

Cuando la cámara apunta. Notas sobre el lenguaje fotográfico a partir de la muestra *Imágenes robadas / Imágenes recuperadas*

Natalia Fortuny*

Resumen

El trabajo aborda algunas de las características del lenguaje fotográfico, a partir de la muestra *Imágenes robadas / Imágenes recuperadas* realizada con fotos del archivo de la Dirección de Inteligencia de la Policía de la Provincia de Buenos Aires (DIPPBA) que fueron tomadas entre los años 1936 y 1998. Estas imágenes originariamente producidas con fines persecutorios resultan, expuestas ahora al público, una excusa perfecta para indagar en los vínculos de la fotografía con el poder, el control y la violencia de las fuerzas represivas.

Palabras clave: Fotografía – Memoria – Archivo

* Licenciada en Cs de la Comunicación (UBA), Magíster en Historia del Arte (IDAES/UNSAM), becaria doctoral CONICET y docente de la carrera de Ciencias de la Comunicación (FSOC/UBA). E-Mail: nataliafortuny@gmail.com

*La cámara, como el automóvil,
se vende como un arma depredadora,
un arma tan automática como es posible, lista para saltar.*
Susan Sontag

¿Qué es lo que capta una cámara fotográfica cuando se oculta para disparar y perseguir? ¿Qué puede captarse de esa propia imagen así obtenida y clasificada en archivos policiales cuando es expuesta en otro contexto y a otro público (que no conforman la recepción originalmente planeada)?

La muestra “Imágenes robadas / Imágenes recuperadas”, producida y curada por la fotógrafa argentina Helen Zout, consiste en una serie de fotografías tomadas por agentes de la Dirección de Inteligencia de la Policía de la Provincia de Buenos Aires (DIPPBA) entre los años 1936 y 1998. Ha sido expuesta en el Museo de Arte y Memoria de La Plata, dependiente de la Comisión por la Memoria de la Provincia de Buenos Aires, entre los meses de julio de 2004 y marzo de 2005, y ha continuado como muestra itinerante desde entonces¹.

Las imágenes de esta serie proporcionan el registro de cuando las cámaras de la DIPPBA² dispararon, marcaron, persiguieron y sentenciaron a militantes políticos, sociales y gremiales, tal como afirma el catálogo de la muestra, que consta de 26 cuadros de 30 x 40 cm divididos en tres núcleos temáticos. El primero de ellos, ‘Movilizados’, expone fotos de marchas, de rondas de las Madres, de movilizaciones gremiales y políticas. El segundo, ‘Botín’, muestra fotografías de aquello que las fuerzas militares o paramilitares robaban de las casas de particulares o de organizaciones políticas, estudiantiles y gremiales, en cada uno de sus ‘operativos’. La tercera parte, ‘Perseguidos’, enfrenta al espectador con imágenes de futuras víctimas, tanto fotos carnet como tomas instantáneas. De este modo, cada subconjunto de fotografías que conforma la muestra tal como fue dividida por su curadora, expone y activa diferentes problemas, preguntas y tensiones.

Tomando esta serie como puntapié motivador, es posible indagar en algunos de los vínculos de la fotografía con el poder, el control y la violencia de las

fuerzas represivas, subrayando el hecho aquí evidente de que las acciones (fotográficas) de 'inteligencia' aparecen como un factor de control social de carácter permanente en nuestra sociedad que excede largamente el período de la última dictadura.

UNO – Imágenes robadas

En los textos que acompañan a la muestra, la curadora Helen Zout³ explica que

fotos robadas significa en la jerga de los fotógrafos aquellas que se toman 'de trampa', con el tele, sin que el otro (el fotografiado) se dé cuenta. En este caso, las fotos robadas tuvieron una pretensión muy distinta a aquellas que casi ingenuamente puede tomar un fotógrafo dominguero. Los siniestros personajes de la DIPPBA no sólo se apoderaron de las imágenes de militantes populares, sino que las usaron en un plan sistemático de exterminio de toda una generación durante la última dictadura militar⁴.

Así, las más o menos desprevenidas víctimas fueron interceptadas con la cámara del poder represivo dictatorial, a la manera en que tanto los detectives privados como los *paparazzi* de las revistas acechan a sus retratados. Una vez 'robadas', las imágenes permitieron la identificación, persecución, secuestro y asesinato de militantes políticos, sociales y gremiales.

Hoy, décadas después y frente a la selección exhibida en diversos sitios culturales, es interesante indagar en los múltiples sentidos que se abren al exponer estas fotos al público, ya que transparentan a la vez que modifican su funcionalidad anterior. Sin perder por completo su cualidad de 'fotografías de inteligencia o control' pasan a ser, a la vez, documentos históricos y objetos cuasi-estéticos. Insistiendo en la necesidad de hacer una arqueología de la historia, Michel Foucault (1991) sostiene la necesidad de leer a los documentos como monumentos, en lugar de como registros descifrables. Así como en las disciplinas históricas el documento sería la traza de una vida que debe ser descifrada (aquello que hay que interpretar para llegar al sentido) y el monumento aquello que se describe y relaciona con otros monumentos u otras cosas (en lugar de descifrarlo buscando una verdad detrás de él), Foucault le propone a los historiadores

trabajar con los documentos como monumentos, es decir, describiéndolos, serializándolos, nunca interpretándolos⁵. Produciendo sentido a partir de esas series y no buscando un sentido originario. Con esta premisa se acerca este escrito a las imágenes, para describirlas y para conectarlas con otras imágenes y otros discursos, y así poder construir en ellas -con ellas, junto a ellas- un acercamiento al pasado reciente.

En el catálogo de la muestra se lee: “Imágenes robadas y ahora recuperadas para el conjunto de la sociedad. Compartir esta selección de fotos buscando juntos resignificarlas es la forma de contribuir para que quienes fueron espiados y acechados, puedan recuperar un lugar en la memoria colectiva”. Esta resignificación, este paso de la foto que tiene un estricto y preciso fin extra-artístico a la foto que, expuesta al público, adquiere algunas de las características de las imágenes estéticas, es fundamental para comprender el valor de esta serie. Estas fotografías han nacido como 'útiles', sin cualidades estéticas en particular, meras 'herramientas de caza'. Sin embargo, el exponer a la cosa la inutiliza como herramienta, le quita su funcionalidad (pensar las instalaciones compuestas por objetos de la vida cotidiana, desde el mingitorio duchampiano en adelante) y es aquí donde estas fotos cruzan definitivamente otras fronteras. Además, tal como afirma Roger Chartier (1996), las obras “están investidas de significaciones plurales y móviles, construidas en el reencuentro entre una proposición y una recepción, entre las formas y los motivos que les dan su estructura y las competencias y expectativas de los públicos que se adueñan de ellas”. Así, la nueva circulación de estas imágenes a otros públicos -la creación de un otro sujeto receptor- altera sin duda a las fotos y sus sentidos.

DOS – Imágenes y poder

La primera parte de la muestra, ‘Movilizados’, consta de doce cuadros con fotos ByN de marchas, de rondas de las Madres, de movilizaciones gremiales y políticas. Algunas de las imágenes están acompañadas de textos que las explican, y la primera de la serie incluso ha sido intervenida -por los propios servicios de

inteligencia- con números y flechas para la mejor marcación de cada sujeto retratado⁶.

Las cuatro primeras imágenes caen dentro de la clasificación “Factor gremial”, y han sido tomadas en 1960 en Berisso, tal como lo aclaran las leyendas, durante el conflicto gremial en la Hilandería “The Patting Knitting”. Hay una diferencia sustancial de tipo de imagen y de momento fotográfico entre la primera y las tres restantes. Siempre se trata de gente agrupada, pero mientras que en el primer caso las personas posan para la foto alrededor de una mesa en un interior, y no hay dudas que es una imagen tomada con el consentimiento de los individuos, las tres fotos siguientes son ‘robadas’. Son tres instantáneas de algún evento que cae fuera de cuadro, ya que el foco está puesto en las personas que se congregaron allí y que, por supuesto, ignoran que están siendo fotografiadas. La cámara, en estos últimos casos, omite al evento en sí para centrarse en las personas que lo están observando⁷. Sin identificaciones ni pancartas, se muestran trabajadores reunidos en una esquina mirando más allá de la cámara, detrás de ella, sin advertirla. Paradójicamente, esa cámara invisibilizada y escondida es en el contexto de esta muestra quizá lo más visible de las fotos. Aquello que no puede dejar de verse en estas imágenes es ese ojo que se oculta para perseguir.



Imágenes correspondiente al Legajo 24, Mesa B, Factor Gremial, Berisso, Carpeta 16. (1960).



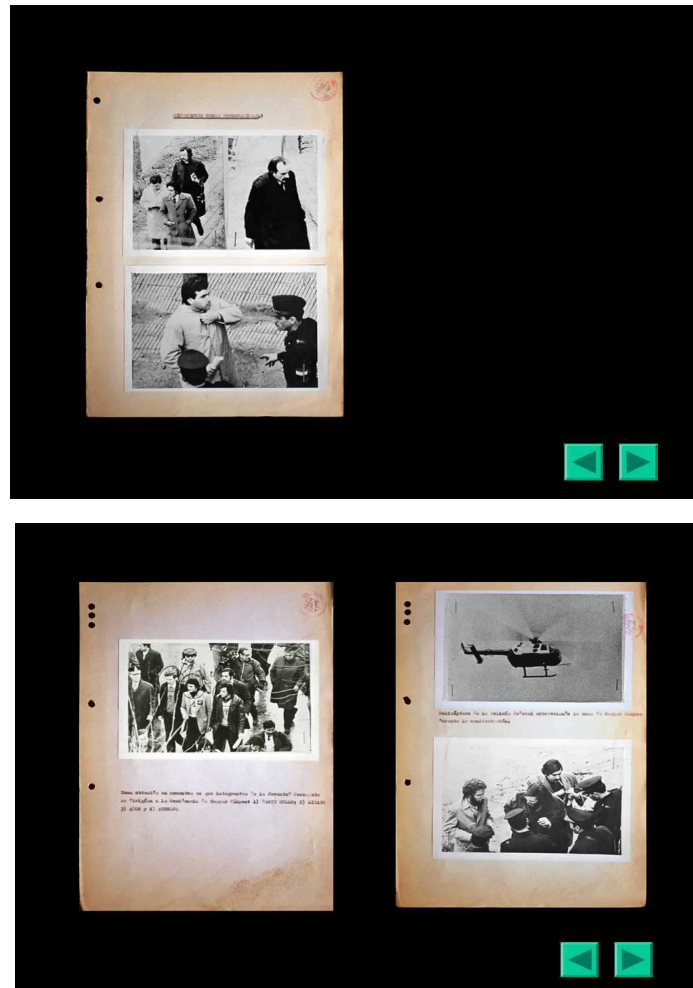
Los siguientes cuatro cuadros difieren en tema y momento histórico. Corresponden a la Mesa DS (Delincuente Subversivo) y son fotos de las rondas de las Madres de Plaza de Mayo, llamadas en los epígrafes alternativamente “Madres de Terroristas”, “Participantes” y “Manifestantes”. Son imágenes de las rondas en Plaza San Martín y Plaza de Mayo, y en su mayoría se trata de planos generales de mujeres con pañuelos blancos y pancartas⁸. Visualmente se destacan dos fotografías. Un primer plano de dos Madres, ambas mirando a cámara pero no posando, sino manteniendo una mirada desconfiada hacia el ‘retratista’. De fondo la plaza en invierno, con árboles desnudos y vacía. Debajo de la foto, escrito desprolijamente a máquina, la leyenda ‘Sin identificar’. La otra foto muestra a cinco Madres: todas de vestidos o polleras, con carteras y sandalias, marchan de frente a la cámara sosteniendo juntas y con los brazos en alto un cartel en cartulina que

tapa a medias sus rostros. El cartel dice en letras negras sobre blanco: “Pedimos por la aparición con vida de los detenidos-desaparecidos”. Por detrás se advierte la marcha en ronda alrededor del monumento, pero ellas están caminando hacia otro lugar, precisamente hacia la cámara y son encuadradas perfectamente por la lente, en una foto de notable factura. Sólo una de ellas levanta el cartel lo suficiente como para mostrar su rostro completo, serio y grave, ofrecido al objetivo de la máquina.



Los cuatro últimos cuadros de esta primera parte están armados con fotos de 1972, que corresponden al “Factor partidos políticos”. Son fotos con zoom, tomadas desde lejos, claramente ‘robadas’. Fotos de hombres de la juventud Peronista, vestidos de invierno, caminando juntos hacia la residencia de Olivos desde un patrullero (no hay más explicación que esta en el epígrafe de la fotografía) y caminando hacia la residencia de Gaspar Campos, la mítica casa de Perón en Vicente López. En dos casos las imágenes están intervenidas con

marcador, las cabezas de los retratados marcadas con números, y es debajo donde se explica quién es cada uno y qué acción están llevando a cabo.



Para todas las imágenes de este conjunto funciona lo que Susan Sontag establece para la fotografía en general: se trata de experiencia capturada, ya que fotografiar es apropiarse de lo fotografiado. Habrá siempre allí una gramática y, lo que es más importante, una ética de la visión. Fotografiar es establecer una relación de conocimiento y por lo tanto de poder sobre lo fotografiado. Permite la construcción de un pasado, la fabricación de un relato. Y la forma en que esto ocurre no está exenta de violencia:

La cámara como falo es a lo sumo una tímida variante de la ineludible metáfora que todos emplean sin advertirlo. Por brumosa que sea nuestra conciencia de esta fantasía, se la nombra sin sutilezas cada vez que hablamos de 'cargar' y 'apuntar' una cámara, de 'apretar el disparador'. [...] Fotografiar personas es violarlas, pues se las ve como jamás se ven a sí

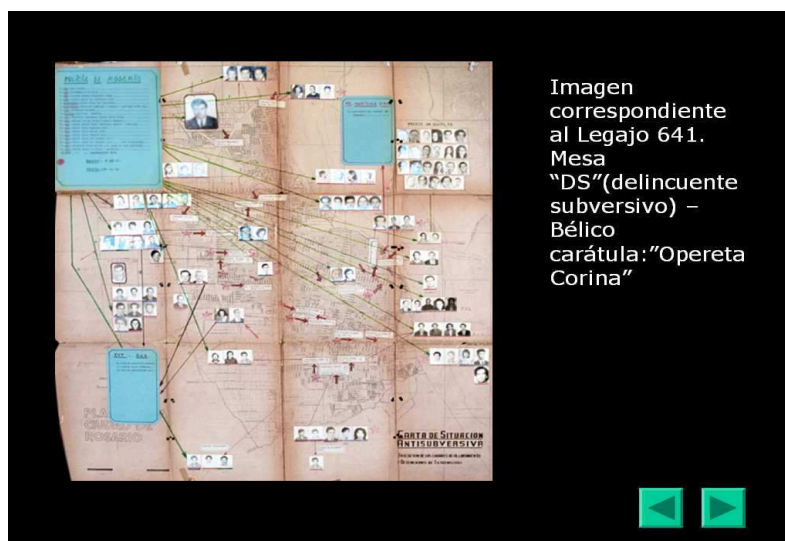
mismas, se las conoce como nunca pueden conocerse; transforma a las personas en objetos que pueden ser poseídos simbólicamente. Así como la cámara es una sublimación del arma, fotografiar a alguien es cometer un asesinato sublimado, un asesinato blando, digno de una época triste, atemorizado" (Sontag, 2006: 29 y 31).

Así, siguiendo a Sontag, estos asesinatos blandos prefigurarían y anticiparían los otros, los reales: los verdaderos ultrajes, desapariciones y asesinatos que estas fotografías propiciaron. Y no es menor que sea la fotografía el arte encargada de estos asuntos. Desde sus comienzos, las fotografías suministran evidencia y son una herramienta clave para la vigilancia y el control de los Estados modernos (Sontag, 2006). La foto del DNI es, por supuesto, el comienzo claro de este registro/dominio del cuerpo⁹. En el plano judicial, por ejemplo, las fotografías funcionan como prueba de que algo ocurrió (habría que preguntarse cómo juega/jugará la fotografía digital en estas cuestiones, aunque por supuesto no ha sido exclusividad de lo digital la posibilidad de modificar la imagen). Profundizando esa línea, las fotografías pertenecientes al archivo policial han sido instrumentos de control, persecución y muerte. Son el archivo -explícito- del control-poder y aumentan aún más el carácter de la fotografía como señalización y construcción. Dicen, y al decirlo lo construyen: "esto es un subversivo".

Dentro de esta premisa se ubican especialmente las imágenes de la tercera sección de la muestra, 'Perseguidos'. Se trata de diez cuadros, en su mayoría con imágenes de futuras víctimas -tanto fotos-carnet como tomas instantáneas- que ofrece claramente dos géneros fotográficos diferentes.

En primer lugar, aquellos retratos más 'institucionales': las fotos del DNI, retratos en primer plano y de medida, pose e iluminación estandarizados. Retratos donde la coerción del retratista sobre el retratado es evidente, al menos en lo instituido de su forma (esto es claro al ver, por ejemplo, la similitud entre imágenes tomadas con más de 30 años de diferencia). En general, acompañan a la foto carnet algunos datos de la persona, como nombre, pertenencia, etc. Dentro de este grupo se destaca uno de los cuadros, algo así como una cartografía del 'Delincuente Subversivo' de la ciudad de Rosario, lograda al pegar decenas de pequeñas fotos carnet sobre el mapa de la ciudad y unir con flechas de colores las

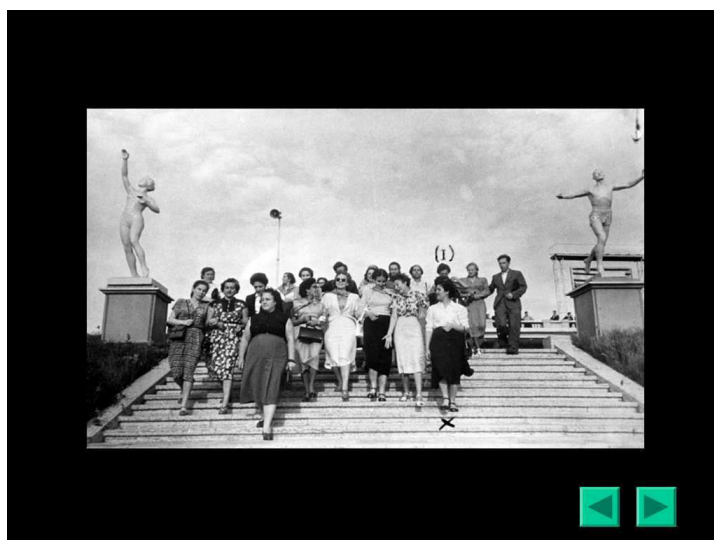
imágenes con las relaciones personales y los domicilios, formando un colorido plano con la ubicación de la gente a secuestrar.



En el ángulo inferior derecho se lee "Carta de situación antisubversiva". Este cuadro lleva por carátula "Opereta Corina", y recuerda algunas obras de arte contemporáneas que se basan en materiales similares. Por ejemplo, toda la serie de 'Los archivos' y 'Los monumentos' que el artista francés Christian Boltanski inicia en los años '80, cruzando las temáticas del museo, la memoria y el archivo (Semin y otros, 1999). La fotografía es el elemento fundamental de las instalaciones de este artista, generalmente son fotos de rostros en blanco y negro, combinadas con distintos soportes (tela, papel, vidrio, transparencias) que a menudo señalan hacia el museo, hacia su poder-saber que ordena (en los dos sentidos de 'ordenar', quizá). Hay en el simulacro de las falsas vitrinas y archivos de Boltanski -que no se muestran más que a sí mismos- una dimensión política, una exposición de los modos de clasificación, del poder de nombrar y normalizar al otro. No es difícil encontrar ecos de estas mismas tensiones en la muestra de las fotos del archivo de la DIPPBA.

En segundo lugar, otro conjunto es diferenciable en función del género de las fotos y su grado de institucionalización: aquellas imágenes instantáneas, cuya procedencia se vuelve más misteriosa. Es decir, ya no es claramente la fuerza policial o judicial quien toma una foto estipulada para un documento público, sino que en los retratos se ven personas –en su mayoría mujeres- que miran y sonríen a

la cámara, que posan despreocupadamente hacia la lente que apunta. Estos gestos fuerzan las preguntas: ¿cómo ha sido el momento de la toma?, ¿las ha tomado un infiltrado o las fotos fueron sacadas por personas del propio grupo y robadas *a posteriori* por las fuerzas represivas? No se sabe. Al menos no en el contexto de esta muestra. Entre las imágenes que se destacan en este grupo están las tres que corresponden a un Congreso Mundial de Mujeres Comunistas en Copenhague en 1953. En estas fotos la cámara es 'amable' con las mujeres, como en las fotos familiares¹⁰. En una podrían ser glamorosas estrellas de cine que descienden en grupo escaleras escoltadas por estatuas de mármol -estatuas que enmarcan sus pasos mientras los escalones dan movimiento a la escena-; todas impecables sin que casi ninguna mire a cámara.



O la foto cuya mitad superior es ocupada por una estatua ecuestre mientras que a sus pies vemos que un grupo de mujeres charla sin prestar atención a la lente; parece que su composición estuviera buscada, cuidadosamente planeada (no basta con tomar sus rostros, hay una fuerte carga simbólica -azarosa o no- en esa estatua que las sobrevuela). O la que sea quizá la foto más dramática de la muestra (¿el *punctum* barthesiano?): una mujer sonríe a la cámara sentada en un ciervo de madera de un antiguo carrusel. Dos compañeras están en segundo plano y dan la espalda al retratista. Ella mira a cámara y sonríe. Y sobre su vestido alguien más

tarde hizo una marca: con marcador sobre el papel fotográfico escribió una letra, de significado desconocido para el que mira.



Muchas de estas imágenes tienen marcas: cruces, letras, flechas, que transforman a las fotografías en planos para la muerte¹¹, en cartografías de la persecución hechas de imagen, epígrafes y textos.

TRES – Imágenes que punzan

El segundo conjunto de fotografías, 'Botín', son seis cuadros en ByN que funcionan como relevamiento de los objetos y materiales que las fuerzas represivas robaban al irrumpir en las casas de particulares o de organizaciones políticas, estudiantiles, gremiales¹². De estos cuadros se destaca la última de la serie, correspondiente al 'Factor religioso'. Se trata de una composición de tres imágenes: un sobre con el sello de 'SECRETO' y la inscripción "Contiene 8 fotografías referidas al Memorando número 554. Peregrinación a la Basílica de Luján, por la JUVENTUD"; y dos fotos de banderas que reclaman por la aparición de los desaparecidos, una de ellas con una multiplicidad de retratos en ByN¹³. Ambas telas son sostenidas sobre una pared –posiblemente de la comisaría- por personas que no entran en cuadro. Sólo se ven sus manos y brazos, evidentemente masculinos.



Esta exclusión de quien sostiene la tela, su borramiento incompleto, recuerda la diferencia que Roland Barthes encontraba en las fotos de uso público entre sus dos aspectos de *Studium* y *Punctum*. En *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*, Barthes (2006) encuentra que la fotografía –al menos la ‘buena’, aquella que interesa y atrapa- supone la copresencia de dos elementos discontinuos, heterogéneos. El primero de estos dos temas, el *Studium*, supone el reino de la cultura, aquello que quien mira reconoce en función de su saber. Aquí el interés está relacionado a lo histórico, lo político y lo social. La foto habla al intelecto, a la educación, a los conocimientos anteriores que se activan con su contemplación, al entendimiento tácito del espectador y las intenciones del fotógrafo. En este caso, por ejemplo, el conocimiento de la existencia de desaparecidos durante la dictadura y de las movilizaciones en reclamo de su aparición, entre otros muchos

datos históricos. El *Punctum*, por el contrario, está relacionado al goce y dolor, a lo que no se puede nombrar. Es aquello de la foto que 'punza' a quien mira. Aquello que no se busca conscientemente en la imagen sino que sale de ella como una flecha hacia el espectador. "*Punctum* es también: pinchazo, agujerito, pequeña mancha, pequeño corte, y también casualidad. El *punctum* de una foto es ese azar que en ella *me despunta* (pero que también me lastima, me punza)" (Barthes, 2006: 59). El *punctum* es un suplemento: algo que el espectador añade y que sin embargo ya está en la foto (cualquier análisis es insuficiente para percibir el *punctum*). En esta fotografía analizada, el *punctum* puede tener que ver con esas presencias a medias, esos brazos de ¿quiénes? (¿policías, asesinos, colaboradores?), posiblemente implicados en las propias desapariciones y que sostienen ahora –irónicamente– frente a la cámara un reclamo que los apunta.

CUATRO – Imágenes en construcción

Puestos a hacer una pausa-cierre, es interesante constatar la manera en que archivos, fotografías y huellas del pasado se van resignificando en sus distintos recorridos. De qué manera además la fotografía es siempre producción (en estos casos, por ejemplo, de una víctima, de un verdugo, de un 'subversivo' o una 'madre de terrorista') y no meramente registro. Cada imagen es densa de sentidos e intenciones, que no acaban en la mera situación de disparo. Aunque, por ejemplo, John Berger (1998:70) sostenga que "a diferencia de otras imágenes visuales, la fotografía no es una imitación o una interpretación de un sujeto, sino una verdadera huella de éste" (la evidencia de la huella, de lo que 'estuvo ahí' y dejó su marca real, imprimiendo su reflejo de luz sobre material fotosensible), miradas como la de Susan Sontag (2006: 20), por otra parte, creen que "aunque en cierto sentido la cámara sí captura la realidad y no sólo la interpreta, las fotografías son una interpretación del mundo tanto como las pinturas y los dibujos". En un sentido similar, Jacques Derrida (1997) cree que "la estructura técnica del archivo-archivante también determina la estructura del contenido archivable aún en su misma puesta en existencia y en su relación con el futuro. La archivización produce

tanto como registra el evento". Y Judith Butler (2010: 121) sostiene en su reciente libro sobre las fotografías de Abu Ghraib que "si la fotografía no sólo retrata sino que también construye sobre y aumenta el acontecimiento -si puede decirse que la fotografía reitera y continúa el acontecimiento-, entonces no difiere del acontecimiento estrictamente hablando, sino que se torna crucial para su producción, su legibilidad, su ilegibilidad y su estatus mismo como realidad".

Así, la riqueza de estas imágenes radica en todo lo que en ellas puede rastrearse sobre los modos de producción de estos acontecimientos: la persecución, la toma fotográfica, el tipo de imagen, las marcas posteriores, el dentro y fuera de cuadro. Hugo Vezzetti (1996: 5) propone que, más que como facultad, la memoria sea entendida como correlato de construcción: un esfuerzo trabajoso y permanente que incluye la elaboración estética. Elaboración en la que se incluirían estas imágenes en el contexto de la muestra. Con la certeza de que junto a esta tarea de archivo, productora del/los pasado/s, se construye también el tiempo presente, el horizonte de sentido desde el que se abrirán e interpretarán los materiales pretéritos.

Notas:

¹ Algunas imágenes de la muestra pueden verse online en :
<http://www.comisionporlamemoria.org/museodearteymemoria/muestras-itinerantes.html>

² El archivo de la DIPPBA, gestionado por la Comisión por la Memoria, es el primer archivo de Inteligencia Policial recuperado y abierto de nuestro país. Es un extenso registro de persecución político ideológica sobre hombres y mujeres a lo largo de medio siglo. En octubre de 2003 se abrió al público y ha aportado a causas judiciales, la averiguación de datos referentes a las personas y la

investigación histórica y periodística. Consta de alrededor de 4.000.000 de folios, 750 casetes de video VHS con filmaciones propias y de programas televisivos, y 160 casetes de audio con grabaciones de eventos, así como cintas abiertas magnetofónicas. Los expedientes o legajos que lo componen se hallan distribuidos en 'Mesas', de acuerdo a que correspondan a unos u otros 'Factores' (político, social, económico, religioso, estudiantil, gremial). Aunque también existen 'Mesas' especiales para, por ejemplo, las actividades comunistas (mesa C) o las panfletarias (Mesa DS, 'Delincuente Subversivo'). Entre los documentos más frecuentes en los expedientes se encuentran: afiches, prensa obrera, boletas de electorales, fotografías, prontuarios, causas judiciales, Habeas Corpus, solicitudes de paradero. Así como informes de Inteligencia sobre asambleas, movilizaciones, mesas redondas, actos eleccionarios, publicaciones, censura de libros y producciones artísticas, actividad panfletaria, huelgas y planes de lucha, panorama universidades nacionales, entre otros.

³ Zout (2009) ha trabajado con estas imágenes de archivo en su propia obra, por ejemplo en su obra *Falcon incendiado con dos personas no identificadas dentro. Se trata presuntamente de dos desaparecidos*, del 2004. En este caso, la artista agrega un interesante y nuevo nivel de complejidad, ya que toma una fotografía de una de las fotos del archivo policial, acrecentando el deterioro de la imagen -el blanco y negro granulado y evanescente- y logrando una foto confusa, indeterminada, próxima a desaparecer.

⁴ Todas las citas de los textos del catálogo han sido tomadas del sitio www.comisionporlamemoria.org (última visita 2 de marzo de 2009).

⁵ "En nuestros días la historia es lo que transforma los documentos en monumentos [...] en nuestros días, la historia tiende a la arqueología, a la descripción intrínseca del monumento" (Foucault, 1991: 11).

⁶ Se trata de la foto "Fichados". Los trabajadores de la Hilandería "The Patting Knitting" de la localidad de Berisso denuncian en la redacción del diario El Día el atropello policial cometido contra una manifestación de obreros en conflicto con la fábrica. La división de búsqueda del archivo de la DIPPBA, registró y fichó a todos los fotografiados. (Imagen correspondiente al legajo 24- Mesa B- Factor Gremial- Berisso- Carpeta 16- 1960).

⁷ Es necesaria aquí una salvedad, que funcionará para el resto del trabajo. Quizá en el mismo legajo haya, por ejemplo, fotos del acontecimiento que aquí aparece fuera de cuadro, como las cientos de fotos que no fueron elegidas para participar en esta muestra. Pero son justamente los sentidos que se arman en el recorte finito y parcial de esta muestra lo que interesa a este trabajo, y no la completitud del archivo en sí.

⁸ "Perseguidas": Seguimiento de la ronda de las Madres de Plaza de Mayo frente a la gobernación provincial. La DIPPBA fotografió el transcurso de la marcha y la entrega de un petitorio en casa de gobierno. (Imágenes Correspondientes a la Mesa "DS" (Delincuente subversivo), Legajo 20.804, Carátula: "Concentración de Madres de Terroristas").

⁹ La relación que hay entre los cuerpos y el poder ha sido ampliamente investigada por Foucault a lo largo de su obra. Este pensador no cree que las relaciones de poder estén en posición de exterioridad respecto de otros tipos de relaciones (económicas, sexuales), sino que son inmanentes a ellas. Así, cada foto se inscribe también en una extensa cadena de discursos, saberes y poderes, propios del mundo al que pertenece (y que ayuda a crear y sostener desde su representación).

¹⁰ La fotografía familiar se comporta como vehículo central de identidad grupal. "Las fotos ordenadas, seleccionadas y clasificadas del álbum son las imágenes que guardan la memoria colectiva familiar" sostiene Irene Jonas (1996: 110). Cada familia construye una crónica-retrato de sí misma, que subraya la firmeza de sus lazos (Sontag, 2006). En cada fotografía familiar hay convenciones que la regulan, dispuestas en ángulos, encuadres, acontecimientos fotografiados (cumpleaños, casamientos, vacaciones, pero no discusiones o divorcios, por ejemplo), sujetos fotografiados y, fundamentalmente, las poses y los gestos de estos sujetos (sonrisas, abrazos, mirada a cámara, etc). Las imágenes de familia -pura diversidad dentro de la estereotipia-, registran, presentan y re-presentan los buenos momentos vividos. "El mundo de las fotos de vacaciones es similar a aquél que recompone la memoria con un optimismo selectivo. Es un mundo

donde nunca llueve, donde el cielo no está jamás cubierto, un mundo de sol perpetuo" (Claude Roy citado en Jonas, 1996: 105).

¹¹ La mayoría de los estudiosos de la fotografía la han relacionado desde siempre con esa gran ausencia que es la muerte: Benjamin (2005), Barthes (2006), Sontag (2006), Berger (1998), entre otros. Aquí ese costado se profundiza y revela con toda su fuerza.

¹² Por ejemplo, fotos de afiches confeccionados por la agrupación Estudiantil Universitaria Espartaco- Tar (Tendencia Antiimperialista Revolucionaria) de la Universidad Nacional del Sur, Bahía Blanca en 1970 (legajo 1- Rubro 13- Factor Estudiantil- Mesa "A"). También imágenes de interiores, no muy detallistas, de objetos sobre una mesa y de "secuestros bibliográficos comunistas", donde se ve una cantidad importante de libros apilados contra una pared, dentro de embalajes de plástico.

¹³ "Arrebatada": Los Familiares de Detenidos Desaparecidos habían construido una enorme bandera con los rostros de sus seres queridos, para mostrarla y denunciar durante la Peregrinación a Luján de 1982. Casi llegando a la Basílica un policía de civil les roba la bandera. En este archivo se encuentran las fotos tomadas dentro de la Comisaría de Luján en las que se ve la mano del policía sosteniendo las banderas robadas (Imagen Correspondiente al Legajo Número 570- Factor Religioso).

Bibliografía citada:

- BARTHES, R. (2006): *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Buenos Aires: Paidós.
- BENJAMIN, W. (2005): *Sobre la fotografía*. Valencia: Pre-textos.
- BERGER, J. (1998): *Mirar*. Buenos Aires: De La Flor.
- BUTLER, J. (2010): *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*. Buenos Aires, Paidós.
- CHARTIER, R. (1996): *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación*. Barcelona: Gedisa.
- DERRIDA, J. (1997): *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid, Trotta.
- DUSSEL, I. (1999): "Enseñar lo in-enseñable. Reflexiones a propósito del Museo del Holocausto de Estados Unidos". En *Cuaderno de Pedagogía de Rosario*. Año III, Nº5, mayo 1999. Rosario.
- FOUCAULT, M. (1991): *La arqueología del saber*. México: Siglo XXI.
- JONAS, I. (1996): "Mentira e verdade do álbum de fotos de familia". *Cadernos de Antropologia e Imagem*. Vol. 1, nº 2. Rio de Janeiro.
- SEMIN, D, GARB, T. y KUSPIT, D. (1999): *Christian Boltanski*. Londres: Phaidon.
- SONTAG, S. (2006). *Sobre la fotografía*. Buenos Aires: Alfaguara.

- VEZZETTI, Hugo (1996): "Variaciones sobre la memoria social" en *Revista Punto de vista* Nº 56, diciembre de 1996. Buenos Aires.
- ZOUT, H. (2009): *Desapariciones*. Buenos Aires: Dilan Editores.