



La fotografía irónica durante la dictadura militar argentina: un arma contra el poder

Cora Gamarnik

Artigo recebido em: 02/07/2012

Artigo aprovado em: 25/02/2013

DOI 10.5433/1984-7939.2013v9n14p173

La fotografía irónica durante la dictadura militar argentina: un arma contra el poder *

The ironic photography during the military dictatorship in Argentina:
an weapon against the power

Cora Gamarnik **

Resumen: *La fotografía irónica fue históricamente un terreno de grandes posibilidades para formular críticas sociales con dosis de humor. En este artículo nos proponemos estudiar cómo, en Argentina, durante la última dictadura militar (1976-1983), este tipo de imágenes se transformaron en una eficaz herramienta de denuncia. Ridiculizaron a quienes detentaban el poder represor y posibilitaron saltar las barreras de lo decible por la censura, ayudando a horadar el consenso, el terror y la indiferencia que el régimen militar había logrado generar.*

Palabras clave: *Historia de la Argentina. Fotoperiodismo argentino. Dictadura militar argentina. Fotografía irónica.*

Abstract: *Ironic photography was historically a field with great possibilities for social criticism with a dose of humour. This paper examines how, in Argentina, during the last military coup (1976-1983), these type of images became an effective tool for to denunciation. To ridicule those in power and skip the barriers of what could not be said of censorship, undermining the consensus, the terror and the indifference that the military regime had been able to create.*

Keywords: *Argentina's history. Argentinian photojournalism. Argentine military dictatorship. Ironic photography.*

* Este trabajo es parte de la tesis de doctorado em Ciencias Sociales cuyo tema es: Historia del fotoperiodismo en Argentina (1967-1987) y financiado por una beca UBACYT de la Universidad de Buenos Aires.

** Doctoranda en Ciencias Sociales pela Universidad de Buenos Aires (UBA). Profesora regular adjunta de Ciencias de la Comunicación en la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires (UBA).

Introducción

La ironía fue históricamente un terreno de grandes posibilidades para las artes y la cultura en general. Muchas veces fue utilizada como motor de creación artística por su potencialidad de desnudar paradojas, marcar contradicciones y formular críticas mordaces con dosis de humor. En el cine, la literatura, la historieta y el teatro encontramos ejemplos similares. En el ámbito de la fotografía es una estrategia muy buscada y utilizada pero aún poco estudiada. En Argentina, durante la última dictadura militar (1976–1983), la fotografía irónica se transformó en una eficaz herramienta de denuncia, que permitió saltar las barreras de lo decible por la censura, ayudando a horadar el consenso, el terror y la indiferencia que el régimen militar había logrado instalar.

En este artículo nos proponemos analizar un corpus de fotografías seleccionadas por los propios reporteros gráficos para ser expuestas en las Muestras de Periodismo Gráfico que se realizaron durante los últimos años de la dictadura militar y/o que se publicaron en libros que compilaban una selección de fotografías de prensa. Esto, creemos, nos permitirá diferenciar el discurso propio que adoptan los fotógrafos cuando seleccionan sus propias imágenes frente al discurso mediático que los subsume bajo las reglas de producción, editorialización y circulación previamente determinados. Por contrapartida, esta decisión metodológica también nos permite contemplar cuestiones propias de los medios, como los aspectos relacionados con los marcos de censura y/o márgenes libertad relativos a este período histórico.

Nuestro interés particular radicó en analizar los espacios de autonomía y creatividad que los fotógrafos pudieron desplegar aún en un contexto de represión dictatorial como el que vivió Argentina en ese período y bajo determinaciones laborales múltiples.

Para ver el abanico de acciones desplegadas por los fotógrafos consideramos también una dimensión cronológica que nos permitió inscribir el análisis en el marco más amplio en torno al rol de los medios de prensa

durante el período trabajado. Esto nos permitió historizar las actitudes sociales y profesionales de los reporteros gráficos y realizar de ese modo un análisis más preciso de las formas, los tipos y los momentos en los que se produjeron y exhibieron las fotografías aquí analizadas.

Burlando a la censura

Durante los primeros años de dictadura y hasta el Mundial de Fútbol disputado en Argentina en 1978, la imagen en la prensa se caracterizó por la ausencia de innovaciones.¹ Los intentos de revalorizar su espacio en la prensa, que habían tenido lugar en los años previos al golpe de estado, se desvanecieron. En la superficie política nacional parecía existir un país ordenado, sin conflictos y los reporteros gráficos se dedicaban esencialmente cubrían los actos militares, eventos deportivos o del espectáculo.² El régimen pautó desde su primer día cuáles eran las imágenes que no podían circular por ser contrarias al “espíritu nacional”. De esta manera, estaban prohibidas las imágenes que mostraran una visión distinta al canon oficial respecto de la familia, los jóvenes, la sexualidad, la religión, la seguridad y las propias fuerzas armadas: mostrar el rostro de una madre buscando a su hijo desaparecido estaba absolutamente prohibido como así también publicar la foto de un desnudo. El “sexualismo” se equiparaba

¹ La realización del Mundial de Fútbol de 1978 en Argentina estuvo estrechamente ligada a la necesidad de la dictadura de contrarrestar las denuncias por las violaciones a los derechos humanos que crecían en el exterior y a la presión internacional que traían aparejadas. La Junta Militar creó para su organización el Ente Autárquico *Mundial'78* que contó con presupuesto ilimitado. En ese marco se creó Argentina 78 Televisora / Centro de Producción a colores Buenos Aires que luego se transformaría en Argentina Televisora Color (ATC). El canal transmitió en colores hacia el exterior los partidos del Mundial. En Argentina por atrasos técnicos se siguieron viendo en blanco y negro. La llegada del color a la televisión impulsó a las revistas a profundizar el proceso, que se venía dando lentamente, de incorporación de la fotografía en color a sus páginas interiores.

² Eduardo Blaustein, autor de *Decíamos ayer la prensa argentina bajo el proceso*, señala: “En el 90 % de las fotos que uno puede ver, por lo menos recorriendo rápidamente los diarios de entonces, son fotos de esas que cualquier fotógrafo en general lo mata a su editor fotográfico si lo obliga a publicar eso: foto permanente de carnet del coronel Gutiérrez que pasa el cabo González, responsable de prensa permanente; foto de Videla hablando en un discurso televisivo; Videla hablando en una ceremonia religiosa; Videla en un desfile; milico con la mano sobre el regazo; milico al lado de un tanque.” (BLAUSTEIN, 2001).

a la “violencia delictiva”.³ La dictadura militar en Argentina pretendió homogeneizar a la sociedad y realizó, con el apoyo de una prensa cómplice, una construcción mediática que transformó una Junta de Gobierno que ya tenía entre sus objetivos un plan sistemático de tortura, desaparición y muerte, en los hombres probos que salvarían al país del caos. En su trabajo cotidiano, los fotógrafos fueron en muchos casos funcionales a estos relatos. Tomaban las fotografías que la prensa usaba para construir narraciones de apoyo a la dictadura.

La censura fue un instrumento central utilizado por las Fuerzas Armadas dentro de su esquema represivo pero a diferencia de lo que ocurrió en otros países⁴, en Argentina, salvo en los primeros momentos posteriores al golpe de Estado⁵, la dictadura también instituyó zonas grises y límites borrosos de censura, lo que además de resultar un mecanismo eficaz en sí mismo, ayudó a diseminar el miedo: la autocensura que se ejercía “por las dudas”. Como plantea M. Ollier (2009, p.80): “La imprecisión, unida a la ferocidad de la represión, amedrenta a casi todos los editores, escritores y lectores.” Es en este rasgo de ubicuidad, como señala Avellaneda (1986), donde radica la efectividad de la censura. Sin

³ El diario *Crónica* de Comodoro Rivadavia, por ejemplo, fue suspendido por dos días por “informar acerca del funcionamiento del Consejo de Guerra y, al mismo tiempo, mostrar el rostro de la madre de uno de los detenidos”. (BLAUSTEIN; ZUBIETA 1998, p.126). Por otro lado, la noche del 22 de abril de 1976 circuló en las redacciones una hoja de papel sin firma ni membrete titulada *Principios y Procedimientos*, cuyo fin era señalar cómo debían actuar los periodistas y qué pautas debían respetar los medios de comunicación. En el punto 6 de los “Principios” se indicaba: “Propender a la atenuación y erradicación de los estímulos fundados en el sexualismo y la violencia delictiva.” (Hoja tipeada a máquina, repartida en las redacciones el 24 de marzo de 1976.

⁴ En Chile, por ejemplo, la dictadura de A. Pinochet censuró más sistemáticamente la fotografía de prensa. Se dio inclusive un increíble comunicado por el cual algunos medios sólo podían publicar textos pero no fotografías. El 8 de septiembre de 1984, mediante el llamado “Bando 19”, se decretó que las revistas *Análisis*, *Apsi*, *Cauce* y el periódico *Fortín Mapocho* únicamente podrían publicar textos sin imágenes. Las revistas debían dejar espacios en blanco literalmente en su diagramación. Ver Berríos (2007) y Errazuriz (2009). Según señala el fotoperiodista chileno Marinello, esto resultó “un caso inédito y surrealista en la censura mundial que constituyó un extraño aval de la potencialidad metafórica y política de nuestra fotografía de prensa”. (MARINELLO, 2006).

⁵ Para profundizar lo que sucedió con la fotografía de prensa durante el golpe de Estado en Argentina ver: Gamarnik (2011). “Imágenes de la dictadura militar: la fotografía de prensa antes, durante y después del golpe de Estado de 1976 en Argentina” en *Artículos de investigación sobre fotografía*, Centro Municipal de Fotografía de Montevideo, Uruguay.

embargo, en las redacciones de diarios y revistas, el control se ejercía, por lo general, sobre los textos e imágenes que se publicaban más que sobre los negativos que muchas veces se desechaban. Asimismo, la fotografía por ser un área desvalorizada en la prensa, circulaba más fácilmente que los textos por la mirada inquisitoria de la censura.

Frente a esto, por interés profesional, por convicción política y en algunos casos, por ambas cosas a la vez, algunos fotógrafos buscaron la forma de sacar fotografías por fuera de las directivas de las empresas para las cuáles trabajaban. Realizaron un trabajo comprometido políticamente e innovador desde un punto de vista estético, aún bajo esas circunstancias. Buscaban fotografías desafiantes, transgresoras e irónicas esquivando la censura y la represión que imperaban. La imagen, especialmente por la ambigüedad de lecturas y la capacidad metafórica que caracteriza al lenguaje visual, se constituyó entonces en uno de los mecanismos de representación que permitía hacer referencia a temas ausentes en los textos escritos.

Según sus propios testimonios, era una práctica usual entre los fotógrafos, sacar y guardar material sin saber si alguna vez podrían utilizarlo. Como recuerda Horacio Mucc: “El fotógrafo volvía de una nota, cortaba un negativo y se lo llevaba a la casa, pensando ‘esta la hice para mí’ porque sabía que no se podía publicar, se la guardaba sin saber qué hacer con ella pero sintiendo que esa foto había que protegerla.”⁶ Sacar fotografías para guardarlas y esconderlas es contrariar la práctica habitual del fotoperiodista, cuyo principal objetivo suele ser la publicación de sus trabajos. Es en ese gesto de “sacar y guardar”, sobre todo en ese contexto, en donde tiene valor no sólo el producto final, la fotografía en sí misma, sino también la acción de conseguirla. Gracias a esta práctica, muchos fotógrafos hacia el final de la dictadura tenían en su poder una importante cantidad de imágenes de gran calidad, que nunca habían sido publicadas o que directamente habían sido censuradas.

⁶ Correo electrónico de Horacio Mucci al *mailing* del grupo de reporteros gráficos reunido con motivo del homenaje a las primeras muestras de periodismo gráfico. Jun. 2011.

El poder de la ironía

La palabra “ironía” viene del griego *eironeia*, que significa “pregunta fingiendo ignorancia”. Desde la lingüística tradicional, se la define como una figura retórica que consiste en dar a entender lo contrario de lo que se dice. Pero esta definición no da cuenta de lo que sucede en el terreno de las imágenes, donde la ironía puede desplegar una multiplicidad de sentidos que con frecuencia incluyen una crítica social. En la historia del fotoperiodismo, hay grandes maestros cuyas fotografías destellan ironía y humor como por ejemplo la obra de Arnold Erwitte o Robert Doisneau. En general en estos casos, predomina una mirada mordaz e ingeniosa sobre la vida cotidiana pero no se persigue una intencionalidad política evidente. Por el contrario, la fotografía irónica, característica del fotoperiodismo argentino durante la última dictadura militar, sí tuvo una intención explícita de ridiculizar a los que detentaban el poder represor de entonces, lo que la transformó en una eficaz herramienta de denuncia.

Las estrategias y tipos de imágenes con las cuales los fotógrafos pudieron saltar los límites políticos y estéticos que la dictadura y los medios para los que trabajaban les imponían, fueron múltiples y variadas. Buscaron obtener imágenes documentales que mostraban las consecuencias económicas y sociales de la dictadura y las primeras acciones de las Madres de Plaza de Mayo y otros familiares en la búsqueda de los detenidos-desaparecidos. Sacaron fotografías que insinuaban la represión o que mostraban una vida cotidiana opresiva y militarizada. Algunos se arriesgaban a sacar fotografías de escenas intimidatorias. También buscaron imágenes transgresoras que no respondían al canon oficial permitido. Por último, frente a la construcción de la imagen oficial de los militares como hombres honorables, valientes y accesibles, los fotógrafos buscaron el gesto, la mueca, el paso en falso, el ángulo que los dejara en ridículo. Sacaron fotografías irónicas, con doble sentido, a través de las cuales se burlaban (e invitaban a hacerlo a los que las mirasen) del poder militar. Estas últimas son las que nos proponemos analizar en el presente trabajo.

Esta fotografía irónica combinó rasgos típicos de la cultura popular, donde están presentes la burla y el sarcasmo frente a los poderosos, con una tradición previa existente en la fotografía argentina, sobre todo a partir del ejemplo y las enseñanzas de Jorge Aguirre, un fotógrafo al que la nueva camada de reporteros surgida en la década del setenta respetaban, de quien aprendían y a quien, de alguna manera, imitaban (Figuras 1 y 2).⁷

Figura 1 - Desfile militar en Argentina. 1963



Fotografía: Jorge Aguirre

Fuente: Fototeca Arga (Asociación de Reporteros Gráficos Argentinos)

⁷ Al respecto Daniel Merle y Dani Yaco escribieron: “Recién empezábamos a trabajar en fotografía de prensa y Jorge fue el primero que nos hizo pensar que nuestras fotos podían ser algo más que información. Nuestra mirada podía ser un comentario sobre la realidad.” (YACO; MERLE, 2012).

Figura 2 - Velada de gala en el Teatro Nacional Cervantes



Fotografía: Jorge Aguirre

Fuente: Fototeca Argra (Asociación de Reporteros Gráficos Argentinos)

Jorge Aguirre había nacido en Buenos Aires en 1929 y se había incorporado muy joven al taller de alumnos de Clement Moreau para realizar estudios de grabado, dibujo, pintura, historia y teoría del arte. Moreau era un dibujante y grabador de reconocida militancia de izquierda y antifascista que se había destacado en Berlín como caricaturista político entre los años 1926 y 1929 y que había llegado en 1935 a la Argentina escapando del nazismo. La mirada antifascista de su caricatura política influyó fuertemente en la fotografía de Aguirre y en su búsqueda de un lenguaje que combinara la mirada irónica con las posibilidades que brindaba la fotografía. En uno de los pocos reportajes que Aguirre concedió, señalaba:

Recuerdo que cuando le dije a mi maestro Clement Moreau que me estaba dedicando a la fotografía se entristeció. Hace algunos días me acordaba de él [...] y me hubiera gustado robarle a Borges aquella dedicatoria (que le hizo) a Leopoldo Lugones que decía: ‘Me hubiera gustado que le gustara algún trabajo mío’. (CUARTEROLO, 1986).

Indirectamente, esa forma de enfrentar con humor al poder autoritario influyó también en toda esta nueva camada de fotógrafos argentinos que fotografiaban irónicamente a la dictadura argentina, aunque en muchos casos no conocieran la existencia de Moreau. Las fotografías de Aguirre se caracterizaban por un uso inteligente del humor. El fotógrafo lograba capturar en la Buenos Aires de las décadas del sesenta y setenta imágenes en las que la contradicción, el absurdo y el azar se hacían presentes. Con una mirada casi antropológica de la ciudad lograba una “distancia irónica” que le permitía ejercer una crítica sutil y no “panfletaria” de la realidad como él mismo sostenía.

Muchos autores tematizaron el uso del humor como arma contra el poder. Sigmund Freud⁸ definió la caricatura como un recurso que “puede volver cómica a una persona para hacerla despreciable, para restarle títulos de dignidad y autoridad”. (*apud* BURKART et al., 2010). Se vuelve, de esta manera, un método de rebajamiento de lo sublime que permite presentar como ordinario aquello que pretende ser extraordinario, solemne y está investido de autoridad. En su famoso libro *La fotografía como documento social*, Gisèle Freund (1996, p.146) señala: “Si se quiere ridiculizar a un personaje político, basta con publicar fotos suyas que le desfavorezcan. El hombre más inteligente puede parecer idiota con la boca abierta o guiñando un ojo.”

Por su parte, René de Obladía, dramaturgo y poeta francés que sobrevivió a un campo de exterminio nazi, señaló que:

El humor es ‘una forma amable de la desesperación’... El humor no debe temer ni soslayar la muerte, no debe ocultar las miserias y las tragedias humanas, no debe retroceder ante los temas espinosos. [...] Es casi invariablemente una forma de crítica, constructiva como pocas. Y su calidad depende de la calidad de quienes lo practican, pero nunca de los terrenos que invade. (OBLADIA, 1979 *apud* BUKART, 2009).

⁸ FREUD, Sigmund. El chiste y su relación con el inconsciente. In: _____. **Obras completas**. Buenos Aires: Amorrortu Editores, [1905] 1986). p.180.

Pese a la situación de terror reinante (y por ello mismo) muchos fotógrafos traspasaron los límites establecidos por la censura y crearon un contradiscurso visual que se oponía al que podía verse en los diarios y revistas de entonces. Esto se ve claramente en las imágenes de Guillermo Loíacono, uno de los fotógrafos más reconocido por sus propios compañeros en la búsqueda de este tipo de imágenes (Figura 3).

Figura 3 - J. Martínez de Hoz, ministro de Economía, 1976-1981



Fotografía: Guillermo Loíacono

Fuente: Archivo Loíacono / Archivo General de la Memoria / Es-ESMA

Algunos fotógrafos sostienen que los militares habían subestimado en cierta forma el poder de la fotografía. El propio Guillermo Loíacono señaló: “Los militares nunca descifraron nuestro lenguaje [...], si hicimos tanta fotografía política fue por la simple razón de que jamás sospecharon que usaríamos el medio para expresar oposición.” (FEITLOWITZ, 1998 *apud* ROMMENS, 2001).

Estas fotografías recogían la experiencia “tipo *paparazzi*” que muchos reporteros tenían por su propia práctica laboral. De esta manera, una herramienta típica de la prensa sensacionalista y comercial se adaptaba y transformaba en una herramienta de denuncia.⁹

⁹ Se denomina *paparazzi* a aquellos fotógrafos que buscan tomar por sorpresa al fotografiado. Especialmente trabajan de esa manera los fotógrafos de revistas sensacionalistas, que buscan “pescar in fraganti” a las figuras del espectáculo. La palabra es de origen italiana y su nombre proviene de un personaje llamado Paparazzo de la película *La dolce vita* (1960), de Federico Fellini.

Los fotógrafos buscaban y conseguían fotografías visualmente atractivas y políticamente opositoras con un agregado, estas imágenes eran tomadas en los mismos actos oficiales y coberturas a los que eran enviados por las agencias y medios para los cuales trabajaban, que en muchos casos se trataba de medios oficialistas y cómplices de la dictadura. Los fotógrafos usaban esos mismos tiempos, espacios y salarios para traspasar los límites instituidos y desafiarlos. Esas imágenes fueron buscadas para lograr un efecto de ridiculización que a la vez era una acusación. El rechazo que les provocaban las Fuerzas Armadas y la cercanía que su práctica profesional les implicaba con los personeros del poder abrieron un resquicio para aquellos que se animaron, de saltar lo que tenían prohibido mostrar de manera directa. Esta actitud requería decisión pero también habilidad, pericia profesional y práctica. La mirada del fotógrafo que buscaba esas imágenes no era ingenua, era una mirada política frente al poder y frente a los poderosos. Estas fotografías no eran encontradas por casualidad, sino buscadas concientemente esperando el momento oportuno. Hay implícita en ellas una actitud crítica ante la realidad, una distancia que se diferencia radicalmente de la indiferencia.

A diferencia de los humoristas gráficos o de los artistas plásticos por ejemplo, los fotógrafos tenían que estar en el mismo lugar de los hechos para realizar su trabajo. La determinación técnica de la fotografía analógica entonces, que implicaba una distancia temporal entre el momento en que se tomaba la fotografía y su posterior revelado, les permitió a los fotógrafos tomar estas imágenes estando a metros de los dictadores. Tenían que estar literalmente muy cerca de ellos para captar sus gestos, sus poses, sus miradas. Un artista plástico podía realizar una obra prohibida, pero lo hacía oculto del poder. El humorista podía burlarse y caricaturizar a los militares, pero dibujaba en otro espacio y en otro tiempo. El fotógrafo en cambio estaba ahí, en el mismo lugar de los hechos. Sus fotos, que insinuaban, sugerían y se burlaban, eran tomadas “en las narices mismas del monstruo”. Con humor, a veces sutilmente y otras explícitamente, sus fotografías

buscaban forzar los límites del modelo visual impuesto por la dictadura y ampliar la pluralidad de sentidos disponibles socialmente en aquel entonces. También era parte de un juego irreverente que los divertía. Esta búsqueda les permitía una válvula de escape: algunos de estos fotógrafos eran ex-militantes y habían continuado su vida después del golpe de Estado trabajando en medios cómplices a la dictadura. En medio de la censura pero también del tedio, de la chatura profesional y en algunos casos, del conocimiento y la amargura por saber que había compañeros que desaparecían, estos gestos se transformaban en pequeñas muestras de dignidad y autonomía.

Mientras muchos actores políticos, culturales, intelectuales y artísticos debieron replegarse, estos fotógrafos pudieron sacar partido de trabajar a la luz del día, delante de los represores, en sus actos públicos. Lograron así, a través del humor y la ironía, encontrar intersticios para burlar la censura y el control dictatorial, algo que no les resultaría gratuito. Cuando estas imágenes comenzaron a salir a la luz, exponiéndose al margen de la prensa, los fotógrafos lograron demostrar que podían generar espacios de autonomía y organización propias.¹⁰

Desde fines de 1981 y durante todo 1982 y 1983, se suceden distintas manifestaciones públicas en contra de la dictadura y los fotógrafos cubren estos hechos. A partir de entonces, se observa que las órdenes de represión hacia el trabajo de los reporteros comienzan a virar. Mientras en los primeros años del gobierno militar los reporteros realizaban su trabajo públicamente sin grandes dificultades, a partir de 1981 la persecución, las golpizas y el robo de rollos comienzan a ser parte de la rutina de su trabajo cotidiano. Si hasta entonces los militares habían confiado en la censura y autocensura de los propios medios, esto ahora resultaba insuficiente. Había que impedir ya no la publicación de las imágenes (para lo cual habían contado con el control de la prensa cómplice), sino la propia producción de las mismas.

¹⁰ Esto se produjo en las primeras muestras de periodismo gráfico organizadas por el Grupo de Reporteros Gráficos a partir del año 1981. Tres de estas muestras se organizaron durante la dictadura. Para una historia de estas exposiciones ver: Gamarnik (2011).

Contra el modelo visual impuesto por la dictadura

El corpus de fotografías que analizamos en este trabajo está compuesto, en general, por imágenes de los militares que detentaban los puestos más importantes del régimen, miembros de la iglesia y civiles que los acompañaban, con gestos, actitudes y poses que los ridiculizan, los muestran en actitudes sospechosas o torpes (Figura 4). Muchas fotografías buscan específicamente resaltar los rasgos expresivos en sus rostros, los vasos de whisky en las manos, las actitudes corporales de soberbia, las miradas torvas (Figura 5). Otras se detienen en sus atuendos, poses o gestos que los muestran como tontos o facinerosos (Figuras 6 y 7).

Figura 4 - Segunda Junta Militar, Julio 1981



Fotografía: Guillermo Loíacono

Fuente: Archivo Loíacono / Archivo General de la Memoria / Es-ESMA

Figura 5 - Leopoldo Fortunato Galtieri, presidente de facto (1981-1982) y su esposa



*Fotografía: Horacio Villalobos
Fuente: Archivo personal del fotógrafo*

Figura 6 - Segunda Junta Militar, Julio 1981



*Fotografía: Guillermo Loíacono
Fuente: Archivo Loíacono / Archivo General de la Memoria / Es-ESMA*

Figura 7 - Roberto Eduardo Viola, presidente de facto (1981-1982)



*Fotografía: Omar Torres
Fuente: Archivo personal del fotógrafo*

En algunas de estas fotografías son clave el ángulo y el encuadre desde el cual se fotografía. En otros casos se juega con detalles de la vestimenta o con el uso metafórico de elementos visuales como el humo de un cigarrillo (Figura 8). En muchas de las imágenes analizadas el “humor” expresado no tiene gracia, son en realidad recursos visuales, ángulos de toma y superposición de elementos en los que prevalece un componente crítico y/o de confrontación para descalificar al fotografiado (Figura 9).

Estas imágenes tienen el gran mérito de producir una distancia, una contraposición con respecto a los discursos oficiales e imágenes que los dispositivos del poder difundían sobre los militares y sus acciones. Mientras la dictadura había instalado en sus inicios un discurso de miedo y terror por un lado y de construcción de una imagen positiva de las fuerzas armadas por el otro, estas fotografías colaboraron con la tarea de crear un contra-discurso. Los fotógrafos buscaron degradar a estos personajes que decidían sobre la vida y la muerte de miles de personas en esos años y lograron, en muchas de ellas, un efecto que plasmaba la contradicción entre sus

supuestas fortalezas y las imágenes donde se ven sus torpezas y sus gestos ridículos. La tan declamada idoneidad de las fuerzas armadas es puesta en duda cuando vemos a Jorge Rafael Videla¹¹ con cara de idiota, a José Alfredo Martínez de Hoz¹² metiéndose el dedo en la nariz, o con cara de asco o a los distintos miembros de la Junta Militar “cuchicheando” con obispos (Figuras 10 y 11). Algunos fotógrafos pusieron especial empeño en evidenciar la hipocresía del dogma católico como rector moral de la vida mostrando con sus imágenes la connivencia entre la iglesia y los militares. En todos los casos, las fotografías enfrentaban con sarcasmo y doble sentido la brutalidad represiva. Esta visión irónica y humorística de los principales jerarcas de la dictadura fue una de las grietas en las que se pudo colar otra forma de mirarlos. En estas fotografías los militares causan risa, no miedo.

Figura 8 - Gral Osiris Villegas



*Fotografía: Rafael Calviño
Fuente: Archivo personal del fotógrafo*

¹¹ Jorge Rafael Videla fue el presidente de facto durante los años 1976-1981. Hoy está detenido y condenado a prisión perpetua por crímenes de lesa humanidad.

¹² José Alfredo Martínez de Hoz fue ministro de Economía entre los años 1976 y 1981. Descendiente de grandes terratenientes en Argentina diseñó y dirigió el plan económico de destrucción del aparato productivo que llevó a cabo la dictadura militar. En la actualidad cumple prisión domiciliaria por estar implicado en el secuestro de un empresario y su hijo en 1976.

Figura 9 - Desfile militar en Argentina. 1979



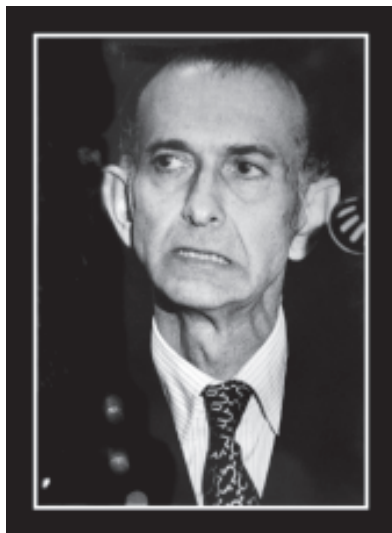
*Fotografía: Silvio Zuccheri
Fuente: Archivo personal del fotógrafo*

Figura 10 - Jorge Rafael Videla, presidente de facto (1976-1981)



*Fotografía: Mario Manusia
Fuente: Archivo personal del fotógrafo*

Figura 11 - J. Martínez de Hoz, ministro de Economía (1976-1981)



Fotografía: Daniel García
Fuente: Archivo personal del fotógrafo

Estas imágenes fueron buscadas para lograr un efecto de ridiculización que al mismo tiempo se transformara en denuncia. Metaforizaron la represión, mostraron oblicuamente lo que el poder trató de ocultar o naturalizar, exhibieron las contradicciones de la dictadura y colaboraron para crear nuevos horizontes de sentido y comunión con el público que las miraba. Estas fotografías sirvieron también para que los propios fotógrafos se generen a sí mismos un espacio de libertad en medio de las restricciones que enmarcaban su tarea. Asimismo, mostrando otra forma de ver al régimen autoritario y a sus principales personeros y sostenedores civiles, ayudaron a construir un nuevo espacio visual, por fuera de lo que los medios de entonces permitían hacer visible. Recurrieron al humor y la ironía para deslegitimar y socavar el poder militar de entonces. Esto dejó un legado y una huella. Por un lado, a partir de que algunos se animaban y tenían éxito, se constituye en un ejercicio habitual entre los fotógrafos. De hecho, para algunos reporteros jóvenes que se acercaron en ese período

al fotoperiodismo, ser reportero gráfico era justamente conseguir una de esas fotografías. Por el otro, al golpear en el centro mismo del modelo visual que querían transmitir los represores sobre sí mismos, tomar estas imágenes y mostrarlas se terminó transformando en un discurso desafiante. Con la persistencia en el tiempo y en la memoria que tiene este lenguaje visual, otorgaron para las futuras generaciones un legado que permite relatar y analizar lo que fue la dictadura a través de estas imágenes robadas de alguna manera al poder de entonces. Como señala Peter Burke (2000), “las imágenes fueron en cierto modo agentes históricos, pues no sólo guardaron memoria de los acontecimientos, sino que además influyeron en la forma en que esos mismos acontecimientos fueron vistos en su época”. Y agregamos nosotros, siguen siendo vistos hasta el día de hoy. Si Leopoldo Fortunato Galtieri¹³ asumió como un miembro de los sectores “duros” del ejército, hoy se lo recuerda con fotos en las que se lo puede ver con un vaso de whisky en la mano y cara de borracho.

Estas imágenes contribuyeron también a conformar ese espacio público contrario al régimen que ayudó a erosionar la legitimidad de las Fuerzas Armadas y que se fue consolidando hacia fines de la dictadura. En los márgenes entre lo prohibido y lo permitido, estos reporteros lograron crear y formar parte de un campo opositor que generó en Argentina, especialmente a partir de fines de 1981, un nuevo clima cultural. La suma de múltiples micro-contextos opositores al régimen (en el cine, en la literatura, en el arte, en la música, en el teatro, en las universidades, en el periodismo, etcétera) colaboró en la creación de un universo cultural que se diferenciaba y se oponía al discurso y a las prácticas autoritarias del régimen.

¹³ Leopoldo Fortunato Galtieri fue presidente de facto durante los años 1981 y 1982. Bajo su mandato, tropas argentinas desembarcaron en las Islas Malvinas con la intención de recuperarlas por la fuerza. La negativa a negociaciones diplomáticas tanto de Argentina como de Gran Bretaña desencadenó una guerra que dejó un saldo de 746 soldados argentinos muertos y más de 1000 heridos. Galtieri murió en el año 2003 mientras cumplía arresto domiciliario por crímenes de lesa humanidad.

Estas imágenes presuponian también una lectura entrelíneas, un espectador capaz de registrar estos guiños y sentirse cómplice con el fotógrafo. El mensaje de la imagen se completaba en el observador y en ese vínculo el público podía sentir que no estaba solo, que había otros que miraban con sus mismos ojos y por él. Se comenzó así a crear una comunidad de interpretación, donde los espectadores se apropiaban del sentido de las imágenes, lo completaban, lo compartían, lo expandían.¹⁴

Conclusiones

La fotografía de prensa forma parte de la construcción visual de lo social. En esa construcción hay una disputa de sentidos, una lucha por la representación y el reconocimiento. Hay visibilidades en pugna que se enfrentan a lo que permite, como visible óptimo, el poder.

Durante la última dictadura militar en Argentina, muchos fotógrafos fueron concientes de esa disputa y actuaron en consecuencia. Realizaron, dentro de los propios límites y marcos laborales en los que se encontraban, una forma parcial de oposición. Cuando estas imágenes tuvieron la posibilidad de emerger hacia fines de 1981, en la Primera Muestra de Periodismo Gráfico, en las que le siguieron así como en sus catálogos, mostraron un despliegue visual que aportó nuevas imágenes para referirse al régimen militar.¹⁵

El uso del humor, el chiste y la ironía en las imágenes les sirvieron como estrategias que les permitía saltar las barreras de lo decible por

¹⁴ Esto puede comprobarse con las notas que dejaban los visitantes en los cuadernos dispuestos para tal fin en las Muestras de Periodismo Gráfico de los años 1982 y 1983. Ver revista *Reportero Gráfico*, Año 1, N.4, noviembre de 1984, p.28.

¹⁵ Es necesario mencionar de todas formas, que sólo una parte del análisis se puede basar en la voluntad de los actores, sus intereses, expectativas o deseos. Para un análisis exhaustivo es necesario pensar en las determinaciones y posibilidades que el campo profesional situado en ese contexto histórico particular les brindaba. De la misma forma que lo señala Levin respecto de los humoristas gráficos, abordamos aquí los procesos de significación más allá de sus vínculos con la psicología del autor. "Importa más lo que el texto dice que lo que el autor quiso decir." (RICOEUR *apud* LEVIN, 2009).

la censura. En ese sentido, la imagen con su característica de polisemia y ambigüedad, logró más fácilmente que la palabra (blanco más directo de la censura) expresar sentidos latentes. El recurso al humor por otro lado, les permitió expresar críticas sociales, modos de ver y de decir que se pudieron transformar de algún modo en dispositivos culturales contrahegemónicos.¹⁶

A partir de 1981 los fotógrafos encontraron la forma de mostrar sus trabajos en forma independiente no sólo de la censura militar sino también de la editorialización de los propios medios. Los reporteros gráficos, como grupo profesional heterogéneo, jugaron un papel ambiguo y contradictorio con respecto a la dictadura. Si bien, por un lado, aportaron las imágenes que daban apoyo a dicho relato visual por el trabajo profesional que realizaban al interior de los medios de comunicación, por otro, buscaron traspasar los límites de la censura y la represión, mostraron formas de ver disidentes y/o opuestas al discurso visual dominante y visibilizaron actores y situaciones que se intentaban ocultar.

Las fotografías que lentamente comenzaron a aparecer en la prensa, fundamentalmente a partir de 1982, y a multiplicarse en diarios, revistas, carteles, documentales, exposiciones y libros, se fueron tornando testimoniales y/o símbolos desafiantes; hicieron visible lo que se había intentado invisibilizar, confirmando que “no sólo lo visual se construye socialmente, sino que lo social se construye visualmente”. (REGUILLO, 2010).

Estas imágenes muestran cómo un grupo de reporteros gráficos, a través del sarcasmo, la burla y el humor lograron instalar en la memoria colectiva imágenes contrapuestas al discurso oficial en aquellos años. Sacadas en los peores años de la dictadura, cuando la vida misma estaba

¹⁶ Hay que aclarar de todos modos, que no siempre la ironía y el humor pueden ser vistos como crítica social y/o contrahegemónica, también puede ser un recurso funcional al sistema: durante esos años también existió un humor permitido del cuál se beneficiaron los propios dictadores. Pensemos por ejemplo en el sobrenombre de *Pantera Rosa* que aceptaba y difundía el propio Videla.

en juego, forman parte del espacio cultural que hizo frente al embate brutal que la dictadura había acometido sobre la sociedad civil. Son fotos que ayudaron a horadar el consenso, el terror, la indiferencia y el escepticismo que el régimen había logrado generar y permitieron ampliar el repertorio visual disponible entonces y ahora. Estos fotógrafos dejaron para la historia visual argentina un legado que nos permite relatar lo que sucedió durante la dictadura con imágenes de alguna manera, arrebatadas al poder. También demostraron que la dictadura (y los medios que la apoyaron) no logró hacer desaparecer la creatividad y la innovación en la fotografía de prensa, por el contrario, el fotoperiodismo argentino resurgía después de los años negros, con mucha fuerza, humor y creatividad.

Referencias

AVELLANEDA, Andrés. **Censura, autoritarismo y cultura: Argentina 1960-1983**. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1986.

BERRÍOS, Lorena. **La resistencia de los espejos: fotógrafos en la dictadura y su influencia en la memoria de Chile**. 2007. Tesis (Licenciatura) – Universidad Católica de Chile, Facultad de Historia, Geografía y Ciencia Política, Chile.

BLAUSTEIN, Eduardo. A 25 años del golpe, la fotografía de prensa en la dictadura. In: JORNADAS DE FOTOGRAFÍA Y SOCIEDAD, 3., 2001, Buenos Aires. **Mesa Redonda...** Buenos Aires, 2001. (CDROM).

BLAUSTEIN, Eduardo; ZUBIETA, Martín. **Decíamos ayer: la prensa argentina bajo el proceso**. Buenos Aires: Ediciones Colihue, 1998.

BURKART, Mara. La revista HUM® frente a los límites éticos de la representación humorística. **Diálogos de la Comunicación**, Cali, Colombian, n.78, p.1-11, ene./jul. 2009.

BURKART, Mara; COSSIA, Lautaro. El naufragio del proceso: representación humorística de la dictadura. **Revistas Question**, La Plata, v.1, p.1-8, n.25, 2010.

BURKE, Peter. **Lo visto y no visto**: el uso de la imagen como documento histórico. Barcelona: Crítica, 2000.

CUARTEROLO, Miguel Ángel. A propósito del humor: reportaje a Jorge Aguirre. **Reportero Gráfico**, Lima, n.7, p.14-16, Sep. 1986.

ERRÁZURIZ, Luis Hernán. Dictadura militar en Chile: antecedentes del golpe estético-cultural. **Latin American Research Review**, Pittsburgh, v.44, n.2, p.135-157, 2009.

FREUND, Gisèle. **La fotografía como documento social**. Barcelona: Gustavo Gili, 2006.

GAMARNIK, Cora. El nacimiento de un nuevo fotoperiodismo. **Boca de Sapo**: Revista de Arte, Literatura y Pensamiento, Buenos Aires, v.7, n.11, p.20-29, dic. 2011. Disponible en: <<http://www.bocadesapo.com.ar/index2.html>>. Acceso en: mar. 2012.

_____. Imágenes de la dictadura militar: la fotografía de prensa antes, durante y después del golpe de Estado de 1976 en Argentina. In: FERNÁNDEZ, Silvia Pérez; GAMARNIK, Cora (Org.). **Artículos de investigación sobre fotografía**. Montevideo: Ediciones CMDF, 2011, p.49-80. Disponible en: <<http://www.rehime.com.ar/escritos/documentos/idexalfa/g/gamarnikc.php#articulos>> Acceso en: mar. 2012.

MARINELLO, Juan D. **La metáfora visual en el lenguaje del fotoperiodismo chileno**. Santiago: Universidad Católica de Chile, Facultad de Comunicaciones, 2006. Disponible en: <http://www.blogsuc.cl/2006/10/06/la_metafora_visual_en_el_lenguaje_del_fotoperiodismo_chileno>. Acceso en: 12 mar. 2012.

OLLIER, María Matilde. **De la revolución a la democracia**. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2009.

REGUILLO, Rossana. **Políticas de la (in)visibilidad: la construcción social de la diferencia**. Buenos Aires: FLACSO Virtual, 2010. Disponible en: <http://issuu.com/luly/docs/politicas_de_invisibilidad_r.reguillo> Acceso en: mar. 2012.

ROMMENS, Arnoud. **C de censura: buscavidas y el terror del signo incierto**. Traducción de Alejo Steimberg. Buenos Aires, 2001. Disponible en: <www.camouflagecomics.com/pdf/01_rommens_es.pdf>. Acceso en: mar. 2012.

YACO, Dani; MERLE, Daniel. **¿Quién era Jorge Aguirre?** Disponible en: <http://www.argra.com.ar/new/jaguirre_coment.php>. Acceso en: mar. 2012.