

Instituto de Investigaciones Gino Germani

VI Jornadas de Jóvenes Investigadores

10, 11 y 12 de noviembre de 2011

Nombre y Apellido: Cora Gamarnik

Afilación institucional: Facultad Cs Sociales.

Correo electrónico: coragamarnik@gmail.com

Eje problemático propuesto: Eje 4. Producciones y consumos culturales. Arte. Estética.
Nuevas tecnologías

“Acciones e imágenes de los fotorreporteros durante la dictadura argentina”

Los fotógrafos coinciden en señalar que la imagen en la prensa masiva, durante los primeros años de dictadura se caracterizó por la ausencia de cualquier signo innovador. Todo el despliegue visual, las innovaciones técnicas, estilísticas y políticas del período previo desaparecieron. En la superficie política parecía que no pasaba absolutamente nada y la actividad central de los reporteros gráficos era cubrir actos militares uno tras otro, sacar fotos deportivas o de figuras del espectáculo¹.

Algunos fotógrafos sostienen que los militares habían subestimado en cierta forma el poder de las fotografías. Guillermo Loiácono, uno de los más recordados fotógrafos de prensa de aquella época, ya fallecido, 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, citado por Rommens, 2001).

Hasta 1981, los reporteros gráficos fueron prácticamente los únicos que habían documentado visualmente lo que sucedía en el país – aunque no saliese publicado- ya que

1 Eduardo Blaustein, autor de *Decíamos ayer. La prensa argentina bajo el Proceso*, señala con ironía: “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...” (Mesa redonda: “A 25 años del golpe, la fotografía de prensa en la dictadura”, III Jornadas de Fotografía y Sociedad, 2001).

la televisión estaba mucho más controlada. La censura actuaba más que nada sobre lo que se imprimía, habiendo menos control en general en las redacciones sobre los negativos que se desechaban². Según sus propios testimonios, muchos fotógrafos sacaban, documentaban y guardaban material sin saber si alguna vez podrían utilizarlo. Como recuerda Horacio Mucci: “El fotógrafo volvía de una nota cortaba un negativo y se lo llevaba a la casa, pensando 'esta la hice para mi' porque sabía que no se podía publicar y se la llevaba sin saber que hacer con ella pero sintiendo que esa foto había que protegerla³. ”

Gracias a esto muchos fotógrafos tenían en su poder una importante cantidad de imágenes, muchas de ellas de gran calidad, que nunca habían sido publicadas o que directamente habían sido censuradas.

Las estrategias y tipos de imágenes con las cuales algunos fotógrafos buscaron saltar los límites políticos y estéticos que la dictadura y los medios para los que trabajaban les imponían, son múltiples y variadas.

Una de estas estrategias fue tomar como podían imágenes de tipo documental⁴. Hallamos en este aspecto tres tipos diferenciados de fotografías: en primer lugar, aquellas que denunciaban las consecuencias económicas y sociales de la dictadura, donde puede observarse también un objetivo por revalorizar lo popular y a los trabajadores en general, algo que aún como discurso indirecto se contraponía a la imagen canónica de la dictadura. En segundo lugar, encontramos las imágenes que documentan las primeras acciones de las

2 De todas formas, los fotógrafos también recuerdan casos de control, robo y desaparición de negativos de las redacciones. Pesce relata cómo vivió personalmente el control de sus negativos en la editorial Crea (fusión entre las editoriales Abril y Julio Korn): “...los fotógrafos tratábamos de engañarnos para escabullir el material que considerábamos de interés. Me sucedió que en el año (creo que 1977) se produjo un terrible operativo policial a pocos metros de donde vivía entonces, en Villa Urquiza, con ametrallamiento de las casas, muchos detenidos y varios muertos, un jefe policial incluido. Yo escondido y con mucho peligro tomé dos rollos de fotos que luego llevé a la editorial donde trabajaba. Nunca vi los resultados, porque los rollos desaparecieron del laboratorio...” (Mail de Carlos Pesce a la autora, mayo de 2011).

3 Mail de Horacio Mucci al grupo de reporteros gráficos reunido con motivo del homenaje a las primeras muestras de periodismo gráfico. Junio 2011

4 Este tipo de fotos se nutren en la tradición de los trabajos de Lewis Hine, Jacob Riis y Dorotea Lange entre muchos otros, considerados clave en la historia de la fotografía. La fotografía documental es la imagen relacionada con el efecto-verdad. Utiliza técnicas y estilos expresivos elaborados por el realismo a partir de la semejanza con lo natural y mediante la creación de arquetipos y (...) recursos, fáciles de identificar”. (ver Ledo, Margarita, *Documentalismo fotográfico*, Cátedra, Madrid. 1998. Pág. 39).

Madres de Plaza de Mayo y otros familiares en la búsqueda de los desaparecidos. Las Madres habían comprendido muy pronto que para que su reclamo sea escuchado y trascendiera las fronteras nacionales necesitaban tener una estrategia frente a los medios de comunicación. Se habían dado cuenta, desde sus primeras reuniones, que la presencia de periodistas extranjeros y fotógrafos las protegía, pero no sólo eso, esencialmente les daba la visibilidad que la dictadura y los medios nacionales les negaban⁵. Varios fotógrafos de prensa señalan que durante esos años documentaban habitualmente las acciones de las Madres y de otros familiares, sabiendo que ningún medio por entonces publicaría esas imágenes⁶.

Por último, dentro del grupo de fotografías documentales, encontramos fotos que insinúan la represión -son referencias sesgadas pero que de una forma u otra muestran la violencia que impregnaba, directa o indirectamente, la vida cotidiana, aunque representaran sólo la punta del iceberg de lo que sucedía⁷-, o que directamente muestran escenas de represión directa, tomadas estas últimas, bajo riesgo. En dos casos encontramos fotos de detenciones realizadas por civiles armados en plena calle. (Ver referencias Manusia – Andam)

5 Las Madres de Plaza de Mayo resolvieron que cuando llegaba algún personaje internacional importante al país se harían presentes en los actos públicos. En ocasión de la visita del secretario del Departamento de Estado de EE.UU., Cyrus Vance, en noviembre de 1977, fueron a la Plaza San Martín y en un momento comenzaron a gritar para llamar la atención de la prensa allí reunida y a reclamar por sus desaparecidos. Un fotógrafo argentino, Eduardo Di Baia, que trabajaba para Associated Press sacó una imagen que fue levantada por otras agencias y se publicó en medios internacionales. Fue la primera vez que una fotografía de ellas fue publicada por la prensa internacional.

6 El fotógrafo Hector Carvallo, relata que la revista *Gente* por ejemplo les tenía prohibido a los fotógrafos concurrir a la Plaza de Mayo los días que las Madres hacían sus rondas. Entrevista de la autora, Julio 2011.

7 Muchas de estas imágenes recién se pudieron ver y salieron publicadas en un libro crucial para la historia de la fotografía de este país llamado “*En negro y blanco. Fotografías del Cordobazo al Juicio a las Juntas*”, compilado por Pablo Cerolini y Alejandro Reynoso. En el texto ‘Fotografía y Memoria’ que figura a modo de introducción del libro, Cerolini y Reynoso señalan: “Los que llegamos a la profesión de reporteros gráficos después de finalizada esa etapa oscura solíamos escuchar que en los archivos no había nada de material sobre aquella época, porque habían sido saqueados. En alguna medida, este libro surge del deseo de constatar esa afirmación, con la secreta esperanza de que no fuera cierta. Tras larga investigación, descubrimos que había más material del que se suponía. En el momento no se llegaba a percibir la real dimensión de la masacre, y los reporteros gráficos recorrían las calles, cubrían los hechos, fotografiaban los cadáveres y retrataban los rostros de los dictadores, como parte de su rutina de trabajo. Mucho de ese material nunca se publicó, pero quedó encerrado en algunos archivos, anónimo y con escaso orden.” (Cerolini, Reynoso (comps), 2006:12)

La segunda estrategia con la que los fotógrafos saltaron la censura, quizás la más buscada, fue la de sacar fotos irónicas⁸, imágenes con doble sentido a través de las cuáles se burlaban (e invitaban a hacerlo a los que las mirasen) del poder militar. Son en general fotos de los militares, miembros de la Iglesia y civiles que los acompañaban, con gestos, actitudes y poses que los ridiculizaran o los mostraran en actitudes sospechosas, equívocas. Esta fotografía combinó rasgos de la cultura popular y el carnaval, donde están presentes la burla y el sarcasmo frente a los poderosos. Según Freud, la caricatura se define, como un recurso que “puede volver cómica a una persona para hacerla despreciable, para restarle títulos de dignidad y autoridad”⁹. 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.

El dramaturgo y poeta francés, René de Obladía, quién sobrevivió a una 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.” (René de Obladía, 1979 en Burkart, Mara 2009)

Muchos fotógrafos se dieron a la tarea de encontrar el gesto, la mueca, el paso en falso, el ángulo que ridiculice. Guillermo Loiácono es el más reconocido y recordado por este motivo. Sus compañeros lo recuerdan como el maestro en encontrar el momento exacto, el gesto ridículo, y fue sin duda uno de los máximos exponentes de ese nuevo lenguaje visual que ayudó a mostrar otra cara de la dictadura. Para algunos reporteros jóvenes que se acercaron en ese período al fotoperiodismo, ser fotógrafo era justamente

8 La ironía es una figura retórica que consiste en dar a entender lo contrario de lo que se dice. Fue históricamente un terreno de grandes posibilidades en las artes visuales y muy especialmente en la fotografía. Muchas veces fue utilizada como motor de creación artística por su potencialidad de desnudar paradojas. En el cine, la literatura, la historieta, el teatro o el rock, encontramos ejemplos similares.

9 Freud, Sigmund, “El chiste y su relación con el inconsciente”, en: Obras Completas, Amorrortu Editores, Buenos Aires, ([1905] 1986), página 180. Citado en Burkart, Mara; Cossia, Lautaro Cossia, “*El naufragio del “Proceso”*. Representación humorística de la dictadura en Revistas Question, Volumen 1, nro 25, año 2010. Universidad Nacional de La Plata.

conseguir una de esas fotos. Eran imágenes que 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.¹⁰ Buscaban y conseguían fotos visualmente atractivas y políticamente opositoras con un agregado, estas imágenes eran tomadas en los mismos actos a los que eran enviados por las agencias y medios para los cuales trabajaban y que eran, en general, cómplices de la dictadura. Los fotógrafos usaban esos mismos tiempos, espacios y salarios para traspasar los límites de la censura y desafiarla. Esas imágenes fueron buscadas para lograr un efecto de ridiculización que al mismo tiempo se transformara en denuncia.

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, para saltar lo que tenían prohibido mostrar de manera directa. Esta actitud requería decisión pero también habilidad, pericia profesional y práctica.

A diferencia de los humoristas gráficos o de los artistas plásticos por ejemplo, los fotógrafos tienen que estar en el mismo lugar de los hechos y cuánto más cerca mejor (Robert Capa haría famosa la frase “si tus fotos no son buenas es que no estuviste demasiado cerca”). La determinación técnica de la fotografía entonces, que implicaba una distancia temporal entre el momento en que se tomaba la foto y su posterior revelado, les permitió a los fotógrafos tomar imágenes estando a metros de los dictadores. Tenían que estar muy cerca literalmente de ellos para captar estos gestos. Con humor, a veces sutilmente y otras explícitamente, buscaron ampliar la pluralidad de sentidos disponibles socialmente. Mientras muchos actores políticos, culturales, intelectuales y artísticos debieron replegarse, los fotógrafos pudieron sacar partido de trabajar a la luz del día, delante de los represores, en sus actos públicos.

Esta búsqueda, que también era parte de un juego, les permitió una válvula de escape. Algunos de estos fotógrafos eran ex militantes y habían continuado su vida después

10 Se les 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 infraganti” a las figuras del espectáculo. La palabra es de origen italiano y su nombre proviene de un personaje llamado Paparazzo de la película *La Dolce Vita* (1960), de Federico Fellini.

del Golpe 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.

Estas imágenes tienen además el gran mérito de producir una distancia, una contraposición con respecto a los discursos oficiales e imágenes que los dispositivos de poder difundían sobre los militares y sus acciones. Estas imágenes colaboraron con la tarea de crear un contra-discurso. Los fotógrafos buscaron degradar y ridiculizar a estos personajes a través de un efecto gracioso donde se veía la contradicción entre sus supuestas fortalezas: la versión de hombres morales, valientes, temerarios, eficientes, intachables y las imágenes donde se ven sus torpezas, sus gestos ridículos. Las fotografías enfrentaban con sarcasmo y doble sentido a la brutalidad represiva. Videla con cara de idiota, Galtieri borracho o Martínez de Hoz metiéndose el dedo en la nariz o dormido en una conferencia de prensa, Massera amenazante, Bussi enmarcado por fusiles o los miembros de la Junta “cuchicheando” con obispos. Muchas fotos buscan específicamente mostrar los rasgos expresivos en el rostro de militares, los vasos de whisky en las manos, las actitudes corporales, las expresiones de malignidad.

Estas imágenes eran una mirada política sobre la dictadura y se nutrían de una experiencia que la antecedían. Había en Argentina una tradición en este tipo de imágenes, sobre todo a través del ejemplo y las enseñanzas de un fotógrafo en particular al que la nueva camada de reporteros admiraba, de quién aprendían y a quien imitaban: Jorge Aguirre¹¹. El arte de J. Aguirre era el uso inteligente del humor, que utilizaba para ejercer

11 Jorge Aguirre nació en Buenos Aires en 1929. En 1947 ingresó a la Facultad de Ciencias Económicas de la Universidad de Buenos Aires y unos años más tarde, se incorporó al cuerpo de alumnos del grabador Clement Moreau para realizar estudios sobre grabado, dibujo, pintura, historia y teoría del arte. (Ver: Yaco, Dani; Merle, Daniel, Quién era Jorge Aguirre? En http://www.agra.com.ar/new/jaguirre_coment.php) Clément Moreau, fue un dibujante y grabador de reconocida militancia de izquierda y antifascista y se había destacado en Berlín como caricaturista político entre los años 1926 y 1929. Cuando Hitler llegó al poder en Alemania, Moreau se fue un tiempo a Suiza hasta que en 1935 se instaló en la Argentina. Indudablemente Moreau fue una gran influencia para Aguirre. Esa mirada antifascista de su caricatura política influyó en la mirada de Aguirre y a través de él, en toda esta nueva camada de fotógrafos argentinos que fotografiaban irónicamente a la dictadura argentina. Indudablemente fue una de las figuras clave de la fotografía de prensa en Argentina y muchos fotógrafos lo reconocen como uno de sus grandes maestros. 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” (Merle, Daniel, Yaco, Dani; “Quién era Jorge Aguirre” en http://www.agra.com.ar/new/jaguirre_coment.php

una crítica social a través de la fotografía. Aguirre trataba de capturar en la Buenos Aires de entonces instantáneas en las que la contradicción, el absurdo, el azar y la ironía, se hicieran presentes. Esta “distancia irónica” le permitía fotografiar un abanico amplio de temas urbanos en los cuáles establecía relaciones espaciales, temporales y textuales, que permitían ver más allá de lo obvio y abrían a múltiples interpretaciones.

Son estas imágenes, ni más ni menos, una característica propia del lenguaje fotoperiodístico argentino en esos años.

El fotoperiodismo y el final de la dictadura

A partir de las luchas internas en las propias Fuerzas Armadas y del fracaso de las políticas implementadas por Viola, un golpe interno dentro del propio régimen militar lleva a la presidencia de facto a L. F. Galtieri el 22 de diciembre de 1981.

Si bien la prensa seguía recibiendo presiones y represalias, algunos diarios habían comenzado tibiamente a expresar descontentos y críticas hacia el régimen. Las manifestaciones y los movimientos de protesta en las calles, especialmente de los organismos vinculados a los derechos humanos, se hacían más públicas y visibles. Los fotógrafos lo documentaban y en una especie de espiral ascendente, a medida que aumentaba la producción de imágenes de estos hechos comenzaba a registrarse un aumento de la represión policial hacia los reporteros.

Una de las primeras veces en que se pudo visualizar el cambio de esta política represiva dirigida a los fotógrafos ocurrió el 22 de octubre de 1981, 'casualmente' seis días después de finalizada la Primera Muestra de Periodismo Gráfico en Argentina¹². Ese día se realizó una manifestación convocada por la Federación de Estudiantes Universitarios de Buenos Aires frente al Ministerio de Educación que nucleó aproximadamente a 200 estudiantes que reclamaban, entre otras cuestiones, contra el arancelamiento universitario. En esa oportunidad, Alejandro Mosquera, dirigente estudiantil de la Federación Juvenil

12 En un trabajo anterior desarrollamos una reconstrucción de dicha muestra. Ver: Gamarnik, Cora, *Reconstrucción de la primera muestra de periodismo gráfico argentino durante la dictadura*, V Jornadas de Jóvenes Investigadores, Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, UBA. 4 al 6 de noviembre de 2009. ISBN: 978-950-29-1180-9

Comunista (FJC) en ese entonces, intentaba hablarles a sus compañeros cuando se desató la represión. Además de golpear y detener a varios manifestantes, la policía agredió a dos fotógrafos. A uno de ellos, Sergio Vijande, del diario *La Prensa*, le quitaron la cámara, le velaron el rollo y lo golpearon. Tuvo que ser hospitalizado. La reacción de la prensa y de los demás fotógrafos fue de tal trascendencia, que el mismo general Juan B. Sasaiñ, Jefe de la Policía Federal, tuvo que ir a la clínica donde estaba internado el fotógrafo y declaró que “estos hechos eran ajenos al sentir de la institución.” (Diario *La Prensa*, 24 -10-1981) Prometió castigar a los responsables y ofreció pagar, por parte de la Policía Federal, los gastos de la internación.

Alejandro Andam, en ese entonces fotógrafo de *Diario Popular*, sacó una foto del momento en que dos agentes de civil, uno de ellos con un arma a la vista, se llevan a Mosquera tomado de los brazos¹³. En el libro “*En negro y blanco*” bajo el título de “Secuestro frustrado” Amdan relata: “... Un dirigente estudiantil daba un discurso desde el improvisado palco de una calesita, cuando la guardia de infantería cargó contra los manifestantes para dispersar a la gente que lo escuchaba. En la confusión de la estampida, dos jóvenes vestidos de civil que habían permanecido mimetizados entre los estudiantes atraparon al orador y lo arrastraron, armas en mano, hasta introducirlo en un Falcon verde. Los estudiantes se reagruparon y comenzaron a discutir con la policía, que requisó cámaras fotográficas y veló los rollos que pudieran dar cuanta del acontecimiento. Yo logré defender el material y al día siguiente fue tapa del *Diario Popular*. Las fotos generaron un gran escándalo: se trataba de las primeras imágenes que se publicaban de un secuestro. Hasta ese momento los medios no las publicaban, ya sea por imposición o bien autocensura. En el mismo día de la publicación, la policía brindo una conferencia de prensa en la que negaba la existencia de agentes de civil infiltrados en la marcha. A modo de reacción, la foto no solo salió en la tapa de *Diario Popular* del día siguiente sino que fue publicada por todos los medios nacionales y agencias internacionales. El *Diario Popular* volvió a publicarla un vez más al tercer día, también en la tapa. El dueño del matutino y de la agencia *Noticias Argentinas* me citó para avisarme que, por mi seguridad, evitara aparecer en los lugares que

13 Alejandro Andam cuenta: “Yo trabajaba en el *Diario Popular* y en NA (*Noticias Argentinas*) que eran en ese entonces del mismo dueño. Raúl Kraisberg, el dueño del diario, me pidió que no fuera a trabajar por unos días fue porque habían pasado “preguntando por mí”. (Mail de A. Andam a la autora, junio 2011)

frecuentaba. (...) Esta imagen y ese diario lograron en ese momento romper con la censura y la auto censura que hasta entonces era moneda corriente en los medios argentinos”. (Amdam en Cerolini, Reynoso, 2006: 278)

Novaro y Palermo en su extensa recopilación sobre la historia de la dictadura se detienen en este acontecimiento:

“... se produjo, frente al Ministerio de Educación, la primera marcha estudiantil más o menos masiva desde 1976. En la represión fueron lesionados dos periodistas. Lo más llamativo no fue eso, sino que el jefe policial reconociera ante los medios el abuso de la fuerza y prometiera una investigación. Aunque la resistencia todavía no era muy importante, desde las trincheras del régimen se podía advertir la ineeficacia de las fuerzas del orden...” (Novaro, Palermo, 2003:388)

Como señalan los autores, esta marcha era la primera movilización estudiantil masiva que se hacía desde 1976. Si no hubiera existido esa foto es probable que la manifestación no hubiese tenido la repercusión que tuvo en la prensa pero Mosquera piensa además que esa imagen pudo salvarle la vida: “Me metieron esposado en un patrullero de la policía federal. Cuando terminó la represión y ya no quedaban estudiantes en los alrededores apareció el falcon verde que estaciono delante del patrullero. Se bajaron dos tipos de civil y les dijeron a los federales que ellos me habían detenido y era de ellos a lo que los policías se negaron. Después de un dura discusión con insultos entre ellos quede en el patrullero y me llevaron a una comisaría. Creo que allí me salve del secuestro. No sabia porque la policía hacia eso, por supuesto que era la repercusión de que la represión había sido cubierta por muchos periodistas que además fueron reprimidos y golpeados por la policía. (...) La foto del turco Andam, la publicación en el diario, el que le pegaran a los periodistas creo que me salvó la vida. Por supuesto que nunca estaré seguro, pero es mi convicción”¹⁴.

El fotógrafo del diario *La Prensa* terminó internado y el fotógrafo del *Diario Popular* había tomado una foto de un intento de secuestro llevado a cabo por civiles, que el diario se había animado a publicar en tapa. Los dos hechos sumados y en conjunto, ligados a dos medios tan opuestos entre sí, lograron que toda la prensa gráfica se hiciera eco de lo sucedido y repudiara los hechos.

14 Mail de Alejandro Mosquera a la autora. Junio 2011.

Este era sólo el preludio de lo que iban a vivir los reporteros al año siguiente.

1982: el año en el que los fotógrafos vivieron en peligro

Cuando en 1982 empiezan a sucederse distintas manifestaciones en contra de la dictadura, la persecución a los reporteros gráficos, las golpizas y el robo de rollos comienzan a ser parte de la rutina de su trabajo cotidiano. Si hasta entonces la dictadura había 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 cuál habían contado con el control de la prensa cómplice de la dictadura) sino la propia producción. El GRG (Grupo de Reporteros Gráficos) había demostrado con la Primer Muestra de Periodismo Gráfico que era posible vencer la censura de las redacciones. La represión para impedir la acción de los fotógrafos comienza a ser entonces, sostenida y sistemática. Los reporteros comienzan a ser buscados especialmente por la policía en las manifestaciones, son golpeados y muchas veces detenidos. Les quitan y velan sus rollos y les rompen o roban los equipos.

La primera reacción espontánea que tuvieron los reporteros frente a esto fue usar sus cámaras y su oficio como estrategia de defensa. Cada vez que veían que le estaba pasando algo a un compañero, corrían a sacar fotos de lo que estaba sucediendo. Algunas de las imágenes memorables de aquella época son las que sacaban de sus propios colegas siendo perseguidos o golpeados por la policía. Son especialmente recordadas las fotos en las que los policías corren y no logran alcanzar a los fotógrafos o cuando el fotógrafo está resistiendo un ataque. Varios comentan que activaban los flashes y disparaban aunque no tuvieran rollo para que la policía se sienta intimidada. Hay casos de cadenas de fotos de este tipo: un fotógrafo tomando la imagen de un policía golpeando a un fotógrafo, él mismo a su vez es golpeado y otro fotógrafo capta esa imagen.

Pero también hacían acciones concretas, avisaban a las distintas agencias o redacciones en las que trabajaba el fotógrafo si veían que lo llevaban detenido, defendían a los compañeros y si alguno resultaba herido lo llevaban a un hospital, etc.

Desde fines de 1981 y durante todo el año 1982, ser reportero en Argentina fue una profesión de riesgo real. El humor gráfico del momento así lo registró y tematizó¹⁵. La revista *Humor*, los diarios *La Prensa*, *La Nación* y *Clarín* entre otros, publicaron historietas refiriéndose a este tema.

Se dió entonces una aparente paradoja, en una época de cierta apertura política y de mayor movilización, cuando lo peor de los secuestros y desapariciones ya había sucedido, se reprimía más que antes a este grupo particular de profesionales, pero con una importante diferencia: esta represión ya no pasaba desapercibida y eran ellos mismos los que se encargaban de que esto sucediese.

Para el 30 de marzo de 1982, Saúl Ubaldini, secretario general de la CGT – Brasil anuncia un plan de movilización gradual, la convocatoria se dirigió no sólo a las bases gremiales sino a la población en su conjunto. La mayor parte de los partidos políticos adhirió a la convocatoria, también se sumaron movimientos sociales y el movimiento de derechos humanos. La movilización del 30 de marzo fue la manifestación popular más importante desde los inicios de la dictadura. Significó un antes y un después en la lucha contra el régimen, no sólo por la cantidad de asistentes (la concurrencia fue especialmente alta teniendo en cuenta los posibles riesgos físicos previsibles de los manifestantes) sino también por la decidida beligerancia de los concurrentes y el amplio espectro de las fuerzas que concurrieron. La protesta fue duramente reprimida, sin embargo logró que quede a la vista, que el terrorismo de Estado había perdido su eficacia. El Ministerio del Interior adujo que la CGT no había solicitado la autorización correspondiente para realizar la marcha y que los actos podían ser utilizados para producir alteraciones a la seguridad y el orden público. Durante unas seis horas el centro porteño fue escenario de enfrentamientos entre la policía y los manifestantes. La Plaza de Mayo fue cercada por un dispositivo más fuerte que cualquiera conocido hasta entonces; se cortó el puente Pueyrredón con carros de asalto y un fuerte cordón policial. En esos días se calculó que hubo 50000 manifestantes y cerca de tres

15 Florencia Levin sostiene que la vinculación entre el humor gráfico y los avatares de la política del país constituyen un referente para abordar algunas representaciones e imaginarios que circulan por la sociedad. Analizar como estas caricaturas con sus peculiaridades y su propio lenguaje tratan este tema nos da una pauta del mundo de las representaciones y los imaginarios colectivos del momento. (Ver Levín, Florencia, 2009)

mil detenidos aunque nunca se informaron las cifras oficiales. (Ver Novaro, Palermo, 2003; Masón, Alfredo, 2007 y Gorini, 2006)

En el Boletín de las Madres de Plaza de Mayo posterior a esta manifestación se señalaba: “Sobre este hecho apareció abundante material gráfico en todos los diarios del país. Los fotógrafos y periodistas fueron blancos especiales, tratados como enemigos. Especialmente los primeros porque sus rollos documentaban, ante la opinión nacional e internacional, tamaña barbarie.” (citado en Gorini, 2006: 495).

Hay muchas fotos de esas jornadas pero dos especialmente emblemáticas¹⁶: una de Pablo Lasansky y otra de Daniel García, que se transformaron en íconos. Fotografías-monumento, imágenes elegidas para ser perennizadas para el futuro.

La marcha del 30 de marzo marcó un cambio cualitativo en varios aspectos concatenados: en el nivel de movilización popular, en la forma de represión pública y en la visibilidad de la represión gracias a los fotógrafos y camarógrafos que pusieron el cuerpo para documentarlo.

Tres días después estalló sorpresivamente para todo el país la guerra de Malvinas¹⁷.

La dictadura ya había reprimido públicamente pero no con ese nivel explícito de violencia. En su estrategia represiva se habían preocupado particularmente de diferenciarse del caso chileno por la presión internacional que venía asociada a la difusión de estas imágenes. Hasta entonces, las fotos que se habían podido ver en cuenta gotas, tanto en la prensa nacional y más aún en la extranjera, eran las de las Madres y otros familiares reclamando por sus seres queridos, pero no habían circulado hasta ahora escenas de represión explícitas. Estas fotos de las primeras rondas en Plaza de Mayo, las colas para denunciar desapariciones frente al Ministerio del Interior, etc, habían sido contrarrestadas con otra estrategia. No era la represión a los fotógrafos sino la producción de acciones, imágenes y discursos de apoyo al régimen construidos a través y por la prensa masiva cómplice con la dictadura. Para mencionar sólo algunos ejemplos: la convocatoria a la

16 Los documentales, programas de TV, libros, páginas web, etc que hablan de la dictadura suelen estar acompañados por las fotos que se sacaron ese día y en la marcha de la Multipartidaria, del 16 de diciembre de 1982.

17 Lo que sucedió con los fotógrafos y con la fotografía de prensa durante la Guerra de Malvinas excede las posibilidades de este trabajo y es un capítulo en si mismo de la historia del fotoperiodismo en Argentina.

población para el envío de las postales de la revista *Para Tí*, la campaña “*Somos derechos y humanos*”, las “manifestaciones” en contra de la visita de organismos internacionales como Amnesty International o de la comisión de la CIDH¹⁸, tratar de locas a las Madres, etc. La estrategia de la dictadura fue construir un discurso para contrarrestar la imagen argentina en el exterior, llamada por la propia dictadura “campaña antiargentina”, que promovían las acciones de los organismos de DDHH, los distintos grupos de exiliados, ex-detenidos-desaparecidos que habían sobrevivido y numerosos periodistas internacionales, entre otros, quienes denunciaban la existencia de los campos de concentración y los crímenes aberrantes que se cometían en nuestro país.

Pero en 1982, especialmente después de la Guerra de Malvinas esta estrategia demostraba ser completamente inútil. Comenzó entonces una represión pública dirigida especialmente a los fotógrafos, aquellos que permitían que se viese a la dictadura como era.

Esta situación de represión hacia los reporteros se reitera durante todo el año 1982, en el cual se suceden movilizaciones muy importantes. En todas ellas los fotógrafos fueron detenidos, golpeados, algunos de ellos necesitaron ser internados, varios fueron baleados con balas de goma. Innumerables veces les rompieron o robaron las cámaras y/o les velaron los rollos. Este accionar policial tan sistemático nos permite inferir la existencia de órdenes específicas de represión hacia este grupo profesional en particular. A pesar de ello en todos esos acontecimientos los fotógrafos lograron tomar imágenes memorables, que se transformaron en íconos de la represión dictatorial. De esto comenzaron a dar cuenta cada vez con más repercusión los propios medios en los que trabajaban esos fotógrafos. En este contexto el GRG comenzó a organizar lo que sería la Segunda Muestra de Periodismo Gráfico Argentino.

La segunda muestra de Periodismo Gráfico Argentino (1982): post- Malvinas

18 El 7 de setiembre de 1979, el popular relator de fútbol José María Muñoz convocaba por los micrófonos de radio Rivadavia a los que querían festejar el campeonato juvenil de fútbol que Argentina había ganado en Japón, a pasar por Avenida de Mayo al 700 donde los familiares de detenidos /desaparecidos estaban haciendo la cola para denunciar las desapariciones ante la la CIDH (Comisión Interamericana de Derechos Humanos).

El éxito de la primera muestra alentó a los organizadores a repetir la experiencia en 1982. La exposición había demostrado su aceptación masiva y muchos de los que no se habían animado a participar el año anterior sí lo hicieron en esta oportunidad. En esta segunda muestra, que estuvo atravesada por la reciente Guerra de Malvinas, expusieron 88 fotógrafos, 18 más que en la primera.

Organizada nuevamente por el Grupo de Reporteros Gráficos, esta vez la muestra tuvo el auspicio de la OEA (Organización de Estados Americanos) que además prestó el lugar para su realización, un edificio en Avda de Mayo al 700 que pertenecía al Ministerio del Interior (un dato clave para lo que va a suceder en 1983) y dentro del cual funcionaba la sede de la OEA en Buenos Aires¹⁹.

El salto de legitimidad y visibilidad social que comienzan a tener los reporteros se ve claramente ejemplificado en este hecho: el lugar de realización de la exposición pasa del Centro de Residentes Azuleños al salón de la OEA en un sólo año. No sólo sus imágenes comienzan a molestar al régimen militar y por ese motivo son golpeados y reprimidos. En situación inversamente proporcional, sus fotos y su actitud ante la represión comienzan a darles una visibilidad social y un prestigio del que no habían gozado anteriormente. El auspicio de la OEA y el lugar de realización de la muestra permitían además cubrirse de una posible clausura y en el peor de los casos, de un posible atentado²⁰.

En 1982 además los fotógrafos consiguen el auspicio de Kodak para financiar un catálogo con 90 fotografías, lo que alcanza para publicar una imagen por cada fotógrafo. Fue el primer catálogo de este tipo en el país, con una selección de las imágenes presentadas y con cuya venta se cubrieron algunos gastos de la exposición que continuó siendo gratuita. El texto que funcionó a modo de prólogo fue escrito por Alejandro Orfila,

19 Daniel García, uno de los organizadores de la Muestra, cuenta cómo es que consiguieron el lugar: "El jefe de prensa de la OEA nos ayudó mucho y nos había ofrecido su espacio en el edificio de Avda de Mayo pero había que pedirle permiso a un interventor en la OEA que era un Capitán de la Armada cuyo nombre no recuerdo. Fuimos con Guillermo Loiácono para contarle cómo iba a ser la muestra y le hicimos toda una historia para que lo apruebe. El tipo era de la promoción de Massera. Cuando salimos con Guillermo me acuerdo -el Flaco (Loiácono) era muy gracioso- me dice: 'cuando colguemos la muestra escapémonos porque este tipo nos va a venir a matar a vos y a mí que pusimos la jeta'. Claro, le habíamos pintado un panorama y se iban a encontrar con otro". (Entrevista de la autora, Julio 2009)

20 Este temor no era injustificado ya que había muchísimos antecedentes de este tipo. Uno de ellos muy cercano había sido el incendio del Teatro El Picadero, lugar donde se desarrollaba la experiencia de Teatro Abierto en 1981.

Secretario General de la OEA en ese entonces. Ese año se eligió como autor invitado a Francisco Paco Vera, español naturalizado argentino, quién había sido combatiente republicano contra el franquismo y escapándose de la dictadura en España llega a Argentina como corresponsal de Time-Life para sudamérica.

En esta muestra ya no había eufemismos, claramente se hablaba contra la censura y el ocultamiento que había impulsado la dictadura. Los fotógrafos no sólo mostraban y sugerían a través de sus imágenes, ahora nombraban y denunciaban en la prensa la pobreza y la represión de la que habían sido víctimas y testigos. Eran entrevistados y escribían artículos. La muestra se inauguró el 6 de noviembre y se mantuvo por tres semanas con una afluencia constante de público. Según se señala en la revista Reportero Gráfico “Más de 10.000 personas pudieron observar el horror de la guerra de las Islas Malvinas y la represión desatada por el gobierno ese año” (“El Periodismo Gráfico Argentino, reseña”, en Reportero Gráfico Nro 4, noviembre de 1984, pág. 28)

En la segunda muestra los organizadores pusieron cuadernos a disposición del público para que la gente escriba lo que quisiese al salir. Daniel García recuerda que había por lo menos ocho cuadernos llenos y que eran conmovedoras las frases allí escritas. En el texto introductorio al catálogo de 1983 se señala respecto de esta muestra: “(...) en 1982, los argentinos vivíamos una guerra por muchos no deseada y que los reporteros gráficos argentinos ni siquiera pudimos fotografiar. Apenas unos pocos pudieron estar escasas horas en las islas, captando el drama de los “chicos” que nunca habían podido votar pero que si podían morir” (Historia de “El Periodismo Gráfico Argentino”, Catálogo 3º Muestra edición 1983, GRG, Diciembre 1983)

La Muestra contenía las fotos de la represión sufrida por el pueblo en general y por los fotógrafos en particular a lo largo de las manifestaciones de 1982. El texto también lo revelaba:

“El 30 de marzo de 1982 la CGT- RA organizó una marcha de protesta. Así como el 15 de junio y el 16 de diciembre (protesta por la rendición de Malvinas y marcha de la democracia organizada por la Multipartidaria) terminó con una feroz e indiscriminada represión pública. Los fotógrafos otra vez fuimos uno de los blancos preferidos”.

“A riesgo de nuestra integridad física, y en función de una alta responsabilidad profesional, no cejamos en nuestra tarea, pues las fotografías no se obtienen por

“trascendidos periodísticos” o “en fuentes generalmente bien informadas”: hay que estar en el lugar mismo donde los acontecimientos suceden”. (Historia de “El Periodismo Gráfico Argentino”, Catálogo 3º Muestra edición 1983, GRG, Diciembre 1983) Los fotógrafos apuntaban contra la dictadura pero también contra las formas de trabajo periodístico en las redacciones en las cuales trabajaban.

Las fotos de la Muestra de 1982 (gracias al catálogo podemos conocer al menos un tercio de las allí expuestas) al igual que en 1981 pero con mucha más contundencia expresaron ironía y denuncia. Imágenes metafóricas, transgresoras, documentales y de denuncia social componían un todo más homogéneo con una línea política cada vez más clara y explícita.

Se dio en esta oportunidad una mayor presencia de imágenes transgresoras. La dictadura había instituído un discurso en el que eran enemigos de la civilización occidental y cristiana todos los que mostraran una imagen distinta al canon oficial respecto de los propios militares, la familia, la sexualidad, la religión y la seguridad. Un desnudo entonces era transgresor así como mostrar a un familiar buscando a su ser querido desaparecido. Ambas estaban prohibidas.

“Cámaras Caídas” y “Camarazo” frente a la Casa Rosada.

Diciembre de 1982 fue un mes clave para los reporteros gráficos. El mes comenzó convulsionado con manifestaciones vecinales, la segunda marcha de la resistencia convocada por las Madres de Plaza de Mayo y la Marcha de la Multipartidaria del 16 de diciembre. En todas estas jornadas los fotógrafos desarrollaron un intenso trabajo que se ve reflejado en el despliegue visual de las producciones de los distintos medios. Esto les trajo aparejado una mayor represión. El punto más álgido fue en la marcha de la Multipartidaria: el fotógrafo Jorge Durán, en aquel momento Jefe de Fotografía del *Diario Popular*, quedó herido y tuvo que ser internado, varios fotógrafos fueron detenidos. Aldo Amura había logrado fotografiar el instante en que un policía está a punto de golpear por la espalda a Durán. La noticia salió en la tapa de *Diario Popular* del 17 de diciembre, señalando que había dos fotógrafos heridos y 4 detenidos. El artículo señala, bajo el título “Brutal agresión policial a reporteros. Uno quedó internado”: “Cuatro reporteros fueron castigados ayer a

bastonazos, destruyeron sus equipos fotográficos y detuvieron a dos de ellos, cuando cubrían los incidentes en pleno centro de esta capital". (Diario Popular, 17 de diciembre de 1982, pág. 11)²¹ La cobertura del día posterior de la marcha de la Multipartidaria incluía en la tapa de todos los diarios el asesinato de Dalmiro Flores, un obrero metalúrgico, en primer lugar y la represión a los fotógrafos en segunda instancia. Al otro día la foto del policía persiguiendo a Durán fue tapa del diario *La Voz* (18 de diciembre de 1982) y también salió en el diario Clarín.

El diario Crónica del 17 de diciembre debajo del título "Pueblazo", y de una foto de la manifestación titula: "Otra brutal agresión de la policía a reporteros gráficos: la Jefatura dirá hoy, sin dudas, que 'se investigará'".

Otro fotógrafo Jorge Rilo, jefe de la agencia DYN en ese entonces, fue rescatado por Aldo Amura y llevado al hospital con la espalda baleada con proyectiles de goma²².

Ante esta situación la Argra²³ reclama que se investigue quiénes son los responsables de la represión contra los reporteros que cumplían con su trabajo y anuncia que efectuará "un minuto de cámaras caídas en todos los eventos deportivos" del día siguiente. La entidad expresaba en un comunicado su repudio "por las agresiones de que fueron objeto colegas de distintos medios por parte de las fuerzas de seguridad, quiénes además sufrieron el secuestro de su material gráfico y la inutilización de su equipo de trabajo". "Una vez más -continuaba el comunicado- los reporteros gráficos sufren en carne propia la violencia indiscriminada, por el hecho de graficar una actualidad que es imposible

21 El artículo detalla: "Los fotógrafos estaban registrando la detención de dos personas que eran llevadas a sendos patrulleros. En el lugar había una gran concentración de policías a pie y a caballo, con sus machetes listos. Imprevistamente algunos de ellos atacaron a los fotógrafos rompiéndoles sus cámaras y pegándoles con saña. Los reporteros agredidos son Jorge Durán, de Diario Popular, Miguel Algañaraz, de Tiempo Argentino, Ricardo Alfieri, de editorial Atlántida, Rodolfo del Percio y Julio Lopez, de Crónica. Algañaraz y Del Percio fueron detenidos e introducidos a un patrullero. Jorge Durán debió ser internado (...) donde quedó en observación por los golpes recibidos en la cabeza". (Diario Popular, 17 de diciembre de 1982, pág. 11)

22 "Yo lo rescaté a Jorge Rilo de la Plaza de Mayo y lo llevé al Hospital Argerich, el cirujano de guardia cuando salió me abrió la mano y me la llenó de proyectiles que había sacado de la espalda del gordo. Yo creo que sólo por ser gordo no murió." (Mail de Aldo Amura a la autora, junio 2011)

23 En junio de 1982 había asumido en Argra una nueva Comisión Directiva cuyo vicepresidente era Lucio Solari fotógrafo del diario *La Nación*. Dicha lista armada por Solari le había ganado por seis votos a la presentada por el GRG coordinada por Miguel Angel Cuarterolo. No contamos con la fecha exacta del cambio de autoridades. En el libro de Actas de Argra salta del acta 29 de febrero de 1982, presidida por Hector Rago al Acta 30, de diciembre de 1982, cuando la reunión ya es presidida por Lucio Solari.

ocultar”. La Asociación pedía además una audiencia con el Ministro del Interior para exigir garantías reales para el libre desempeño de los profesionales gráficos. Solicitando que se investiguen los hechos y se pene a los responsables de “este atropello violatorio de la Ley 12.908”. (Protesta Argra, Diario Popular, 18 de diciembre de 1982 pág. 6)

La ley 12908 era el *Estatuto del Periodista Profesional*, que regía desde 1946 y cuyo artículo 13 sostenía entre otras cosas que el carnet profesional habilitaba a quien lo tuviese al derecho de “a) el libre tránsito por la vía pública cuando acontecimientos de excepción impidan el ejercicio de este derecho; b) Al acceso libre a toda fuente de información de interés público; c) Al acceso libre a las estaciones ferroviarias, aeródromos, puertos marítimos y fluviales y cualquier dependencia del Estado, ya sea nacional, provincial o municipal.”²⁴

La Argra decide entonces llevar adelante tres acciones: un paro de “Cámaras Caídas” en los estadios de fútbol, un “Camarazo” frente a la casa de gobierno y la adopción del uso por parte de los reporteros de un chaleco amarillo estridente para que los identifique en los actos y manifestaciones. El paro simbólico de “Cámaras Caídas” se desarrolló por primera vez el domingo 19 de diciembre en todos los estadios donde se desarrollaban partidos de fútbol de primera división. Según relata el diario Clarín, esta acción se sucedió con el “evidente apoyo de los concurrentes que aplaudieron la actitud y (...) coreaban “se va a acabar la dictadura militar” (*Protesta de los fotógrafos*, Diario Clarín, 20/12/1982, pág. 9). La prensa señala particularmente como la consigna era cantada por las diferentes hinchadas en conjunto.

La siguiente acción fue la realización de lo que llamaron un “Camarazo”. A cuatro días de la marcha de la Multipartidaria, el 20 de diciembre, la ARGRA convocó a todos los fotógrafos con sus cámaras a realizar una protesta frente a la Casa Rosada. Según los diarios de la época, unos 200 fotógrafos se reunieron frente a la Casa de Gobierno y cantaron “se va a acabar esa costumbre de pegar” y “libertad para informar”. Luego levantaron sus cámaras en alto. El martes 21 el “Camarazo” fue tapa de casi todos los diarios de tirada nacional.

24 Ver Estatuto del Periodista Profesional, Ley 12908. Disponible en:
<http://www.espaciosjuridicos.com.ar/datos/LEY/LEY12908.htm>

Mientras se realizaba el “Camarazo” Aldo Abaca, Lucio Solari y Alejandro Ochoa, presidente, vice, y secretario de la Argra respectivamente, ingresaron a la Casa de Gobierno e hicieron entrega al ministro del interior Llamil Reston de un petitorio y un chaleco amarillo que usarian a partir de entonces los fotógrafos “para ser perfectamente identificables en las manifestaciones multitudinarias.” (ver “*Reporteros gráficos señalan agresiones cometidas el jueves por personal policial*” La Prensa, 21 de diciembre de 1982). “De ahora en más, y por iniciativa de sus novísimos dirigentes, los reporteros gráficos argentinos se identificarán con estridentes chalecos amarillos con la leyenda “reportero gráfico” estampada atrás y adelante, como para que sirvan de excelente blanco a los palos policiales” -comentaba irónicamente la revista Mate Amargo, que publicaba en su contratapa una foto del Camarazo. (“Chaleco amarillo” en *Mate Amargo*, diciembre de 1982).

A las 13 hs los reporteros se ubicaron en la vereda opuesta a la Casa de Gobierno, dejaron sus equipos en el piso e hicieron silencio. La gente que pasaba por el lugar y veía la escena se paraba a aplaudirlos. Lucio Solari, vicepresidente de Argra entonces declaró a la prensa que ese acto se realizaba por las agresiones “que han padecido los fotógrafos de diarios y revistas, cuando se intenta ilustrar gráficamente al pueblo de acontecimientos en los cuales intervienen las fuerzas de seguridad” (ver “*Reporteros gráficos señalan agresiones cometidas el jueves por personal policial*”, La Prensa, 21 de diciembre de 1982) La concentración contó con el apoyo de camarógrafos y periodistas, incluido el Círculo de Reporteros de Casa de Gobierno. (“Esta vez no les pegaron”, Diario Popular, 21 de diciembre de 1982, Pág. 2) En la columna “Del dicho al hecho” que iba en la tapa del diario La Voz, firmada por Juan Fierro, del día sábado 18 de diciembre de 1982 el autor se preguntaba: “La desmesura de la represión desatada el jueves con el objeto de promover un escarmiento ejemplar, no exceptuó a los partidos políticos ni a la prensa. Es que en las sedes de aquéllos se esconderían “los grupos de agitadores profesionales” a los que recurrentemente se carga las culpas en estos casos?. Es que los fotógrafos pertenecen a la misma categoría?”

Los fotógrafos no sólo cumplían con su tarea a pesar de la represión de la que eran un blanco específico y brindaban el apoyo visual indispensable para la difusión y amplificación de los distintos reclamos y manifestaciones con fotos que quedarían en la

memoria histórica de dichos acontecimientos, sino que además habían pasado ellos mismos a la acción y a la movilización. Ya no sólo registraban lo que otros hacían sino que ahora eran ellos mismos protagonistas de acciones y movilizaciones. Las fotos que se sacaban a sí mismos eran noticia en los diarios. Ellos, que siempre que siempre estaban detrás de las cámaras y de algún modo invisibilizados, eran ahora el motivo de la representación.

Bibliografía:

AA. VV., CD III Jornadas de Fotografía y Sociedad. Mesa: “A 25 años del golpe, la fotografía de prensa en la dictadura”. Panelistas: Eduardo Blaustein (periodista), Rafael Calviño (fotógrafo), Roberto Gómez (periodista), Carlos Mangone (profesor de Semiólogía) y Miguel Martelotti (fotógrafo y editor de fotografía). Coordinador: Tony Valdez (fotógrafo).

BLAUSTEIN, Eduardo y Martín ZUBIETA (1999): *Decíamos ayer. La prensa argentina bajo el Proceso*, Colihue, Buenos Aires.

BURKART, Mara, La revista HUM® frente a los límites éticos de la representación humorística. Revista Diálogos de la comunicación, nro 78, Enero-Julio, 2009.

BURKART, Mara; COSSIA, Lautaro, “*El naufragio del “Proceso”*. Representación humorística de la dictadura en Revistas Question, Volumen 1, nro 25, año 2010. Universidad Nacional de La Plata.

CEROLINI, Pablo y REYNOSO, Alejandro (comps.) (2006), *En negro y blanco. Fotografías del Cordobazo al Juicio a las Juntas*, Bs. As., ARGRA.

GACEMAIL TEA Imagen: Entrevista realizada a Pablo Lasansky y Alejandro Reynoso, publicada en Gacemail Nro 154. Disponible en: <<http://www.gacemail.com.ar/Detalle.asp?NotaID=4441>>

GAMARNIK, Cora (2009), *Reconstrucción de la primera muestra de periodismo gráfico argentino durante la dictadura*, V Jornadas de Jóvenes Investigadores, Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, UBA. 4 al 6 de noviembre de 2009.

GORINI, Ulises (2006), *La rebelión de las Madres. Historia de las Madres de Plaza de Mayo, Tomo I (1976-1983)*, Grupo Editorial Norma, Bs. As.

GRUPO DE REPORTEROS GRÁFICOS, *Historia del periodismo gráfico*, en “El periodismo gráfico argentino”, 3^a Muestra, Bs. As., diciembre 1983.

LEDO, Margarita, Documentalismo fotográfico, Cátedra, Madrid. 1998.

LEVÍN, Florencia, *De matones, represores y miembros de la pesada en el humor gráfico del diario Clarín – Argentina 1973-1983*, Revista Diálogos de la Comunicación Nro 78, enero – julio 2009.

MASÓN, Alfredo: "Sindicalismo y Dictadura. Una historia poco contada (1976-1983)", Buenos Aires, Editorial Biblos, 2007

NOVARO, Marcos y Vicente PALERMO (2003): *La dictadura militar, 1976-1983. Del golpe de Estado a la restauración democrática*, Paidós, Buenos Aires.

ROMMENS, Aarnoud (2001): *C de censura: Buscavidas y el “terror del signo incierto”*. Traducción de Alejo STEIMBERG, <www.camouflagecomics.com/pdf/01_rommens_es.pdf>

SCHINDEL, Estela (2003): *Desaparición y sociedad: una lectura de la prensa gráfica argentina (1975-1978)*, Freien Universität Berlin, Berlin.