *El Mundo* era feo como la puta que lo parió.

Recuerdo a Fierrito, el personaje humorístico, que era un obrero mecánico que bajaba línea.

Sí, era tan horrible, tan mal diagramado. En cambio *Noticias* era... estaban todos los capos, estaba Rodolfo Walsh, (Horacio) Verbitsky, era un diario maravilloso.

Y tenía un cuidado en las fotos deportivas que era increíble en un diario político.

Era un diario muy bien hecho, todo era bien impreso, el otro era una porquería. Colaboraba con los dos, en Rosario sacaba fotos, y para *El Descamisado* también. Ese era mi trabajo.

Te tocó cubrir Ezeiza.

Sí, de Ezeiza tengo un recuerdo muy fuerte. No hay dudas de que fue el principio del final. Y ahí resolví, me di cuenta de que no podía seguir, que hay

fotos que podía hacer y otras que no, que había que tener una distancia. Que para hacer determinadas fotos uno tenía que estar afuera o totalmente al margen, por eso tengo un recuerdo totalmente nítido de un fotógrafo que laburaba en el *New York Times*, que era un extranjero, un rubiecito, que tenía una cámara no sé si era Nikon, Leica, pero totalmente golpeada, si uno estuviera haciendo una película la haría preparar, por ejemplo en *Salvador*, envuelta en cinta, golpeada, una cuestión, te diría, escenográfica. El tipo permanecía de pie sacando fotos, no le importaba nada, y a mí me pegaron muchas cosas de las que ocurrieron, no podía sacar fotos, ¿qué es esto?, tremendo. Entre otras cosas, no podía dejar de mirar, de pensar, de angustiarme o llorar por las cosas que estaban pasando, tipos que fusilaban ahí arriba, a un tipo agarrándolo de los pelos y fusilándolo adelante de nosotros, no se podía, ¿qué hiciste? nada, nada... Hay una foto en que se ve que lo levantan, lo agarran de los pelos, para mí fue un punto de inflexión. Temor, un montón de cosas. Me di cuenta de que para hacer ese tipo de laburo había que estar al margen o ya de otra manera, qué sé yo. Fue muy fuerte la experiencia, e incluso cosas que digo, en mi memoria sé que fueron verdad, pero hasta las siento como inventadas, a mí mismo me cuesta

creerlas. Por ejemplo, con otra persona que no recuerdo qué era, desesperados para irnos cuando anochecía, las ambulancias y todo, salir de ahí e ir a las casas, y nada, los tacheros, nadie te quería llevar. Por una ruta que cuando voy a Ezeiza no puedo ubicar, no tengo bien ubicado cómo era el mapa de eso, lo tengo totalmente desdibujado, volvimos. Y si yo fuera director de cine te juro que lo usaría como metáfora, volvimos en la parte de atrás de un camión de carne. Nos abrieron, el tipo dejó la puerta entreabierta, y fuimos sentados. Nos dejó en algún lado, no recuerdo dónde, pero ahí sí ya me ubicaba para llegar hasta la casa de mi tío, a la que llegué no sé a qué hora. Tengo ese recuerdo así, de noche, una cosa terriblemente crítica. Sí seguí trabajando un tiempo, pero ya menos que antes, armando de otra manera. Además, después que pasó esto, yo sé que sobreviví, que seguí haciendo cosas, seguí viviendo...

Durante la dictadura no hiciste nada, pero ¿cómo volvés?

No, no. Yo trabajaba. Tengo reuniones muy esporádicas con Juan Grela, y lo que me decidió fue un día que fui a la casa, él tenía un reloj despertador, ponía 30 minutos, sonaba y terminaba la reunión, porque te daba media hora (risas). Sí, él

tenía su tiempo organizado para seguir pintando y había gente muy allegada que se enojaba con esto. Y le cuento que quiero hacer fotografía, que he puesto todo lo que puedo, más o menos hago mi trabajo, pero todo lo que hago me parece mal, que no es digno de exponerse, encuentro que no cumple con lo que quiero. Entonces, él me dijo una frase que a mí me marcó: "Lo que pasa es que a veces el exceso de autocrítica no es más que un exceso de autosuficiencia. Vos tenés que pensar que sos una persona que se quebró las dos piernas, que está en rehabilitación y que tenés que empezar a caminar de nuevo. Cuando eras chico tenías que aprender a caminar, te golpeabas, te levantabas, vos tenés que empezar de cero". No empecé de cero, creo que de menos cero porque las fotos que expuse después de eso, cuando empezaba la democracia, hay alguna que muestro, dos o tres, pero las otras no, tal vez abro una caja, veo una y me da mucha vergüenza. Me las criticó mucho, al punto que en una charla hace poco en el Museo Castagnino, leí el papel que me escribió con su crítica, es lapidario, "después de esto no hago más nada". Porque que tu maestro te diga esas cosas... Pero uno había aprendido a ver también que la crítica tiene que servir, que la crítica es importante. Por ejemplo

hoy, creo que se ha perdido, la crítica no existe, existe el comentario o el crítico que resignifica, pero que alguien diga que esto es una porquería por tal y tal cosa, eso se perdió. Cuando Grela me puso en ese papel que eso era una "porquería" por tal y tal cosa, creo que para mí fue muy útil, me sirvió para decir: "acá hay una confusión muy grande en el mate, a ver cómo empezamos a aclarar esta confusión". Y es verdad que había pasado una cantidad de años, yo no digo en blanco, pero sí alejado del arte.

Hiciste unos retratos de pintores, de acá de Rosario, y después la muestra "Nunca Más"...

Por eso los pongo en el libro. Creo que son esos cabos de los que uno se agarra medio ahogado, porque fijate, había abdicado de la pintura y sin embargo siento mucho placer, un placer de aprendizaje al hacer esos retratos. Esos retratos son mis primeras fotografías, son las primeras cosas que pude sacar y las veía, el año pasado, expuestas después de 35 años y no me parecía que estuvieran mal, me parecen fotos bastante buenas. Las pongo en esta muestra antológica porque a la distancia me llama mucho la atención que yo, que veía muerta la pintura de caballete, sintiera mucho placer en ir a estudios de

los pintores y sacarles retratos y mirar lo que estaban haciendo, sentía mucho el gusto por la pintura y por los cuadros que estaban pintando. Hago un aprendizaje a través de eso, evidentemente estoy metido con la pintura, con el arte, es parte de mi vida. Si renuncio, es porque la vida me obliga, porque las circunstancias hacen que no pueda hacerlo, pero si tengo alguna posibilidad, quiero participar de esto, quiero hacer cosas. Y es así que empiezo, débilmente, como puedo, a hacer algunas fotos, a hacer el "Nunca Más" del '84, que son recortes, todos pedacitos con cosas rotas, muy destruidas, muy raídas, cortadas con la mano y pegadas, de fotos viejas de gente que no está, un trabajo en el que estoy yo mismo cuando era joven, todo destruido. No es todo lo que uno podría haber dado, si hablo así, con el corazón, habría que decir del año '83, '84, todos los miedos que uno arrastraba. Sigo arrastrando muchos miedos, pero en ese momento arrastraba más. También me siento muy bien de que en el '85 estas manos, estos símbolos de manos, en un cuadernito que habían puesto en la muestra, mucha gente lo relacionó y habló de los desaparecidos. A pesar de no ser algo directo ni panfletario, ni siquiera están ahí, ni siquiera está el rostro del desaparecido, pero las

vivencias de uno se transmiten en la obra. Aunque en ningún momento pretende ser ni siquiera una propuesta documental, todo ese bagaje la gente de alguna manera lo pone. Me sirve porque quiere decir que tan mal encaminado no estoy, como cuando nuestro *Naturaleza muerta fotografiada* del '87 y que la gente vea ese paso del tiempo y esa cosa negra, dura de la muerte, la angustia y demás. En este sentido me sentí bastante bien cuando retomé esto, que son los primeros esbozos de esta cosa fragmentada, rota, incipiente.

¿Y cómo empezó lo de las fotos de los pintores?

Vos me estás ayudando a reconstruir esto. Gilberto Krass, un famoso galerista de Rosario, en un momento me convocó para que le hiciera un retrato a los pintores, a canje de un cuadro, y ahí me enganché con ese tema. Por supuesto seguí trabajando, seguramente le vendía fotos a *Panorama*, a una cantidad de revistas que seguían en ese momento. Otra experiencia fabulosa fue trabajar sacando fotos para los libros de la editorial de la mítica Biblioteca Vigil, cerrada y saqueada por la dictadura militar.

Vos abordás la fotografía de la forma que narrás, en "Tucumán Arde". Pero

después, ¿hiciste algún curso o la formación fue autodidacta, sumado a lo que traías de la pintura?

No digo autodidacta porque uno siempre aprende de los demás, en la charla, en los libros, se cruza con otros y aprende. Lo que me reconozco es cierto olfato, el de haberme siempre acercado a gente interesante, haber podido elegir al librero que me recomendaba buenos libros, a buenos poetas, la historia está en esos grupos de artistas a los cuales elegí para trabajar y demás. No, no he hecho cursos, para mí la fotografía está, te diría, en el manual de la cámara, si uno lee el manual de la cámara puede sacar fotos (risas), todo lo demás, no sé. Por supuesto, si uno se dedica a una cosa técnica muy exquisita tendrá que aprenderlo. Pero me parece que la esencia está en otra cosa. Sí reconozco que como cualquier herramienta hay que saber manejarla, y me parece que la palabra es esa: "manejarla" y no que lo maneje a uno. Me interesa y me gusta mucho cuando yo mismo me deslumbro frente a algo, pero ese deslumbramiento pasa por un eje que no es el cómo habrá sido hecho. A veces, en la fotografía, está primero el cómo fue hecha o el qué bien que maneja la técnica, y no la esencia. Para mí hay un justo medio ahí donde uno se deslumbra porque está muy bien

hecha, pero también por lo que está viendo. Descreo de esta cosa muy contemporánea donde cualquiera hace cualquier cosa, y a cualquier cosa verle significado. Eso es lo grave, hacer cualquier porquería, total ya va a venir alguno que va a hablar bien o lo va a "resignificar". Ese límite es el que me pongo, no hace falta que me lo venga a poner otro. Ahora, eso lo tengo que tener claro, si realmente es un proyecto serio o una huevada, no hace falta que otro me lo diga.

Ya en las fotos de pintores, vos aparecés en algunas; digo, para la muestra que hacés en el '83.

Sí, en una foto de Piccoli me sacó en un espejo, una especie de autorretrato.

La cuestión del autorretrato se prolonga bastante en tu obra.

Sí, creo que el autorretrato tiene que ver, porque también yo he pensado... ustedes me lo preguntan de buena manera, hay gente que me lo pregunta de mala manera (risas). Como "sos muy egocéntrico porque te sacás fotos". Digo siempre que la fotografía está más ligada a la poesía, a la escritura, es una actividad que en última instancia se realiza en soledad, a pesar de que apuntamos con nuestra cámara al sujeto la comunicación está mediatizada por la

distancia que nos separa, luego el cuarto oscuro, sin contacto con el exterior. Cuando trabajaba en la imprenta, me mandaban al cuarto oscuro, era un hecho tan solitario, tanto encierro y encima oscuro y enorme con esa luz roja, me daba mucho miedo. Esa cosa de apuntar al otro y pensar "le voy a sacar el brillo que tiene, la barba, la oreja, la nariz, la mirada que tiene me interesa", y el otro no sabe qué estás pensando. Somos bastante solitarios, ni siquiera trabajamos en equipo como trabajan los que hacen cine, el fotógrafo no sé si comparte tantas cosas con otros. Me pareció que con todas estas cosas vividas, todas estas confusiones que acarrearón, porque además creo que a uno en la vida se le van aclarando algunas cosas y se le crean nuevas confusiones, siempre he vivido tratando de perderme y de volverme a encontrar. No digo que el autorretrato no tenga algo de narcisista, seguro que está presente y se puede hacer un análisis desde todas las ópticas que uno quiera hacer, pero creo que no vas a ver ninguno en donde me saqué más lindo de lo que soy (risas). Al contrario, trato de disimular esa belleza, trato de que pase a un segundo plano (risas). Hay una cuestión ahí, más bien de investigación, en un plano demasiado cerrado, como espectador se podrá dar

cuenta o no, hay cosas borroneadas, tachadas, desdibujadas, grises, oscuras, y también en un plano, es algo que me ayudó, porque después de Ezeiza, creo que hice una cantidad de ejercicios para vivir, para agarrarme. El mismo estudio es un elefante blanco sin terminar, un galpón que todavía no sé cómo ni con qué lo hice, un gran galpón que hice clavando maderas, con la ayuda de mi padre y los albañiles que levantaron la parte de afuera. Cosas que uno inventa llegado un momento de su vida para aferrarse a algo, para tener un objetivo, como una casa o un estudio, algo también para encerrarse. Es una especie de caja de zapatos, un prisma llamémosle. Pasé muchos años trabajando ahí adentro, y también me sirvió para reflexionar sobre la fotografía. Esos autorretratos, yo conmigo mismo, en soledad, haciendo fotografía y buscándole la vuelta a mi propio rostro, y usando cosas de la fotografía, me sirvió. Creo que me sirvió más para averiguar de la fotografía que de mí mismo (risas). Toda la cosa de la fotografía y el arte, por eso escribí en un texto cuando empecé a hacer fotografía digital —sé que lo más nuevo me parece siempre maravilloso, no reniego de las cosas nuevas, al contrario, quisiera manejar la computadora mucho más de lo que lo hago— pongo en ese texto que

sabía que en la fotografía analógica la parte transparente, negro en el original, de un negativo se puede superponer con otro, pero que tiene esa limitación, donde está obturado no habrá superposición, en la fotografía digital puedo superponer muchas capas, distintas cosas, esa investigación del medio también me parece interesante. Está remitido a la propia experiencia de la vanguardia del siglo pasado, donde los movimientos artísticos eran uno superador del otro y además se investigaban a sí mismos.

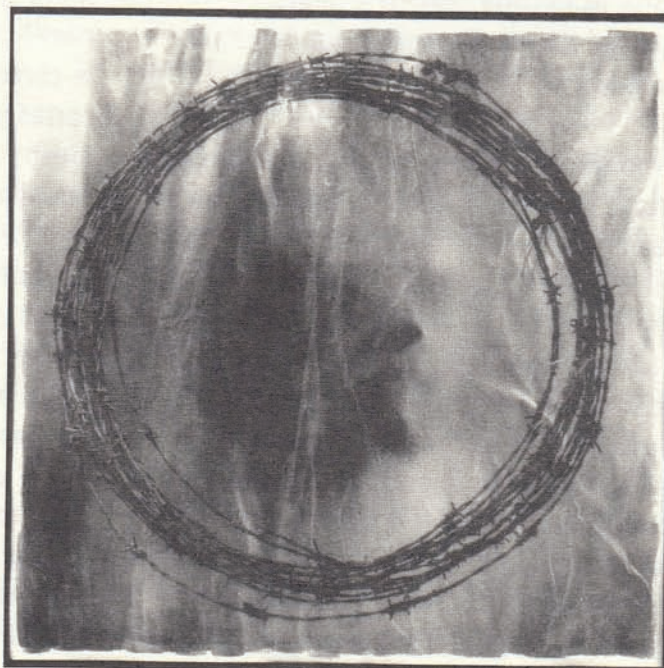
Las capas, suena a pintura.

Las capas, son la pintura. Además, eso que vos decís me parece muy acertado porque en mis fotos nunca abandoné una cuestión plástica, es más, siempre dejo abierto el campo. Ustedes están hablando conmigo como fotógrafos, pero si alguien me dice que lo que hago no es fotografía, lo puede decir libremente. Hago cosas con veladuras, imprimo fotografías sobre otras, entonces si alguien me dice "no, para mí la fotografía es la fotografía directa", bárbaro. Es más, hablo de la fotografía carnet como la fotografía por antonomasia, donde ni uno puede actuar frente al operador, ni el operador puede actuar frente a uno. Porque la cámara está puesta en el trípode, la luz

*Autorretrato a los
15 años I, 1983.*



*Autorretrato con
Alambre de
Púas I, fotografía
con papel
emulsionado a
mano, 1999.*



puesta acá, te hacen sentar, te hacen mirar para un costado, ninguno de los dos tiene ninguna participación activa.

Lo decís en el sentido de reproducción, de documento.

Y sí, de documento. Ninguno de los dos actores puede operar, porque la ley dice que tiene que ser tres cuarto perfil y con fondo gris. Como ven, alguna cosa tengo con la fotografía, después que la deformé, la rayé, pero tengo claro qué es la fotografía, o por lo menos leo, escucho, investigo qué es la fotografía.

¿Y el color cómo reaparece? Porque no es que nunca estuvo, pero vos tenés toda esa etapa blanco y negro.

No, no. En mi fotografía nunca había estado.

Digo reaparece, en relación a la pintura.

Claro, reaparece. No es casual tampoco, reaparece con la fotografía digital. Pongo en ese texto que con la fotografía analógica no me atrevo, esa es la palabra, no puedo manejar el color. El color en la fotografía analógica me parece a mí, es como el televisor, es a color, digamos. Puedo sacar un rollo, puedo poner un filtro que dé aspecto a los colores, que entone todos los colores, como poner un filtro rojo y todo se vuelve rojo, pero llego hasta ahí. En la

digital, con la computadora puedo hacer que un azul sea mucho más violeta. Uno podría trabajar los colores casi te diría como el pintor los mezcla en una paleta, con un ajuste muchísimo mayor, puede llevar colores a un nivel de ajuste exquisito. Piccoli decía, antes de morir en una charla con mi hijo que era chico, que él ya sabía de computadoras —yo no sabía un corno—, que buscaba una computadora para hacer sus cuadros. Tenía siempre la misma frase que a mí me hacía reír mucho: "¿qué podés esperar de unos tipos que andan con un palo con pelo en la punta?", realmente un troglodita, un tipo con un palo con pelo en la punta. Y es verdad, yo no sé nada de programar computadoras, pero hacer un programa que diga a este verde le corresponde este rojo, y a este rojo le corresponde tal verde, un programa que ajuste los colores, debe ser una tarea sencilla para los programadores, porque uno ve lo que hacen los programas como el Photoshop y es maravilloso. Paradójicamente, todas las herramientas del Photoshop son herramientas de pintura: el pincelito, la pluma, el sellito, no hacen más que repetir lo que se hacía a mano. Por eso vuelvo al color, porque puedo manejarlo, puedo decir este grado de oscuridad que quiero en la foto, de azul que quiero para arriba y de naranja para las nubes. Antes sacaba esa

foto y era así. La madera que es madera y sigue siendo madera, la llevo al grado de oscuridad que quiero que tenga contra ese cielo, que ese naranja dé a madera, esto es muy pictórico, ¿no? Naranja es complementario del azul, bueno, que ese naranja sea tan naranja con respecto al azul, o a lo mejor un tono, al naranja le pongo un poco de azul, al azul le pongo un poco de naranja. Esa cosa que el pintor hace con el pincel y que, por otro lado, reconozco como algo muy lúdico que también me da mucho placer. Haber trabajado con la computadora me da muchísimo placer, me gusta tanto como cuando trabajaba en el laboratorio, me da muchísimo placer poder manipular las fotos, poder tocarlas, poder llevarlas, poder ampliar sectores, poder achicar sectores.

Y no estás a oscuras.

Y no estoy a oscuras, estoy con la computadora. Por eso vuelve el color.

Hablabas de arte no panfletario, aunque siempre algo de la intención se juega, pero que habían descubierto en tus fotos la cuestión de los desaparecidos. En las obras color digitales, ¿también seguís con la intención, más allá de lo lúdico?

Esa pregunta te la deberías contestar vos mismo, si ves eso o no. Según lo que vos

contestes, me pondría feliz o me pondría triste. Pero, como el reportado soy yo, y soy bastante hablador, no sé guardar silencio. Toda obra, y esto no lo he dicho yo, lo ha dicho otra gente, es un autorretrato. Es muy difícil escapar a uno mismo, hasta cuando uno miente es uno mismo. Pone lo que es en la fotografía, puede disimularlo más, trampearlo, camuflarlo, querer ser más o menos directo, estetizante, pero uno está. Soy recurrente con algunas cosas, por eso digo a los chicos de la escuela cuando vienen al estudio, que a través de estos años he descubierto que el tema es uno como unidad, como unicidad, y es uno como individuo, el tema es *uno*. Elijo los elementos con los que me identifico, a veces simples desechos o piedras y los superpongo a grandes puestas del sol, no es que no gozo de una puesta del sol o un gran cielo, me maravillo con los cielos pero no puedo dejar de pensar en las otras cosas no tan maravillosas que le ocurren a la humanidad. La gente ve todo eso que propongo en mis últimas obras. Si uno es honesto, que es lo mínimo que se le puede reclamar a alguien que hace algo, la cosa va a salir. El problema está cuando uno se desespera con el tema del reconocimiento, entonces esa desesperación hace que te tropieces, que te vayas de boca.

Hablando del reconocimiento, siempre puntualizás que por una decisión personal nunca enviaste obras a concursos, ¿debido a qué?

Eso podría tener varias lecturas. La más simple, la que digo irónicamente, si alguien me pregunta: "¿tuviste premios?", pongo eso, que nunca envié mis obras a concursar, entonces ya: "bueno, no le dieron nunca un premio porque nunca mandó" (risas). Con eso me salvo, aunque me gustaría ser un pajarito y averiguar si alguna vez me hubieran dado algún premio, a lo mejor nunca me hubieran dado ninguno. De alguna manera estoy enviando un mensaje con eso, la obra es la obra, los premios son reconocimientos, pero también, ¿quién te da el reconocimiento? Se podría trabajar para cada concurso, según el jurado; enviar una madre amamantando a un niño, al otro le mando una manifestación piquetera. El premio, el salón, que todo el mundo mande me parece bárbaro, no es que esté en desacuerdo, a mí no me sirve, a mí me interesan otras cosas. A lo mejor me equivoqué, hubiera sido mucho más interesante haber enviado, haberse confrontado, porque es verdad, que eso es muy válido, a lo mejor la lectura también podría ser que era temor a confrontarse.

En algún sentido confrontaste con los premios, por el '67, '68, alguna cosa hicieron en contra de algunos premios.

Fue al comienzo de mi incorporación al Grupo de Artistas de Vanguardia, era muy joven cuando viví ese rechazo, esa cosa que llamamos *cultura mermelada*, interrumpimos una charla sobre pintura *comiendo mermelada*, el rechazo a lo orgánico, a lo institucional, a lo "edulcorado". A lo mejor es un esfuerzo casi desmesurado por ser coherente y a lo mejor la coherencia no pasa por ahí. Debería poner en mi currículum "hasta el día de hoy nunca envió a un concurso", porque como decía Groucho Marx: "estos son mis principios, si no le gustan tengo otros" (risas). Podría ser excesivo narcisismo, en decir: "¿cómo no me lo van a dar a mí?", y si no me lo dan me quedo... Pero no, tiene que ver con esa otra época, con lo aprendido. Competir en arte, que sé yo si lo que hago es mejor que otro o el otro es mejor que yo. En el arte no debería existir, porque es muy difícil confrontar, los fotoclubes mismos son así, no sé si en una muestra le dan el primer premio al mejor. Es verdad que la gente dice que ganaste el premio tal, tiene su valor, no como vidrio, pero hay otros premios que no tienen mucho sentido. A mí que me dé el premio tal...

a veces me agarro la cabeza cuando un tipo recibe un premio y se lo dio tal... ¿qué es eso?

Pero por algo lo ponés como un principio.

Es que me parece interesante, en realidad las obras hay que ir a verlas. Nunca leí en una biografía de Cartier-Bresson, ni de Picasso: "obtuvo el premio tal". Y cuando veo fotos de Cartier-Bresson se me caen las medias, veo un cuadro de Picasso y también, es más, vi la muestra de Cartier...

Una muestra que estaba en el Borges.

Es la misma muestra que alguna vez vino a Rosario. En una muestra del '85 que se hizo en el Museo Castagnino, en el piso de arriba estaban mis obras, y en la planta baja las fotos de él, no quiere decir que estuviera arriba yo y abajo Cartier-Bresson (risas). Implicaba que primero veías a Cartier-Bresson y luego las mías. Lo increíble, es que el Museo en esa época no tenía seguridad, se afanaron parte de la colección ¿te acordás de la banda de Gordon? Se robó todos los cuadros importantes. Iba todos los días porque estaba mi muestra, imaginate. Calculo, que me agarraba una foto de Cartier-Bresson, me la ponía bajo el brazo y me iba, no había nadie, estaban colgadas ahí, a cuerpo gentil.

De lo que viniste desarrollando sobre los concursos, frente al curador ¿se podría tener la misma especulación que frente al jurado?

Creo que hoy sí. He visto algunas muestras muy bien curadas, donde la curaduría tiene todo un sentido de investigación, y otras son realmente muy arbitrarias, a mí me preocupa eso, como que volvemos a esta actitud que parecería que el curador con decir "yo la elijo porque me gusta, ésta y ésta, y ya está". Te digo, esa cosa donde todo vale, donde todo puede ser aceptado. Hay algunas cosas que a uno lo marcan y le indican. Por eso me gusta hablar, en la obra de arte, de algo que también es abstracto, que es difícil darse cuenta, que es muy subjetivo tanto para el que lo hace como para el que lo ve: honestidad. No implica decir que el tipo haga tal o cual cosa dentro de la obra, para mí podría ser una línea puesta ahí o un clavo, lo que sea. Es sentir que uno es coherente, no es especulativo, que no hace esto porque sabe que es lo que le gusta a otro. Seguramente es muy difícil escapar en todo aspecto a la moda, al modismo, a las cosas que ocurren. Uno es un ser social y hoy se da así y mañana se da asá, pero tampoco dejarse llevar en un ciento por ciento por eso.

A una de las últimas fotos que están en el catálogo, y que formaron parte de la muestra, vos la titulaste *La muerte del referente*. ¿Eso tiene alguna elaboración teórico-conceptual más o fue un simple juego de decir sobre el paso del tiempo en la fotografía?

No, es muy complejo. Me podés tildar de cualquier cosa menos de inocente, y lo aplico a los demás. Me cuesta mucho pensar que alguien que tiene determinada edad, ya como son los pibes ahora, la televisión, la computación, a mí me cuesta mucho tildar a alguien de inocente. Uno debe ser muy cuidadoso con cada cosa que hace y elige, porque sabe muy bien todo lo que eso conlleva. La palabra *muerte*, ya sola y aislada, tiene un montón de cosas. ¿Quiénes son nuestros referentes, cuáles son las cosas a las que uno se refiere? Uno se imagina quién puede ser el referente, a quién elegiría como referente. Vivimos en una época muy compleja y con un vacío muy grande de referentes, me cuesta elegir referentes, a veces creo que en esa desesperación uno se aferra. Silvina (Dezorzi) a veces me enseña, "bueno che, esto es lo menos malo" o me dice "hoy tenés que optar por lo menos malo". Y es verdad, si no uno se entra a desesperar, porque si esperás a esa cosa única y especial, sé que es una época

donde tengo que decir "esto más o menos funciona, bueno, me agarro a esto". Pocas veces hago literatura con mis títulos, trato de no sugerir, si pongo: *La muerte del referente* y hay un jarrón roto, es eso, un aspecto muy primario, es eso y ninguna otra cosa más. Ahora, está en el otro poder seguir ahondando. Creo que toda obra tiene una fachada, un cuerpo, que puede ser un papel, una madera, la tela o lo que sea, después hay una cuestión de seguir metiéndose, sobre todo como a uno le pegue. Si hacés esta pregunta es porque evidentemente esa frase a vos te pegó de otra manera.

Yo pensaba en esto que vos decís de que uno no se puede guiar por las modas, y esta cuestión de la muerte del referente forma parte del discurso posmoderno. No existe el referente y buena parte es copia, invento, simulacro.

Claro, pero lo que dije antes, vas a ver que lo dije desde el dolor, no desde la aceptación o del apoyo a esas elucubraciones. Al contrario, digo muerte como pasado, para mí las fotos siempre son pasado relacionado con la muerte y la muerte del referente, lo que a vos te referenció para hacer tal cosa. Pero siempre desde la angustia, desde la falta, no de la apoyatura, no, mirá, ya

no hay más, la muerte de las ideologías, no hay más ideologías. No, no, al contrario, dicho desde la preocupación, por eso es que están las cosas rotas. No es ningún descubrimiento, pero me gustó hacerlo. Hay sí, el concepto de ironía también de lo que se hace, una instalación, una experiencia. Me acuerdo en "Rosario 67", nos fuimos con todas las *Estructuras primarias* y (Antonio) Berni se mandó *Ramona en la cueva*, hizo una cueva con luces de colores que se prendían. Nosotros estábamos en la cosa teorizante, que la pintura *cool*, las estructuras primarias, y él hizo *Ramona en la cueva*, una cueva llena de porquerías, colores, cosas, papeles, Ramona, unos muñecos. Era mucho más moderno que todos nosotros, ¿te das cuenta? Hago estas dos instalaciones, *La muerte del referente I y II*, pero nada es inocente, hasta el título. Mis títulos son casi tautológicos, no hago literatura con ellos, porque es muy fácil sacarte una foto a vos y decir "la buena, la mala, la alta" o por ejemplo, vos tenés el pelo negro, ponerte una peluca rubia y decir "la rubia Mireya". Me parece una huevada con el título indicar qué es lo que uno quiere que vea el espectador, en fotografía es muy común titular de manera muy indicativa, dirigido a lo que el fotógrafo quiere que veas. Fijate, yo título: *Círculo, Círculo I, Círculo II, Círculo*

III, sí, es un círculo, nadie puede decir que no. En ese caso *La muerte del referente* está muy ligado a eso que vos decías, pero en el arte uno ve lo que sabe. Cualquier persona más avisada, más informada, va a ver una cantidad de cosas más que aquel que no lo está. Uno verá un círculo, un cielo y se termina ahí, el otro verá un poco más. Como en literatura, si no sé leer, por lo menos castellano, no podré leer *Caperucita roja*. Tiene que haber un saber para poder apreciar determinadas cosas. Esas fotos, hasta incluso después de hechas, las ligué a unas primeras fotografías del año '87, *Naturaleza muerta*. Retomé la cosa del jarrón, las flores, el interior, el paso del tiempo. Está muy ligado a la fotografía y a la memoria, porque si bien el jarrón está roto, lo que queda arriba del jarrón es la foto del jarrón mismo. Si algo queda de esa muerte es la fotografía, hay una reafirmación hasta del hecho fotográfico, más allá de que sea un recorte de la realidad, una parcialidad, que mi padre en la foto no es todo mi padre, sino una partecita de mi padre. Porque seguramente mi padre fue serio, risueño, lloró, una cantidad de cosas, que en la foto va a estar ahí congelado, va a ser sólo eso, pero me ayuda a recordarlo. En el caso de la flor muerta, también está la fotografía que me ayuda

a recordar cómo fue esa flor cuando fue fresca o recién cortada de una planta. Está muy reafirmado el hecho fotográfico, quizás hasta sea una antigualla (risas). No lo sé, quizás el eje pasa por otro lado.

¿Hay una "movida fotográfica" rosarina que vos puedas delinear, hay algo que circula, o por esto de la soledad del fotógrafo y tu fobia te corrés?

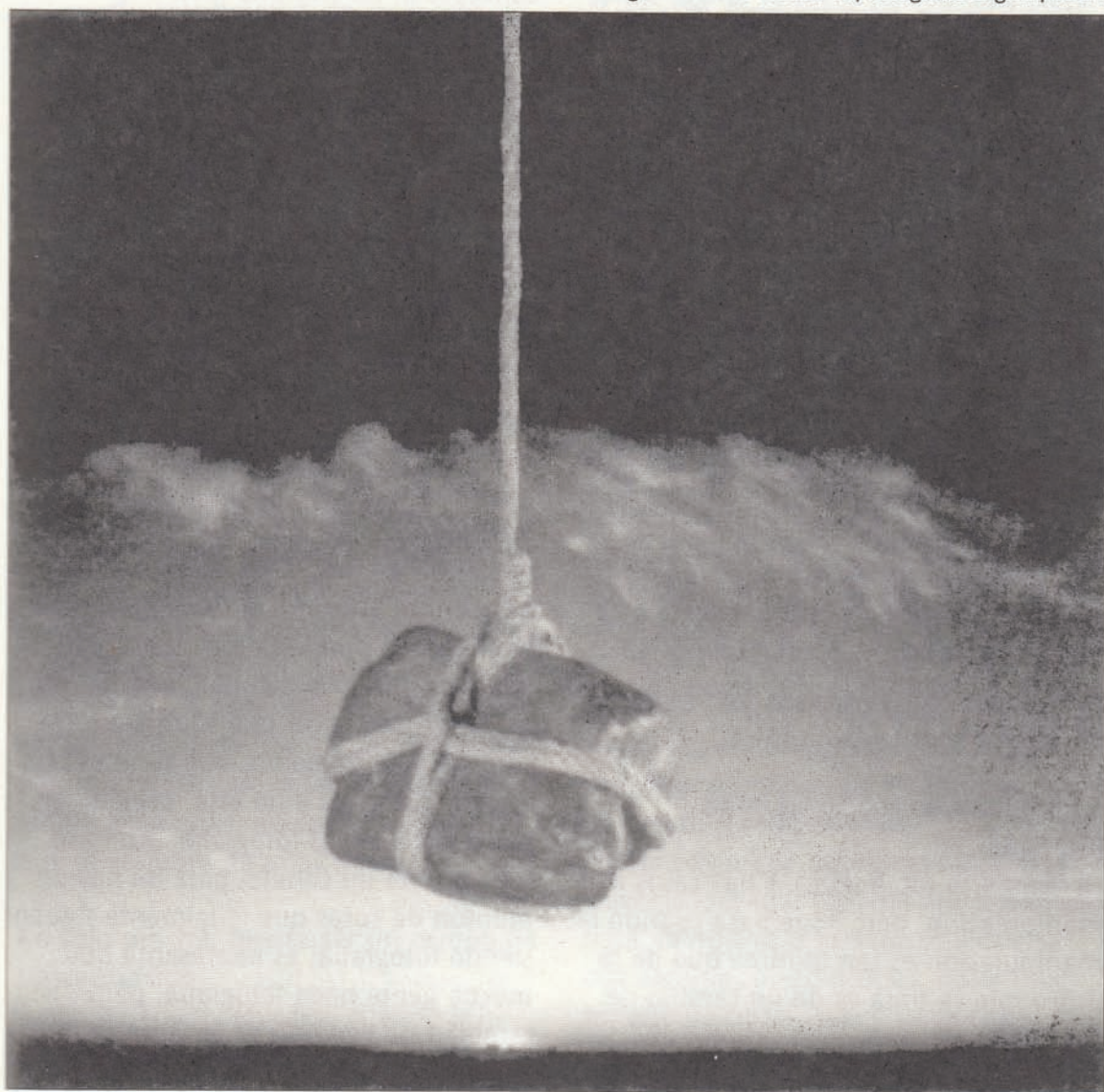
Sí, hay una cantidad de jóvenes que vienen fundamentalmente de Bellas Artes. Se inaugurará en el MACRO, Museo de Arte Contemporáneo de Rosario, la "Semana del Arte", donde se muestran 300 obras que son de arte contemporáneo argentino muy importante, y con muchos chicos haciendo cosas en la calle, con exposiciones por todos lados, y muchos son del Bellas Artes y utilizan fotografía. Quisiera tener más claro por qué se elige la fotografía. No tengo dudas de que algo de facilidad tiene la máquina, vos apretás un botón y si más o menos está en cuadro y se imprime, es una fotografía. No es que me desagrade, al contrario, me parece bárbaro, sensacional. Tengo muy claro el aporte que ha hecho la gente que viene del arte a la fotografía, que en muchos casos ha sido con mucha mayor libertad que los propios fotógrafos. El fotógrafo es un

conservador en muchos aspectos, la memoria está en la fotografía, indudablemente debo tener algo de eso. Vos tenés esa cámara, una Leica. Si te digo "andá a jugar con esa Leica por ahí", ¿vos no tenés temor de perderla, que se te rompa?... y de qué te voy a acusar. Mientras uno dibujaba, el papel, la birome, un carbón, un pedazo de ladrillo, la pared, vos dibujás y si no te sirve lo rompés, tirás el papel, hacés un bollo. ¿Cuánto cuesta un sobre de papel fotográfico? No hay un alumno en veinte años de escuela, que haya hecho una 50 x 60 durante las clases. No tienen plata, de un sobre de 10 hojas, ¿va a romper una hoja, va a cortar una para hacer pruebas? Además la fotografía de ser conservadora de la memoria, me parece, es muy "conservadora".

La polisemia...

En muchos aspectos la fotografía nos vuelve conservadores, vos tenés un equipo carísimo, materiales caros, elementos que hay que cuidar, estás obligado a pensar en la conservación por el paso del tiempo, conservar una cantidad de cosas. Por eso algunos que me dicen "che, pero tus fotos se rompen o se ponen amarillas", que se rompan, "no, pero vos tenés que pensar que dentro de diez años", les doy un CD y que las vuelvan a copiar, no sé. Son

Cielito Argentino con Piedra VII, fotografía digital, 2002.



posturas que no impongo como únicas. Valoro y me referencio en los tipos que están muy preocupados con la conservación de fotos porque me parece útil, porque si no se destruiría todo. Fijate que tengo todas estas porquerías viejas, algo de conservador tengo, si no, no juntaría todos estos cachivaches viejos. El aporte que hizo Warhol a la fotografía, el desprejuicio de agarrar una foto o algo que no era de él y hacer una obra de arte, me parece fabuloso. Pero también hay un punto que empiezo a marcar cuando veo esa apropiación de fotografías que tienen en sí un gran poder, ¿dónde está, dónde reside la obra, en lo que yo hago o en el que sacó la foto? Vivo una lucha constante, sobre todo con algo que me aclaró Silvia (Pérez Fernández) sobre la palabra apropiación. Es una palabra que se usa tan lábilmente, *la apropiación, apropiación indebida de niños*, porque en este país hay palabras que ya tienen una carga muy fuerte, entonces esto de apropiarse de cosas de otro...

En realidad, lo asoció Eduardo (Garaglia).

La comparto totalmente. Y hay casos de manipulación, pero ¿qué pasa cuando la manipulación es tan mínima que de lo único que se trata es de un cambio de soporte?

Hablabas de toda esa gente que viene de Bellas Artes que se metió en fotografía.

Hay mucha gente de plástica que está haciendo fotografía, te diría que la mayoría de la gente. Una cosa más conceptual, no hay una gran preocupación por el hecho fotográfico en sí, sino más apoyados en lo que en sí conlleva. Yo mismo usé, lo único que puedo tener de perdón es que la usé muchos años atrás, a lo mejor la vuelvo a usar, el tema de la fotografía antigua. Nadie puede dejar de darse cuenta, especulé con eso, son fotos de muertos. Si ves la foto en el museo... encontrada, intervenida, creo que está mucho más ligado a esta cosa de la resignificación. Es muy importante desde un punto de vista que toda esta gente joven utilice la fotografía porque hace que estemos hablando de todo esto, aunque me parece que así como la toman, en algún momento la pueden dejar. Hay como una identificación con la fotografía, no sé bien cómo hacer la disquisición. Así como está el fotógrafo, que si no es fotografía directa y no está revelada en papel fibra, no es fotografía, a mí eso me importa un cohete, para mí hay un montón de cosas que igualmente siguen siendo fotografía. Es interesante que mucha gente haga fotografía, pero también no veo que se profundice

mucho. Me parece más interesante hacer fotografía e investigar qué es, al mismo tiempo.

Lo que decías sobre el autorretrato.

Claro, una cosa es valerse de la fotografía como medio de expresión, y otra es usar la fotografía. Dos maneras de usarla, una la pongo entre comillas. Veo una fotografía usada, publicada o que se sacó para otro fin, usada en el sentido peyorativo. Por eso vuelvo a lo que dije antes de la inocencia, uno sabe que una fotografía siempre va a tener atractivo. Un ejemplo extremo es la foto pornográfica, es muy difícil sustraerse de mirarla. Qué sé yo cuáles son los valores, sin embargo el tema, la anécdota, supera al mensaje. La fotografía en sí tiene anécdota. Difícilmente se dejará de preguntar quién es el fotografiado. Sabemos que existe o existió, en cambio en un dibujo o pintura puede fácilmente ser imaginado. Es muy difícil sustraerse al ver lo que hay dentro de una fotografía para poder ver otra cosa. Si pongo alambre de púas, no soy inocente y sé que el alambre de púas pincha.

No sólo pincha, puede ser un campo de concentración.

A una galería de Chicago, cuando le mando esta serie en blanco y negro, mi

cara, que es medio como un santo sudario, me mandan a decir que son muy cristianas. Les contesto que también podrían ser muy judías porque un tipo encerrado con alambre de púa, vos mismo lo dijiste, puede ser un campo de concentración. Vengo de una cultura cristiana y si pongo un tipo con los brazos abiertos, la cruz, no hay inocencia en eso, sé que la cruz es dolor, crucifixión. Son símbolos recurrentes pero el problema es cómo uno los imbrica, los pone dentro de la obra, y sobre todo a quién remite o cómo los acciona. Puedo hablar de un martirio del presente, de él, de los años de la dictadura, y puedo hacer referencia. Puedo hacer referencia incluso sin decirlo, que la gente asocie libremente. A la inversa, sería lo de (el obispo) Baseotto, que usa una cosa bíblica y que en otras circunstancias tiene una lectura muy pesada.

Vos vivís de tu trabajo en estudio, trabajás para empresas. ¿Diferenciás este tipo de fotografía de la obra personal, o es lo mismo?

En esa búsqueda desesperada para no volverse loco uno sublima muchas cosas, trata de organizar otras y conformarse con algunas, mezclar otras, hacer una especie de cóctel. Luego de la crisis personal que hablamos, pensé que

quería seguir aprendiendo y ganándome la vida. Trabajar en estudio implicaba aprender algunas cosas del oficio, de sutilezas, de iluminación, porque la publicitaria es una fotografía exquisita, que me iba a servir para crecer técnicamente. No ubico en qué circunstancias las dos cosas se mezclan. En mis fotos blanco y negro no hay un cuidado excesivo por la técnica pero evidentemente la manejo, está incorporada porque la practico todos los días, no me tengo que preocupar por eso, en todo caso sí me tengo que preocupar por aprender nuevas técnicas, cuando empiezo a usar la fotografía digital y a manejar la computadora tengo que aprender a manejar una cantidad de cosas que incluso ustedes saben que a determinada edad es difícil, que para mí son chino y que con alguna dificultad lo voy haciendo. Me gusta hacerlo yo mismo, las cosas que uno no sabe hacer las puede derivar, de hecho creo que hay obras en que el tipo no participó en nada. Las estructuras que yo hacía la hizo un carpintero, era lo que sentía en ese momento, que uno podía hacer un diseño de un objeto y que lo realice un carpintero. En este tipo de cosas donde hay una mayor manipulación de la materia, de la imagen, del ajuste, de los colores, tengo mucho placer en hacerlo yo. Me esfuerzo mucho en que los pibes

me enseñen a manejar las herramientas. A lo mejor no las manejo todas, pero no me gustaría mandar la foto a alguien que la manipule. En el desarrollo de mi obra he sufrido mi trabajo en publicidad, porque mi trabajo implica una cuota de creatividad y de reconocimiento. El reconocimiento del cliente, el económico, de lo que te pagan por tu trabajo. Muchas veces lo he sentido como algo que tira para atrás. Actualmente tengo un trabajo importante, y mierda, es difícil sustraerse a eso, con lo que te obliga. Primero, porque como cualquiera necesitás plata para vivir, en algún momento prácticamente no trabajé por todo este asunto de organizar la muestra y el libro de *Antológica*. No es que laburo y no veo la hora de irme para venir a hacer lo mío, es medio tramposo en algún aspecto. Me gusta hacerlo, porque no hago cosas *fashion*, hago cosas más bien industriales. Es un desafío tener que hacer unas tomas de una máquina de acero inoxidable, y lo vivo como que lo alcancé, que lo logré. Por supuesto que lo que más me interesa es esto, mis obras, lo que pasa es que tengo que hacer las dos cosas, no tengo más remedio.

Pero volviendo a lo anterior, porque yo valorizo mucho el trabajo, no me refiero tanto al esfuerzo, sino al plano de las ideas. ¿Qué pasa cuando las ideas de

uno están apoyadas sobre el trabajo de otro? Cuando mi idea brillante pasa por el trabajo que hizo otro, ¿cuál es el respeto por el trabajo del otro? Hay gente que toma un objeto y es como si pensara que quien hizo el objeto no tenía conciencia de que estaba haciendo uno muy bueno, muy atractivo, a veces se trata de objetos artesanales, ¿y cómo, el que hizo esta pieza no sabía nada? Hasta que llegué yo, esclarecido, lo tomé y lo puse arriba de un pedestal, esta génesis la veo mucho en el arte contemporáneo y no la comparto para nada. Distinto es lo de León (Ferrari), que son objetos de imaginería religiosa y que no hay una especulación de agarrar un objeto por su calidad o porque es mejor de lo que él puede hacer. Son cosas diferentes. Ninguno de los elementos que junta León Ferrari a mí me atrae más que otros, forman una obra porque están apoyados por una idea y una carga ideológica. Me preocupa cuando el objeto que uno toma es más importante que la obra en sí, que la atracción del público esté dada por ese objeto que tomé, ¿y el que lo hizo qué era, un boludo? ¿Está claro, no?

Algo que tiene que ver con la producción en serie en todo caso, no con un sujeto que hizo...

Como cuando (Alberto) Greco agarra el tronco quemado y lo lleva al Museo Nacional, el tronco quemado en sí no tiene ningún valor, Greco lo pone en el medio del salón y pasa a ser una obra de arte. Si uso la Gioconda, nadie tiene dudas de que es universal, creo que ahí también está el valor de Warhol, nadie duda de que la foto de Marilyn Monroe o de Elvis Presley no son de Warhol, no hay especulación. Sí te engaño si te hago una linda obra usando las fotos de los chicos de Argentina Arde, de Kosteki y Santillán, las pongo en el medio del marco y le hago la "V" grandota. Yo me sentiría un poco...

Podemos ir al extremo de aquellos que reproducen tranquilamente la obra de Sander por ejemplo. Toman la misma pose, las tres personas, los campesinos, ¿y de quién es la obra?

Sí, evidentemente en mi discurso hay una posición tomada, no tengo dudas, lo que sí, estoy dispuesto a escuchar porque es un tema que me moviliza y me preocupa mucho, sobre todo el auge de eso, y por otro lado la valorización que tiene. Y aquel que hizo la obra, ¿dónde está, qué queda?

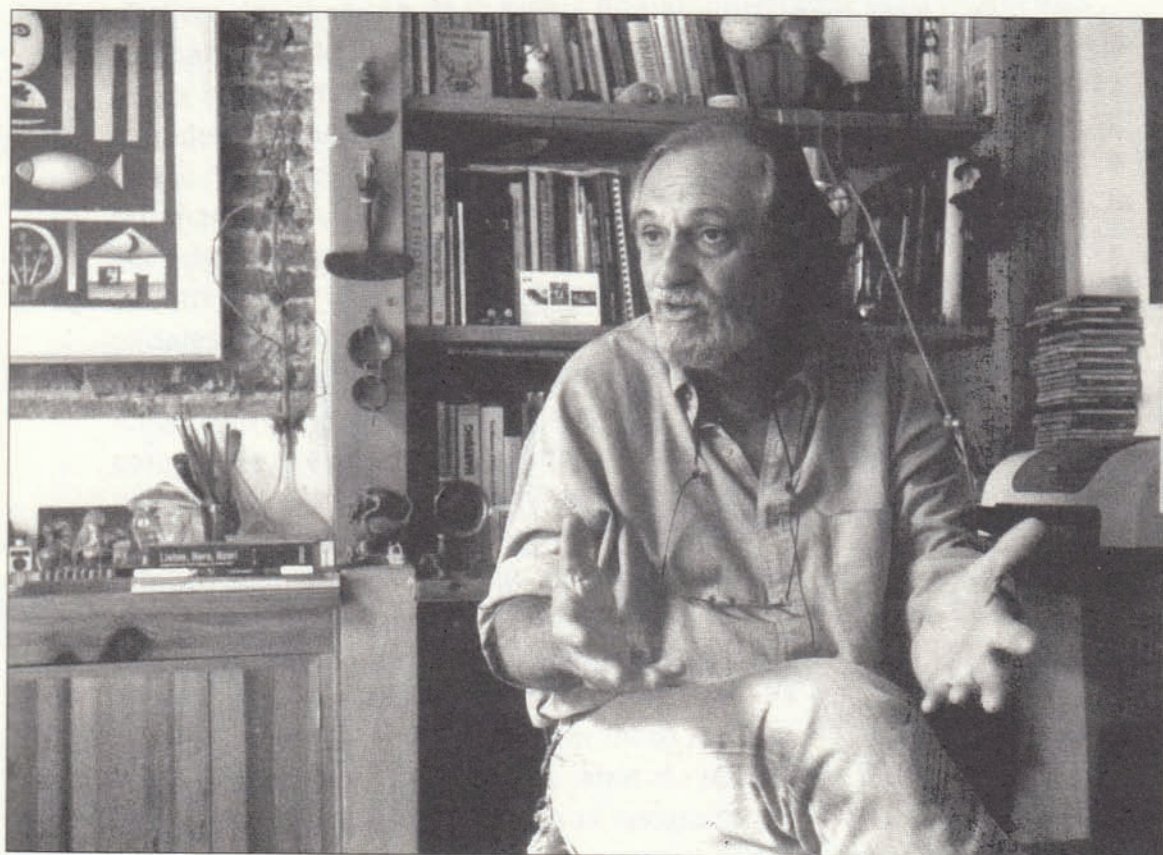
Haciendo un paralelo con el principio: ustedes no firmaban por una cuestión hasta grupal, política. Acá, hay un

borramiento del autor, desaparecen a un autor.

Sin aclararlo, además, eso me preocupa mucho. De legal no entiendo nada, acaba de salir la media sanción a la ley de derecho de autor de fotografía, a mí me parece que mientras no haya una institución como es SADAIC para los músicos, en fotografía no se puede poner en práctica.

SADAFO, que impulsa Ricardo Sanguinetti.

A Sanguinetti le reconozco y agradezco todo lo que ha hecho. Es importante una institución que intermedie, que te defienda, no ser vos en forma directa contra una empresa. Le pregunté a Lisandro (Puzzolo) qué pasa en música si tomo un tema y le hago una *remake* o adaptación. El autor sigue cobrando, lo que hago es una orquestación o un *remixe* pero el autor sigue funcionando. ¿Esto qué sería?" Un *remixe* de la obra de otro en última instancia. Pero acá no aparece el nombre. Me pregunto cuántas veces se especula para que el que vea la obra crea que la hizo uno, eso es lo que me preocupa. No me queda claro cuál es el verdadero motivo. No quiero pasar de ignorante. Pero yo, ahí, manco.



▶ 140

SECCION: *poesía*

FOTOGRAFÍA EN VERSOS

SELECCIÓN Y NOTA: DANIEL PONCE

Cuatro "postulaciones del tiempo" son los poemas que siguen. La relación entre los poetas y la fotografía demuestra jugarse en la producción de elegías, trabajos poéticos donde la evocación de lo perdido conlleva una reflexión acerca de la fugacidad. Esta relación entre "la inmensidad que fluye" y el objeto-imagen que el poeta contempla, sumadas la carga afectiva y la valoración de la propia finitud, provocaron estos fragmentos que hablan de lo inasible. En el caso de Margaret Atwood, la poeta toma la voz de otra escritora (la pionera de las letras canadienses Susanna Moodie, narradora y educadora del siglo XIX) para que ésta se contemple en un espejo que produce una imagen fija y donde se da cuenta del extrañamiento que le provoca su propia imagen pretérita y que, a la vez, le advierte sobre su propio deterioro. Susanna Moodie ya no se reconoce y es esa otra que ve la que la lleva a demorarse y a reflexionar a través de paisajes perdidos. La fotografía del grupo familiar poetizada por Jorge Brega habla del instante único e irrepetible, a la vez conocido o reconocible, pero empapado de incertidumbre. El que mira interactúa con su propio pasado pero desde la duda, para preguntarse "¿Tomé yo la foto?". Parece decirnos que todo se pierde, salvo una imagen que hay que reconstruir a fuerza de rebuscar en la memoria, a riesgo de encontrarnos con lo que ya no es. El intenso poema de Eliseo Diego es una disquisición metafísica, una celebración del devenir, y una advertencia: también el sujeto de la fotografía, tan idéntico a sí mismo, tan particular, será, a la larga, un fantasma, una silueta que va borrándose y que irá perdiendo sus atributos. El instante único, aquí, es visto por Diego como el prolegómeno de una fuga hacia la nada: la muchacha retratada ignora que está en peligro inminente, que luego de tomada la fotografía, y aún en el momento en que está siendo capturada su imagen en el daguerrotipo, el tiempo va realizando su faena de disolución y de pérdida. Jorge García Sabal, atrapado por la duda, como si juntara cenizas en las manos al contemplar una fotografía, aspira a poseer algo del conocimiento del otro, evocado a partir de la imagen fotografiada. Nos obliga a pensar que, más allá de las certezas provisionales que brinda el trato con alguien, está la imagen de ese otro, como acicate de nuestra imaginación, y quizá es allí, en ese deseo de saber algo del otro, donde se debate el afecto.

D.A.G.U.E.RROTIPÓ DE VEJEZ

P.O.R.: MARGARET ATWOOD

(DE LOS DIARIOS DE SUSANNA MOODIE, PRE-TEXTOS, VALENCIA, 1991)

Sé que cambio
he cambiado

pero de quién es esta cara insulsa
picada de viruelas y redonda,
enorme y en el centro de un papel vacío
como en un telescopio

la luna granulada

me levanto
de la silla contra la gravedad
me doy vuelta
y voy hacia el jardín

deambulo entre las plantas,
el pesado reflejo
del sol en mi cabeza en sombras desde
los picados barrancos
de mis mejillas, las cuencas
de los ojos 2 cráteres

rodeo
por los senderos
los manzanos
blancas blancas estrellas
que giran a mi alrededor

voy siendo devorada
por la luz

R.U.M.I.P.A.I.

P.O.R.: JORGE BREGA

(D.E. LUZ MAIA. EDICIONES CINCO, BUENOS AIRES, 2004)

Un pequeño velero.
Tomados del mástil ambos sonrien.

¿Tomé yo la foto?

Mi madre luce una malla con volados.
Mi hermanito unos cachetes encendidos.

¿Subieron sin ayuda a la cubierta?

¿Se habrá inclinado el casco hacia la orilla
al montar ella una pierna sobre la borda?

Un sauce llorón por el margen derecho.
Las dos figuras al centro del encuadre.
Como fondo una isla arbolada.

Ahora caigo: yo
me zambullo fuera de cuadro.

Mi padre,
apremiado por un presente imperioso,
acciona el obturador.

DAGUERROTIPO DE UNA DESCONOCIDA

P.O.R.: ELISEO DIEGO

(DE LOS DÍAS DE TU VIDA, EDITORIAL LETRAS CUBANAS, LA HABANA, 1993)

Esa muchacha que en el daguerrotipo está mirándonos,
que no sabemos quién fue ni cómo se llamaba;
esa muchacha tan deliciosamente fresca bajo su blusa de
encajes,
frágil con el temblor del pájaro que una vez hemos tenido
en la mano;
el óvalo de cuya cara nos hiere de belleza,
las líneas de cuyas manos dibujan la esperanza o la ternura;
esa muchacha está en peligro, ya ven, y no se da ni cuenta.
El día se le está yendo como el aroma escapa de la rosa,
el nombre se le está yendo como está yéndose la música; no
se da cuenta.
Sólo un instante más y ya no podremos ampararla, no
podremos;
el rumor de su falda se ocultará en la sombra de los márgenes;
ligera se habrá ido como si no tuviese un cuidado en el mundo
y en su lugar habrá cosas sin alma que el polvo aquieta
con la punta de sus dedos.
No estará la muchacha, la perfección, la gloria de la luz; sino
su imagen
manchada ya, tocada ya, dañada, como por una mosca, por
la fecha.
Es demasiado joven para el odio del tiempo.

FOTOGRAFÍA

P.O.R.: JORGE GARCÍA SABAL

(DE: ANTOLOGÍA POÉTICA, EDICIONES DEL DOCK, BUENOS AIRES, 1996)

una vida no cabe en la memoria

Jorge Guillén

Vuelves a mi memoria y es grato
el declive del tiempo; nada podemos
guardar en nuestro abrazo, y de esas
exclusiones sobrevivimos. Hoy
te estoy mirando otra vez, regreso
a tu última sonrisa, y no podría decir
si desde entonces me han pasado muchas cosas:
vi rostros que no me revelaron alegría,
leí libros que son la máscara de una pregunta,
tuve días y noches repitiendo mi pena,
días y noches donde el dolor era un nombre.

No estar triste es un hábito de la tristeza.
Poder mirarte es casi haberte conocido.

▶ 146

SECCION: *cuentos*

TITULO: *el arte de la fotografía*

POR: *martín kohan*

PROLOGO: *héctor santulli*

HÉCTOR SANTULLI: *el cazador cazado*

Así es como ella quedó por un momento, sí, pero en un momento excepcional e incomparable, casi como su pérdida en el frágil equilibrio que entre ella y el mundo resultaba posible. Y fue en ese momento cuando yo saqué la foto, una foto precisa y expeditiva: clic: la foto.

De esta manera, precisa y expeditiva, describe Martín Kohan la postura del cazador en su dimensión temporal y filosófica. Pero no todo es sencillo para su criatura que, cámara en mano, acecha en el barrio. ¿Qué precio estarías dispuesto a pagar por el conocimiento, por saber si además de sacar fotos podrías nominarte "fotógrafo"? o, lo que es más inquietante, ¿qué estarías dispuesto a hacer? *Ese momento excepcional e incomparable, ¿se encuentra o se produce?* Seguramente esa decisión divide aguas en el campo de la fotografía, aunque nuestro personaje no nos autoriza a ubicarlo allí, ya que por el momento parece tener más dudas que certezas, deambula por esas calles familiares y, como dice el refrán, "a la ocasión la pintan coja". "Objetivo: lente de un aparato de óptica vuelto hacia el objeto que mira".

Deliciosa ambigüedad del diccionario que a Kohan parece sugerirle una pesadilla, porque el objeto de su objetivo efectivamente mira, y no sólo eso: también habla y dice. ¿Y por qué si es nuestro objeto pretende ser un sujeto? Porque si el objeto se subjetiviza y se apropia de nuestra obra pasamos a ser objeto y, para peor, de consumo. Del temor reverencial de algunos primitivos a que la fotografía se apodere de su alma hasta el sujeto warholiano, dispuesto a lo que sea por sus segundos de fama, además de tiempo cronológico han pasado siglos de imbricación de artes y técnicas, de lo público y lo privado, de los goces y sus sombras.

Estimulante y cinematográfico, forzándonos a *imaginarizar* lo que cuenta, Martín Kohan titula, no sin provocación, "El arte de la fotografía".

MARTÍN KOHAN: *el arte de la fotografía*

Del libro *Muero contento*, de Martín Kohan, Rosario - Buenos Aires, Beatriz Viterbo Editora, 1994. © Martín Kohan.

Apenas la pateé la muleta de madera, la vieja me miró. Los ojos eran pequeños y muy oscuros y tenían, también, por lo menos cuando me miró, cierta expresión de asombro y de tristeza.

Fue una patadita rápida, concreta, sin ademanes innecesarios: tac, con la punta del pie en la base de goma de la muleta, y con eso suficiente. Las baldosas de la vereda por la que la vieja venía caminando eran grandes y lisas, de modo que la muleta se desplazó sin resistencia alguna. Cuando cayó al suelo, hizo un sonido seco, como de dos o tres, a lo sumo cuatro aplausos ásperos, cortantes, instantáneos. En ese momento, viendo, oyendo caer la muleta, pensé, como en una ráfaga, cómo poco a poco, en este mundo de plásticos y metales, nos hemos ido desacostumbrando al universo de la madera: su rugosidad, su sonido, su aroma.

La vieja quedó parada. La muleta se aquietaba después de su múltiple rebotar, y la vieja estaba todavía en pie. Creo que fue tal la velocidad de la patada de moderada violencia con la

que separé a la vieja de su muleta, o mejor, a la muleta de su vieja, que ella tardó algún instante en comprender por qué, de un momento para otro, había perdido su punto de apoyo, caminando por una vereda tan sin accidentes orográficos como lo era la vereda en la que estábamos, y siendo una tarde tan sin viento como lo era la tarde en la que nos cruzamos, ella y yo, en una cuadra tranquila del barrio de Saavedra.

Pero apenas me miró, ella, al parecer, lo comprendió todo, o casi todo, o una parte considerable de todo.

Curiosamente, su primer impulso, la primera reacción de la vieja, fue apoyar el pie en el suelo para no caerse. Pero lo cierto es que a la vieja le faltaba la pierna izquierda: de la rodilla para abajo no había, como quien dice, nada.

La vieja no usaba la muleta para caminar con "tres pies", según la tradición que le permitió a Edipo vencer a la esfinge y salvar a Tebas. Sumada la muleta, la vieja caminaba sobre dos: uno, el de madera y punta de goma, el otro, de carne y hueso, pero lleno de venitas rojas y violetas, e hinchado como una bolsa de agua caliente, de esas que en este mundo de calefactores eléctricos ya nadie usa, pero que acaso la viejita sí.

Quién sabe cuántos años hacía desde que la vieja había perdido la pierna.

Fuera que la hubiese perdido por una gangrena, por un accidente de tren o por acción de un perro salvaje: quién sabe cuántos años hacía desde que la había perdido. Y sin embargo, insondables son los reflejos, insondables son los hábitos adquiridos o los instintos de transmisión genética: la vieja, al ver que la muleta había caído, antes que nada trató de apoyar el pie. El pie que ya no tenía.

Fue un instante, indudablemente: una décima, una centésima de segundo en la que se produce una reacción casi inexplicable. Luego, la vieja advirtió que tenía que apelar a otro recurso, y que le convenía hacerlo con cierta urgencia. Entonces estiró una mano en dirección de un árbol recién plantado que tenía a su izquierda. Un arbolito joven, tierno, probablemente blando, que no sé si hubiese sido suficiente para servir a la vieja como punto de apoyo cuando cayera. De todos modos, antes de aplicar mi certero puntinazo, yo había llegado a calcular, en una estimación ligera pero exacta, que la vieja, en el caso de intentar aferrarse de algo, agarrarse de algo, como suele decirse, no podría alcanzar, con sus cortos brazos, el fino tronco del reciente sauce.

Así es como ella quedó, por un momento, sí, pero en un momento excepcional e incomparable, casi como

suspendida en el frágil equilibrio que entre ella y el mundo resultaba posible. Y fue en ese momento cuando yo saqué la foto. Una foto precisa y expeditiva: clic: la foto.

Después de eso la vieja se fue a piso. Una caída lenta y vacilante, hasta que: paf: estaba en el suelo. Suelo liso, como, creo, dije ya. Liso y seguramente suave, a pesar de lo cual la vieja se lastimó el codo y sangró. Las reacciones defensivas de los viejos son más lentas. De todos modos, y por suerte, lo que sangró la vieja fue poco, acaso porque estaba anémica.

La ayudé a levantarse. Naturalmente. Primero le di una mano y tiré hacia arriba, pero no tardé demasiado en comprender que ese método es efectivo para ayudar a levantarse a una persona que dispone de sus dos piernas. En el caso de la vieja, sólo sirvió para arrastrarla un poco por el mosaico afortunadamente sin asperezas. Cambiando la estrategia, puse mis dos manos debajo de sus axilas y de un tirón. Creo que por un instante la suspendí en el aire. Después la bajé sobre su pie. La arrimé hasta el arbolito y le pedí que me esperara sujetándose allí. Fui en busca de la muleta. La muleta se había deslizado por la vereda, yo creo que en el episodio de intentar poner de pie a la vieja nuevamente, y no como

consecuencia directa de la patadita que yo di. Para el caso, en última instancia, es lo mismo: resbaló por la vereda y cayó al agua podrida que corre a menudo al borde de los cordones.

A la vieja no pareció importarle demasiado: tanto era el alivio, o la alegría, o ambas cosas a la vez, que le provocaba recuperar ese falso pie después de lo que pudo ser una segunda pérdida, menos terrible que la primera en más de un sentido, pero no por eso menos incomodante.

Finalmente: la vieja recuperó la estampa que ofrecía al principio de todo. Tenía, sí, la lastimadura en el codo, y acaso algún otro raspón que yo no había podido apreciar. Pero lo principal fue que pronto había ido recuperando el ritmo normal de la respiración, abandonando ese jadeo urgido e intenso que el susto y la agitada actividad corporal parecían haberle provocado.

Entonces ella me dijo:

—¿Usted es fotógrafo?

Yo estaba con mi Pentax colgándome del cuello.

—Sí —le dije—. Bueno, no —le dije—. No sé —le dije—.

La vieja me miró de un modo parecido al que había utilizado para contemplarme en el momento en que yo le había pateado la muleta.

—No entiendo —dijo—.

—Voy a explicarle —dije yo—. Yo saco fotografías, eso sí. Lo hago porque me gusta. Pero no sé si eso significa ser un fotógrafo, todavía. No sé si lo hago, a esta altura, lo suficientemente bien.

—Qué duda desagradable —dijo la vieja—.

—Sí —dije yo—.

Se produjo entre nosotros un silencio bastante incómodo: éramos dos desconocidos conversando azarosamente en una calle de Saavedra. Yo ya había sacado mi fotografía y la vieja y yo, al parecer, poco o nada, teníamos para decirnos.

—Usted me sacó una foto a mí —dijo ella, finalmente—.

—Sí.

—Quizás se trate de una buena foto.

—Espero que sí.

—Quizás se trate de una foto lo suficientemente buena como para que usted empiece a creer que ya es un fotógrafo.

Me gustó pensarlo, ésta es la verdad. Por eso me sonreí. Y por eso acepté inmediatamente, cuando la vieja me dijo:

—¿Puedo pedirle que me envíe una copia, apenas tenga revelada la foto?

Eso, si no es abusar.

Yo le dije que le llevaría una copia hasta su casa ni bien la tuviese lista. La vieja se mostró feliz y ansiosa, y yo mismo

sentí después de eso un anhelo tal, que tomé fotografías de cualquier cosa con tal de terminar rápidamente el rollo y poder revelar. Les saque a los perros cagando en las plazas, a las parejitas de novios, a las pilas de basura que se prenden fuego en las esquinas de los barrios. No bien terminé el rollo, me puse a revelar.

La foto de la vieja salió perfecta. A ella se la veía entera, pero tanto la muleta como el saucito habían quedado fuera del cuadro, con lo que la sensación de que la vieja estaba en los borde del equilibrio se había logrado plasmar en la imagen. Su rostro, menos nítido de lo que ya había llegado a ver en la experiencia directa, trasuntaba de todos modos esa mezcla de sorpresa, preocupación, melancolía, seriedad, desolación, que la vieja había tenido en ese instante.

Le llevé tres copias y ella me lo agradeció muchísimo. Incluso me invitó a pasar a su humilde casa despintada y manchada de humedades, a tomar mates y conversar, pero no acepté. Le puse una excusa cualquiera, y me fui.

Yo enmarqué la foto y la colgué en el living de mi casa. No voy a negar que tuve la fantasía de que alguna vez pueda ser exhibida en alguna galería de arte. Pero esas tres copias de las viejas, esas tres copias que tiene la vieja, han

comenzado a irritarme. Fue, al principio, una idea más o menos vaga e inconsistente. Ahora se parece demasiado a una obsesión. Anoche, por lo pronto, me impidió conciliar el sueño hasta la hora en que un canario que tienen aquí al lado comenzó a cantar. La idea, la sola idea, la simple idea de que tres imbéciles nietos o nietas de la vieja tengan esas fotos arrugadas en sus porta documentos y las saquen cada tanto para decir "Y esta es la abuela Matilde", me pone, en fin, esa sola idea, esa simple idea, verdaderamente fuera de mí. Siento tanto odio, siento tanto resentimiento, que, he de admitir, para ser sincero, que salgo a caminar en las tardes por las calles de Saavedra, con la secreta intención de volver a encontrarme con la vieja, y que maduro el propósito de, en el caso de encontrarla patearle su muleta, arrastrar yo mismo esa tosca madera hasta la mismísima agua podrida, y marcharme después, sin quedarme siquiera para contemplar la caída de la vieja, y mucho menos para ayudarla después a levantarse.

152

SECCION:

libros

AUTOR:

jorge ribalta (ed.)

TÍTULO:

efecto real, debates posmodernos sobre fotografía.

EDITORIAL:

gustavo gili sa

LUGAR Y FECHA DE EDICIÓN:

barcelona (españa), 2004, 368 pp



R.E.S.E.N.A.:

de-efectos-posmodernos

P.O.R.:

ana clara jaluf

Artista y crítico de arte, Jorge Ribalta apuesta en esta publicación a una recuperación de dieciséis ensayos nunca antes traducidos al español, cuyos autores participan del debate iniciado a fines de los años de 1970 respecto a la actividad fotográfica llamada "posmoderna". Se trata de una historización que, sin embargo, no hace explícito las fechas de publicación o divulgación de cada trabajo. Esto deviene problemático a la hora de analizar un ensayo en particular, ya que no es posible dar cuenta del contexto en el que se inscribe.

La introducción de la obra es realizada por Ribalta quien advierte que el título del libro, *Efecto Real*, alude al doble sentido de ese debate posmoderno entre lo histórico-político y lo estético. De esta manera, se incorpora tanto una crítica a la autonomía artística y la necesidad de recuperación de un arte militante, como el problema del realismo fotográfico culturalmente construido.

El libro se estructura en tres partes, división temática propuesta por el compilador. En la primera de ellas, "Hacia una reescritura de la historia de la fotografía. El documental como crítica

al formalismo moderno", los trabajos de Allan Sekula, Jo Spence y Martha Rosler actúan como apertura a las críticas sobre la concepción moderna del arte. Desde la perspectiva de estos autores, la modernidad aboga por una autonomía del arte, desvinculado de sus contextos y prácticas que le dan origen. En todos ellos la recuperación de los postulados vanguardistas históricos está latente, así como también la reivindicación del trabajo documental.

Sekula y Rosler consideran que el trabajo fotográfico de la época aparece escindido de la realidad y, cada vez más, centrado en preocupaciones técnicas y/o estéticas. Se oponen a la creciente exaltación de la figura del fotógrafo, en desmedro de sus obras y temáticas que quedan relegadas a un segundo plano. Esto nos habilita a reflexionar acerca de los modos en que el hacer fotográfico actual se ha ido incorporando y articulando con los medios masivos de comunicación. En el actual capitalismo cultural, las fotografías devienen mercancías diferenciadas por su recepción. Con propuestas para todos los gustos, todos los públicos, el verdadero valor de la obra reside en una combinación entre la popularidad del fotógrafo y los circuitos de exhibición y consumo, asegurando un importante margen de rentabilidad.

Como ejemplo de lo anterior, el canal televisivo *National Geographic* incluye

periódicamente en su programación historias de vida de reporteros gráficos en combate o situaciones de conflicto; uno de los más recordados y comentado, incluso en otros medios, trató las aventuras y desventuras de un fotógrafo que buscaba a una refugiada afgana a la que había convertido varios años antes en portada de la revista homónima. El episodio mostró las ventajas de la tecnología aplicada a la fotografía, la búsqueda incansable del fotógrafo y relegó para los minutos finales lo sucedido a la mujer.

Considerando este contexto, Spence buscará rescatar a la fotografía como práctica social, analizando el trabajo de los fotógrafos en barrios carenciados y en organizaciones sociales. Un texto que se actualiza en nuestra propia realidad social y económica tras la crisis de diciembre de 2001 con las experiencias iniciadas por gran cantidad de profesionales y artistas que redirigieron sus trabajos a estos sectores. Por ello, es de particular interés las reflexiones de Spence sobre las efectivas posibilidades de transferencia de conocimiento y de producción desde los propios actores. Teniendo en cuenta que las imágenes son socialmente construidas y que al ser apropiadas por los propios sujetos delimitan su propia mirada, el desafío será llevar a cabo producciones que se distancien de los estereotipos mediáticos y hegemónicos.

La segunda división propuesta por Ribalta lleva por título "La imagen como construcción. Debates sobre la actividad fotográfica posmoderna". Aquí se presentan los trabajos de A. D. Coleman, Rosalind Krauss, Annette Michelson, Douglas Crimp, Victor Burgin, Abigail Solomon-Godeau, Craig Owens, Laura Mulvey, Jean-Francois Chevrier y James Lingwood. En palabras de Ribalta, se trata de "un recorrido por cuestiones como la oposición a la *straight photography* a partir del uso de la escenificación, la cuestión del neopictorialismo, el papel de los estereotipos mediáticos y la cultura popular en la elaboración de la imagen, la reivindicación del discurso feminista en la crítica de la representación, etc.". Quizás sea esta segunda parte donde se encuentre mayor diversidad en el debate planteado y esté más presente la cuestión teórica de lo "real". Las obras escogidas registran la influencia del psicoanálisis (Lacan), de los movimientos sociales de la década de 1970 (sobre todo el feminismo) y cierta preocupación por las dinámicas de circulación y recepción del espacio y trabajo cultural y artístico. A la vez, no quedan fuera las reflexiones sobre la masificación del arte y las propuestas de recategorización de los trabajos fotográficos.

De todos los autores presentados en este segundo apartado, Coleman propondrá

nuevas categorías fotográficas con la sustitución de las históricas *straight photography* y *documental* por representativos/contemplativos e informativos, respectivamente.

La tercera y última parte se centra en la discusión sobre la imagen como construcción discursiva, con el surgimiento de los llamados Estudios de Cultura Visual como nuevo campo académico. Bajo el título de "Más allá de las disciplinas. De la cultura fotográfica a la cultura visual" se hacen presentes Simon Watney, Timothy Druckrey, Geoffrey Batchen y Benjamin H. D. Buchloh. Este apartado, verdadero cierre de la obra, constituye a la vez una apertura a nuevas reflexiones sobre el estudio y práctica de la imagen en nuestro siglo.

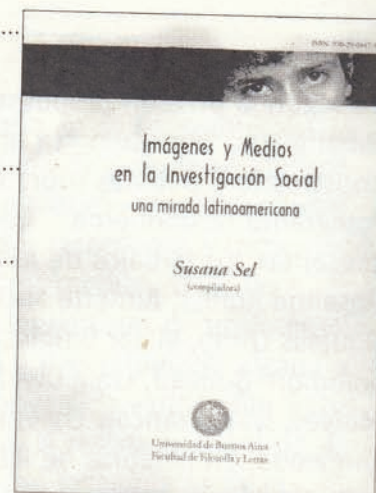
Siendo una obra de reciente edición (2004) quizás sea lícito preguntarse por la escasa inclusión de investigaciones correspondientes a la última década y la ausencia de trabajos que problematicen y focalicen en el encuentro de la imagen con las nuevas tecnologías. Más allá de las declaraciones preliminares de Ribalta, la imagen digital con sus especificidades técnicas, sus formas particulares de recepción y circulación, plantea un escenario diversificado y diferenciado que obliga a una reflexión y actualización de la imágética posmoderna.

AUTOR:
susana sel (comp.)

TÍTULO:
imágenes y medios en la investigación social, una mirada latinoamericana

EDITORIAL:
*Facultad de filosofía y letras
universidad de buenos aires*

LUGAR Y FECHA DE EDICIÓN:
buenos aires 2005 144 pp



R.E.S.E.Ñ.A.: *diversas y necesarias miradas*

P.O.R.: *eduardo garaglia*

La publicación tiene su origen en el Coloquio Internacional Imagen y Ciencias Sociales. Repensando investigación y sociedad en Latinoamérica, organizado por el Laboratorio de Producción Audiovisual de la Facultad de Filosofía y Letras y por el Proyecto de Investigación Política de la Imagen de la Facultad de Ciencias Sociales, ambos de la Universidad de Buenos Aires, y contó con el apoyo — entre otros— del Programa de Grupos de Trabajo del Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO) y el Instituto Goethe de Buenos Aires.

Esta compilación pone en acto la transdisciplinarietà para el abordaje de la imagen, tanto en los trabajos de índole predominantemente teórica, como en aquellos que se abocan al estudio de la imagen en tanto producto cultural inmerso en procesos históricos y sociales.

Dentro del primer grupo de textos, el artículo de la mexicana Lourdes Roca, "La imagen como fuente: una construcción de la investigación social", es una buena llave de apertura para la propuesta general del libro, puesto que

incursiona en problemas teórico-epistemológicos y metodológicos, para el trabajo sobre documentos visuales desde las ciencias sociales, proponiendo una serie de pautas tendientes a una mejor interrogación de los mismos.

A partir de la experiencia de un caso particular de museo virtual en "Escrituras hipermidiáticas e as metamorfoses da escrita etnográfica na era das 'textualidades' eletrônicas", Ana Luiza Carvalho da Rocha y Cornelia Eckert, se preguntan acerca de la tensión entre la intertextualidad del texto etnográfico clásico frente a la nueva etnografía basada en la hipertextualidad.

Marián Moya, en "La producción de imágenes sobre lo real: ¿documentación y/o propaganda?", somete a discusión la noción de documental según distintas expresiones con las que el género se nutrió en los últimos años, centrando el análisis en los usos propagandísticos del film documental y el proceso de virtualización de lo real, cuya expresión máxima podría observarse en el atentado a las Torres Gemelas.

Por su parte, Miguel Vedda, en "La 'Fábrica de Sueños' y las imágenes desiderativas. Ernst Bloch y la estética del cine", pone a dialogar las teorías de Siegfried Kracauer y Bloch sobre el cine. Aunque diferenciadas, ambas visiones

procuran dar cuenta de la relación entre la vida de los sectores medios, la falsa conciencia y la producción fílmica de la Alemania pre-nazi, además de rescatar en Bloch análisis acerca de las potencialidades emancipatorias del cine en el sentido de posibilitar nuevas formas de ver lo real.

En el segundo grupo de textos encontramos, "La apropiación de las imágenes de la nación. Dios, Patria, y Fuerzas Armadas en la filmografía documental, Argentina (1930-1943)", en el cual Marcela Franco, Irene Marrone y Mercedes Moyano Walter, trabajan sobre cómo filmes documentales y noticieros, puestos a circular en campañas de propaganda a través de los cines, aportaron a reformular tanto conceptos sobre la realidad social como a configurar el imaginario de la "argentinidad" alrededor de los ejes de nacionalismo, militarismo y catolicismo. Desde "Racismo, políticas de la identidad y construcción de 'otredades' en el cine ecuatoriano", Christian León analiza las producciones cinematográficas de Miguel Ángel Álvarez y el sacerdote Carlos Crespi, en quienes encarnaron distintas miradas sobre el indígena desde el imaginario moderno, al tiempo que queda planteado el cuestionamiento a la noción de representación expresada en aquéllas a

la luz del resurgimiento del movimiento indigenista ecuatoriano en la década de 1990.

El chileno Gastón Carreño en "El western patagónico: la imagen del indígena norteamericano en la imagen Selknam", aborda en primer término la imagen indígena construida por la industria del cine norteamericano para, a partir de allí, compararla con un film de Miguel Littin, proponiendo finalmente para la discusión algunos mecanismos utilizados en la representación.

En "El documental en las prácticas políticas. Repensando la producción local desde 1983", Susana Sel, quien compila el presente volumen, periodiza la producción video y cinematográfica documental en relación al contexto político, social y económico: la vinculada a lo testimonial con el inicio de la etapa democrática, las alternativas que se plantearon en los años del menemismo y la del cine político militante surgida a partir del año 2000, concluyendo con una invitación a repensar distintas propuestas teóricas vigentes a la luz de cómo éstas intervienen en el funcionamiento de la ideología.

La misma etapa es abordada por Silvia Pérez Fernández en "Una aproximación a la circulación de fotografías en la Ciudad de Buenos Aires. 1983-2001". El trabajo propone pensar el campo

fotográfico a partir de la transformación de los espacios de circulación, y cómo la conformación y dinámica de los mismos se vinculan tanto con las condiciones sociopolíticas generales, como con las necesidades de legitimación del propio campo.

Por último, en "Prensa, fotografía y representación", Christian Delgado Bejarano y Alexandra Fierro Morales analizaron las fotografías publicadas por el diario *El Tiempo* de Colombia, observando la relación entre las estrategias de representación de tres actores (el presidente Uribe, los paramilitares y las FARC) y la compleja realidad de dicho país, procurando dar cuenta de la construcción de sentido a partir de las imágenes.

En síntesis, se trata de un intento que apuesta a pensar la imagen desde y para la heterogénea realidad de América Latina, propuesta que se enriquece con la multiplicidad de abordajes.

Ojos Crueles

de ojos cruelles

Como todo emprendimiento que se inicia, su surgimiento, formalización y cuerpo tienen su origen en un deseo. Para nosotros, el de intervenir, ampliando, a través de la escritura, el espacio y los contenidos del debate en el campo fotográfico.

Creemos que *Ojos Crueles* es, al mismo tiempo, un punto de partida y de llegada. Punto de partida porque pretende ser un instrumento para la difusión de reflexión en torno a la fotografía, en el cual la problematización del objeto *fotografía* no se vea limitado más que por los honestos límites de quienes escribimos y hacemos la publicación. Pero al mismo tiempo no podríamos explicar la necesidad de salir con *Ojos Crueles* sino por el camino transitado hasta hoy por buena parte de quienes integramos su staff. Tanto indi-

vidual cuanto colectivamente hemos venido impulsando la construcción de ámbitos en los cuales se privilegiara el intercambio entre los productores de fotografías y de reflexión teórica, dimensiones que dialogan permanentemente en el campo fotográfico. La referencia es ineludible: las *Jornadas de Fotografía y Sociedad*, espacio que organizamos y nos convocó en la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires desde 1997, encuentran en *Ojos Cruelles* una de sus cristalizaciones. En ambos casos –Jornadas y publicación–, la heterogeneidad de recorridos y formaciones es quizás el condimento cualitativo determinante. No somos tributarios de un discurso único, lo cual también se expresa en que ésta no es una publicación cerrada, concebida para que escriban sólo sus miembros e invitados escogidos; de ahí la función del Comité Asesor y una pauta de redacción.

No partimos de ninguna novedad cuando definimos que la fotografía sea posiblemente uno de aquellos objetos malditos para el pensamiento y el arte, siempre a mano para las consideraciones fáciles y no exentas de obviedad. Huidizo, al mismo tiempo, para los juicios enrolados en teorías que suelen aplicarse a formas del arte tradicionales. Además, no podemos apartarnos en cada paso de una premisa: son inherentes a la fotografía tanto su carácter de producto *artístico* cuanto el de práctica sociocultural. Por lo tanto, si pretendemos dar cuenta de ella –entendiendo que cualquier *dar cuenta* supone límites y parcialidades– sólo podremos intentarlo seriamente si preservamos la relación dialéctica entre teoría y praxis. Es por ésto que pretendemos de *Ojos Cruelles* no otra cosa que constituir la en una herramienta idónea para aportar a enriquecer el pensamiento acerca de la fotografía, sabiendo que dicho objetivo sólo puede alcanzarse rompiendo compartimentos estancos y consentimientos especulares, especie de guiños de ojo sostenidos ocasionalmente por francas barreras epistemológicas, pero también –y quizás más frecuentemente– por cierta mediocridad de intereses cortoplacistas.

Todo sujeto, por el solo hecho de estar socialmente constituido y vivir en sociedad, contribuye con sus hechos a la producción social general, a veces más, a veces menos concientemente. Si la fotografía es uno de los soportes por medio del cual lo social se expresa y supone una articulación entre lo individual y lo social, su producción, circulación y consumo no pueden estar ajenos a la lógica de la

producción en general –tanto material como simbólica– y a sus sistemas de legitimación. Por otro lado, como ya lo dijera Marx hace ciento sesenta años, desde que se escindieran trabajo manual e intelectual, muchos han vivido en la ilusión de creer en la independencia y autonomía del mundo de las ideas respecto de las condiciones materiales, de las cuales emergen y sobre las cuales son aplicadas. Por el contrario, nos situamos en la fila de quienes sostienen que las actitudes *contemplativas* sólo contribuyen a mantener el estado de cosas existentes. A sabiendas, elegimos hacer explícito nuestro propósito: desde *Ojos Cruels* anhelamos construir un ámbito de intervención; una herramienta en la que polifonía no signifique pastiche ni la coherencia, dogmatismo. No nos apremian los temas de agendas oficiales: ni los de cierto sector del campo fotográfico, con sus pautas acerca de qué y cómo producir y exhibir en función de posicionamientos más mercantiles que culturales ni, tampoco, algunos de la Academia. Ésta, a veces, se relaciona con la imagen fotográfica ligeramente, recurriendo a citas de autoridad dadas por obvias, lo que no hace más que esconder incomodidades teóricas, epistemológicas y metodológicas que la fotografía provoca. Para ser más claros aún: *Ojos Cruels* no será una revista *de urgencias*, presta a acondicionar un vagón en algún *tren de la historia* de los que actualmente circulan. Preferimos, con dos o tres certezas a cuestas, no más, sentar nuestro punto de vista, de modo que ningún maquinista improvisado, advenedizo o testaferro –a veces con título de *especialista*– haga de nosotros un turista de contingente.

Intentar traspasar lo que se nos impone como manifiesto y reemplazar la liviandad de la crítica que se ata al objeto desesperadamente –como a un fetiche próximo a desvanecerse–, por la angustiante pregunta por el sentido, tal vez permita retomar aquellos viejos-nuevos temas que desvelaron a otros. ¿Por qué habríamos de ser *originales*, si las ideas, por lo general, sólo cambian de vestimenta?

Los saberes son –siempre– productos históricos y sociales, expresiones de una permanente confrontación ideológica. En ese *campo de batalla* por el sentido, intentamos recuperar, desde un pensamiento crítico, aquellos relatos fuertes relegados por los discursos hegemónicos de las últimas décadas –los que, por cierto, muchas veces simulan ser críticos–. Estos, frecuentemente, asisten –en un mismo movimiento– al intento de desdibujar, camuflar a la fotogra-

fía, con el propósito de equipararla para su aceptación en ámbitos de legitimación. En cuanto los *artistas* fotógrafos se preocuparon por sumergirse en y ser reconocidos por el campo artístico, y toda vez que el mercado del arte abrió sus puertas a la fotografía, la respuesta inmediata ha tendido, generalmente, hacia el mismo sentido. El acercamiento de la fotografía a la forma mercancía se vio acompañada, las más de las veces, de una traición a sus cualidades distintivas. No ha habido más de dos o tres disyuntivas: o bien la aceptación de la inferioridad relativa a su condición artística y la consecuente legitimación como pariente pobre, a través de la instrumentación de formas pictorialistas o neopictorialistas; o bien, admitiendo y preservando la diferencia, tolerando el costo de situarse periféricamente en los ámbitos de circulación de las obras de arte; o, finalmente, más allá de excepciones, aguardando que el tiempo aplaque la fuerza de su poder referencial, las menos de las veces con el autor en vida.

Entendemos que la producción de textos críticos acerca de la fotografía es un campo en construcción permanente. Las ciencias sociales y humanas no repararon aún lo suficiente en las posibilidades que la fotografía brinda para el abordaje de lo social. Tampoco han estado abiertas lo necesario al aporte de discursos que, aún no siendo el desentrañamiento de lo social su objetivo principal, como el psicoanálisis, sin embargo permiten pensar desde otras categorías y conceptos la complejidad del dispositivo y del acto fotográfico. En este sentido, es probable y hasta saludable que no haya *un* método y *una* teoría de la fotografía. Incluso, quizás, metodologías tradicionales para el abordaje de lo cultural y artístico, propias de cada disciplina o discurso, también requieran una *vuelta de tuerca*, al cruzarse con un objeto que aún hoy los increpa e interpela. Pero el ejercicio no concluye allí: también es necesario repensar la pertinencia de gran parte de estudios, ensayos y teoría acerca de *lo fotográfico* que son producidos en situaciones históricas, sociales y políticas con las cuales tenemos poco en común. La particularidad de periferia dependiente es el medio en el cual se desarrolla nuestra producción fotográfica y teórica, lejos de las condiciones de producción de la hegemonía cultural. De no detenernos a pensar este problema, se corre el riesgo de –deshistorización mediante– justificar las más diversas prácticas y estéticas, relegando –cuando no, haciendo desaparecer– la discusión sobre la ética de las imágenes y su circulación. Esto lleva a cuestionar políticas *en* fotografía y políticas *de* la foto-

grafía. Pero ¿hay voluntad de dar este debate, cuando desde los años de la *transición democrática* la fotografía no escapó al devenir de un país que tendió progresivamente a diluir lo colectivo en la iniciativa individual, y a pensar en los supuestos beneficios de tener relaciones carnales antes que iniciativas propias? La ilusión de estar en el primer mundo por la simple reproducción de formas y contenidos de la fotografía de otras latitudes y hasta por haber disfrutado de las bondades del 1 a 1, choca objetivamente con la realidad en que vivimos, brindando por momentos un espectáculo entre impúdico y cínico. *La fotografía, un lenguaje en alza*, sentenciaba el comentario de una exposición de arte a mediados de 2002, al tiempo que el país se debatía entre la protesta social y la represión.

Frente a la disyuntiva, no queremos ser espectadores del tiempo que transitamos, ni gozar del conocimiento producido si éste no es compartido colectivamente. Tal vez *Ojos Crueles* brinde y nos brinde una buena oportunidad más de resistir como sujetos.

Octubre de 2004

silvia perez fernández
eduardo garaglia

-pautas de redacción y protocolo de edición

Los trabajos con pedido de publicación deben ser enviados a los directores de *Ojos Crueles. temas de fotografía y sociedad*, a la dirección postal Blanco Encalada 4589, 2º piso, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, República Argentina, CP: 1431. Los mismos deberán ajustarse a los requerimientos del reglamento, el cual también fija la modalidad de evaluación:

1. Los trabajos que se sometan a evaluación para ser publicados deberán ser preferentemente inéditos. También pueden aceptarse originales o traducciones de artículos editados en publicaciones de poca difusión en Sudamérica, que los evaluadores consideren importantes y relevantes. Las evaluaciones serán realizadas por dos integrantes del Comité Asesor, junto a los directores.

2. Debe presentarse una copia del trabajo en diskette o CD-Rom, con los textos elaborados en programa Word (.rtf o .doc) y tres copias impresas en papel tamaño A4, en simple folio a doble espacio. Las imágenes –si las hubiera– deben ser enviadas en formato .jpg o .tif a 300 dpi en tamaño 7 x 10 cm. Con excep-

ción de las imágenes o fotografías de libre uso y circulación, deberá acompañarse la presentación con una carta firmada por el autor de la nota, en la cual deje constancia de contar con la autorización del autor de la fotografía o imagen para su publicación. Si bien no se establecen límites en la cantidad de caracteres e imágenes de los artículos, el Comité Editor podrá –una vez aprobado para su publicación y de ser necesario– sugerir al autor ajustar la extensión del trabajo, de acuerdo a criterios editoriales.

3. El artículo debe acompañarse de un resumen de no más de diez renglones.

4. Las notas deben insertarse a pie de página, con numeración correlativa; la bibliografía, al final del artículo y en orden alfabético. Las aclaraciones sobre el trabajo (agradecimientos, mención de versiones previas, etc.), se indicarán con un asterisco en el título, remitiendo al pie de página.

5. Las referencias bibliográficas deberán contener los datos correspondientes en el siguiente orden:

Si se trata de libros: nombre y apellido del autor, título en *itálica*, lugar, casa editora y fecha de edición: volumen, tomo, etc.; número(s) de página(s) [pág.] (si correspondiera). Ejemplo: Publio López Mondéjar, *Las fuentes de la memoria II. Fotografía y sociedad en España, 1900-1939*. Ministerio de Cultura, España, Lunwerg Editores S.A., 1992, pp. 86-87.

Si se trata de artículos de revistas: nombre y apellido del autor. Título del artículo entre comillas. Título de la revista en *itálica*; volumen, número, año. Lugar, fecha de edición; número(s) de página(s) (si correspondiera).

Si se trata de artículos de libros: nombre y apellido del autor. Título del artículo entre comillas; en nombre y apellido del compilador / editor / coordinador. Título del libro en *itálica*, lugar, casa editora y fecha de edición; volumen, tomo, etc.; número(s) de página(s) [pág.] (si correspondiera).

6. Toda palabra utilizada en el texto que no esté en español debe ir en *itálica*.

7. El autor o autores del artículo deberá(n) consignar adecuadamente su(s) nombre(s),

apellido(s) y una breve (no más de 20 palabras) descripción de su actividad profesional, laboral e institucional. Deberá incluir una dirección de correo electrónico, correo postal y número telefónico.

8. La Dirección de la publicación notificará la aceptación del artículo en un plazo no mayor a los seis meses desde la recepción del mismo.



FLORIO & CIA. I.C.S.A.
BODEGAS Y VIÑEDOS

Juan Gazzano
FOTOSERVICE

Tel: 4383-1465
juanfgazzano@yahoo.com.ar
Solís 183. Buenos Aires

**EL OJO
MOCHO**
críticas & tribulaciones

Edgardo Filloy

Fotógrafo. Publicidad y Fotografía Creativa.
Conservación y Preservación Digital de
Archivos Fotográficos. Acceso.
Restauración de Fotografías Antiguas.
Retoque Digital.

edgardo.filloy@gmail.com
www.edgardofilloy.com.ar
Tel. 54 11 15 5007 1773

Buenos Aires
Argentina

Adhesión

FAMILIA
MELCER

ROMEK

**PRODUCTOS
QUIMICOS FOTOGRAFICOS**

www.romekquimicos.com.ar
correo@romekquimicos.com.ar



Libertad 434 PB - Buenos Aires
4382-6566 / 4959
cmf@centromayoristafoto.com.ar



guía de exposiciones
fotográficas

www.guiaveoveo.com.ar

Estudie Fotografía

IFA[®]
INSTITUTO FOTOGRAFICO ARGENTINO
Director: CARLOS MEI

Av. Córdoba 4432
4773-0553
fotoifa@fotoifa.com.ar

Desde 1993
formando fotógrafos

**Fotografía
Documental**

**Taller de Estilos
y Autores**

**Laboratorio
Color y B/N**

**Iluminación de
Desnudos**

Retratos

**Transferencias a
papel reciclado**

Fotografía DIGITAL

(Photoshop, Scaneo, Toma Digital, Grabación e Impresión)

Equipos MAC/PC Uso Individual por Alumno



I MAGO I MUND I



*Ciencias Sociales-
Historia-Psicoanálisis-
Narrativa*

Atendemos obras de autor

Independencia 3018 - 1225 Capital Federal

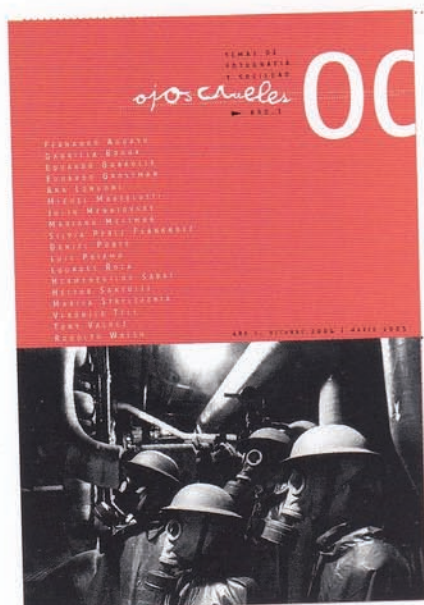
TE. 0054-11-4932-3890 / 4932-4366

E-mail: odilonlibros@fibertel.com.ar



ojos crueles

TEMAS DE FOTOGRAFIA Y SOCIEDAD



► N R O . 1

agotado



► N R O . 2

► Gabriel Entín e Inés Yujnovsky: **Discurso político y formación de la opinión pública: un relato fotográfico de la Semana Trágica** ► Fernando de Tacca: **La muerte fotográfica. Ilusión, violencia y aporía autoral** ► Elsa Maluenda: **El psicoanálisis le ayudará** ► Andrea Cuarterolo: **Imágenes de la Argentina opulenta. Una lectura de *Nobleza Gaucha* (1915) desde el proyecto fotográfico de la Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados** ► Daniel Ponce: **Sebald: una poética de la imagen** ► Horacio Tarcus: **Alfredo Alonso (1915-1999), fotógrafo benjaminiano** ► Eduardo Garaglia, Mariano Mestman y Silvia Pérez Fernández: **Humberto Ríos (reportaje)** ► Daniel Ponce: **Fotografía en versos** ► Edgar Lee Masters: **Penniwit el artista** ► Guillaume Apollinaire: **Fotografía** ► Joaquín Gianuzzi: **Vieja fotografía de familia** ► Cintio Vitier: **La foto** ► Gustavo Manzanal: **Sobre *La cámara oscura*** ► Horacio Quiroga: **La cámara oscura** ► Silvia Pérez Fernández: **El presente de la modernidad (reseña)** ► Susana Sel: **Fotografía y cine como práctica cultural (reseña)** ► Carlos de la Bandera: **Talleres Liniers, 100 años después (foto de tapa)**

OJOSCRUELES@SION.COM

