

5º Jornadas de Jóvenes Investigadores

Reconstrucción de la primera muestra de periodismo gráfico argentino durante la dictadura

Cora Gamarnik

En 1981, un grupo de reporteros gráficos se organizó y convocó a lo que fue la primera muestra de periodismo gráfico en Argentina. Esta exposición, que se proponía mostrar las fotografías que los medios de prensa habían censurado durante la dictadura militar, tuvo el indudable mérito de combatir la censura, la autocensura y el terror imperante en esos años. Surgida en plena dictadura la muestra se planteó como una forma de resistencia. Este trabajo se propone reconstruir esa primera muestra de periodismo gráfico argentino como parte de un proyecto más amplio que es relevar la historia del fotoperiodismo en Argentina entre las décadas del 60' al 80'. Nos propusimos analizar el contexto político e histórico que posibilitó su realización y reconstruir las características básicas del ejercicio de la profesión de fotorreportero durante la última dictadura militar, los actores sociales que organizaron dicha muestra y los que participaron, el modo de organización, sus objetivos y sus resultados. La relación con el público asistente y el tipo de fotografías que allí se expusieron.

Para reconstruir la historia de la muestra recurrimos a entrevistas con fotógrafos organizadores y participantes. Lo más difícil fue recuperar las fotografías allí publicadas debido a que en su momento no se realizó un catálogo de esta Muestra. Para ello realizamos un relevamiento de imágenes en la fototeca de la ARGRA y en archivos personales de algunos fotógrafos, ampliamos y visualizamos a su vez las imágenes que se ven en tres fotos que obtuvimos de la muestra durante su realización y por último acudimos a la Hemeroteca del Congreso de la Nación y a la Biblioteca Nacional para conocer la repercusión que había obtenido dicha muestra en la prensa masiva en el momento de su realización.

1981: El inicio del fin

El 24 de marzo de 1981 la dictadura cumplía cinco años en el poder y Roberto Viola asumía la presidencia. El régimen que pensaba perpetuarse a sí mismo y eternizarse en el poder daba sobradas muestras de crisis internas y de ineficacia.

Por otra parte, pasado el tiempo del terror, el inmovilismo y el silencio, se comenzó a reactivar la actividad política. En 1981, con la dictadura debilitada, las muestras de intolerancia y repudio al régimen se fueron incrementando. Estela Schindel realizó una descripción detallada de cómo se va reflejando esta situación en los diarios de mayor circulación por ese entonces: El 12 de agosto de 1980 se publica en *Clarín* una solicitada que pedía la aparición con vida de los desaparecidos, firmada por 175 personalidades públicas, entre ellos los escritores Jorge Luis Borges (quien en un principio había tenido una actitud de apoyo a Videla) y Adolfo Bioy Casares, el popular entrenador de la selección de fútbol, director técnico durante el Mundial de 1978, César L. Menotti, y políticos, religiosos e intelectuales de prestigio. En agosto de 1980, 2000 madres de desaparecidos se reunieron en Plaza de Mayo para entregar un nuevo petitorio al Gobierno y el texto aparece como solicitada por primera vez en *Clarín*, que va dando un notorio giro a su política editorial. En octubre, mientras se anuncia que Viola sucederá a Videla en la presidencia, ese diario reporta “algunos signos de rebeldía” como el repudio a militares durante un partido de fútbol, cuando “los silbidos brotaron masivamente de las tribunas”. Los diarios informan que en los estadios de fútbol se canta la marcha peronista a pesar de las prohibiciones (Schindel, 2003: 292). Balbín fallece el 9 de septiembre de 1981 y en el entierro se junta una multitud que también expresa su repudio a la dictadura. Por primera vez se pudo volver a escuchar por los medios de comunicación la consigna “se va a acabar la dictadura militar”¹. De todas formas, y aunque no se veía cercano el final de la dictadura, la acelerada agudización de la crisis y el debilitamiento del gobierno de Viola ayudaban a generar iniciativas opositoras.

A partir de la militancia de grupos de exiliados y organismos de derechos humanos, existía una opinión pública internacional muy activa en la oposición a la dictadura argentina y algunos gobiernos extranjeros ejercían una presión directa sobre el régimen. En EE.UU, el gobierno de Carter había influido de manera concreta como forma de presión por el reclamo por los desaparecidos, especialmente a través de la visita de la Comisión Interamericana de Derechos Humanos (CIDH) de la Organización de Estados

¹ Novaro y Palermo mencionan, citando a Ariel Colombo, que “durante el entierro (del líder radical) se expresaron consignas que el propio Balbín habría rechazado” (pág. 384).

Americanos (OEA)². El movimiento de derechos humanos era cada vez más visible y activo y ya era cotidiano ver cómo se manifestaba en las calles.

Algunos diarios recibían presiones y represalias³ por sus publicaciones, pero el “deshielo” de la opinión pública ya no se detendría. El trabajo de algunos reporteros gráficos era celosamente vigilado y su participación en manifestaciones era perseguida pero esta represión ya no pasaba desapercibida. En octubre de 1981, por primera vez desde que se había instalado la dictadura, se realizó una manifestación estudiantil frente al Ministerio de Educación que nucleó aproximadamente a 200 estudiantes. En esa ocasión, además de golpear y detener a los estudiantes, 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. Sasiañ, 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”. Prometió castigar a los responsables y ofreció pagar, por parte de la Policía Federal, los gastos de la internación.

En julio de 1981 se producen dos hechos que marcan un cambio tanto desde el punto de vista político como cultural: comienza “Teatro Abierto” y se emite el primer documento público de la Multipartidaria⁴ cuya “Proclama al país” pide el retorno al estado de Derecho y la vigencia de la Constitución, la normalización de la actividad partidaria y gremial, la recuperación del salario y un cronograma para la institucionalización, entre otros reclamos (Schindel, 2003: 292; Blaustein, 1998: 404 y 406). Lentamente la Multipartidaria va ocupando el lugar de oposición política.

En ese clima de deterioro del poder se fue reactivando en simultáneo la oposición política sindical y cultural. Teatro Abierto fue el antecedente “ideológico” y

² La Comisión Interamericana de Derechos Humanos de la Organización de Estados Americanos llegó a la Argentina el 6 de septiembre de 1979 y concluyó su labor el 20 de septiembre de ese mismo año. En sus oficinas de Buenos Aires, Córdoba y Tucumán recibió 5.580 denuncias de secuestros y desapariciones que se sumaron a las 3.000 que ya tenían antes de su llegada. Estos datos se conocieron a través de su informe final que se difundió un año después en forma de un libro que la dictadura prohibió.

³ Para dar sólo un ejemplo: el 16/6/81 se suspende la publicación de avisos oficiales en *La Prensa* y el 22 de ese mes desconocidos atacaron y lastimaron a su columnista Manfred Schönfeld (Blaustein, 1998: 400 y 402).

⁴ La Multipartidaria reunía en ese momento cinco partidos: el radicalismo, el justicialismo, los desarrollistas, los radicales intransigentes y los democristianos.

el detonador de la organización de los reporteros gráficos. Su ejemplo, su éxito y su trascendencia fue lo que impulsó a los fotógrafos a organizar un evento similar.

Teatro Abierto fue el movimiento teatral y el fenómeno cultural, artístico, social y político contra la dictadura más importante que surgió en ese año, dejando una huella importante en la comunidad artística local. Su primera función fue el 28 de julio de 1981. En la madrugada del 6 de agosto un incendio arrasó el Teatro El Picadero, donde se desarrollaban las funciones. Como consecuencia de ese hecho la repercusión del evento fue mucho más masiva. Recibieron cientos de muestras de solidaridad, solicitudes de esclarecimiento del hecho y el apoyo de destacadas figuras de la cultura nacional de entonces. Dieciséis teatros ofrecieron sus salas para continuar con el evento. El incendio que había destruido butacas, escenografías y vestuarios fortaleció y le dio una inusitada trascendencia a este movimiento teatral. A partir de esa experiencia, surgieron muchas otras como Danza Abierta, Música Siempre, Poesía Abierta y, en el campo de la fotografía, los reporteros gráficos comenzaron a organizar lo que sería la primera muestra de Periodismo Gráfico Argentino.

La fotografía periodística durante la dictadura

Desde fines de la década de los 60 y principios de los 70 florecieron en el país publicaciones militantes que, en medio del contexto político que se vivía sumado a las innovaciones técnicas, produjeron cambios cualitativos en la fotografía de prensa. En la década de los 60 había comenzado un período de profesionalización de la labor del fotógrafo, una profesión que hasta entonces estaba desprestigiada y era ejercida por trabajadores sin formación específica. La imagen, especialmente en las llamadas ‘revistas ilustradas’, comenzó a tener un lugar destacado y salió del rol de decoración que había tenido en la prensa masiva hasta el momento. El otro gran campo innovador de la fotografía en los 70 se produce a partir de la creación de agencias de noticias. Inspirados en el ejemplo de *Magnum*⁵, surgen *Noticias Argentinas* en 1973 y *Sigla*

⁵ *Magnum* fue una agencia de fotografía internacional, fundada en 1947 por fotógrafos como Robert Capa, David Seymour, Henri Cartier-Bresson, entre otros. A partir de la creación de esta agencia, los fotógrafos pasaron a tener derechos de autor sobre sus trabajos y una relativa independencia en la elección y edición de sus fotografías a diferencia de lo que sucedía con los fotógrafos contratados por diarios y revistas de la época.

(*Servicios de Información Gráfica Latinoamericana*) en 1974. *Sigla* funciona con una importante inserción en el mercado periodístico hasta 1979, cuando las condiciones políticas y económicas tornaron imposible su continuidad.

Entre la prensa vinculada a organizaciones políticas, se destacaron especialmente en el uso de la fotografía el diario *Noticias* y las revistas *El Descamisado* y *Causa Peronista* entre otras. *Noticias* fue un diario dirigido a los sectores populares, que se propuso unir la excelencia profesional con la militancia política, armando un *staff* de lujo⁶ e incluso contratando fotógrafos no militantes. Estos nuevos medios y agencias alentaron la llegada a la fotografía periodística de una nueva camada de fotógrafos, que nada tenía que ver con los fotógrafos de prensa de los diarios masivos y comerciales. En algunos casos, su doble rol de militantes y fotógrafos, su vinculación con los hechos, su mirada política de aquello que fotografiaban, creó también como resultado una nueva fotografía.

Uno de los lugares donde se hizo sentir la represión, desde antes incluso del golpe de Estado, fue entre los periodistas y los medios de comunicación de esta prensa comprometida políticamente. Diarios clausurados, periodistas amenazados, cesanteados y bombas en las redacciones se transformaron en hechos cotidianos. Durante la dictadura (y ya desde antes), fotógrafos de la prensa militante fueron secuestrados y asesinados⁷. Otros se escondieron o se exiliaron. De todas formas, la mayoría de los fotógrafos en actividad en las distintas redacciones continuaron con su rutina aunque sin libertad de movimiento y con un estricto control por parte de sus jefes⁸.

⁶ Entre los periodistas de *Noticias* se encontraban por ejemplo Francisco Urondo, Rodolfo Walsh, Juan Gelman y Horacio Verbitsky. Su primer número apareció el 20 de diciembre de 1973 y tenía una tirada de 100.000 ejemplares. Fue clausurado el 27 de agosto de 1974, por desarrollar “una intensa campaña de exaltación de las actividades delictivas en el campo de la subversión”, según afirmaba el decreto N° 630, firmado por la entonces presidenta María Estela Martínez de Perón (Esquivada, 2005).

⁷ Cristina Bettanin era fotógrafa de las revistas *Ya*, *El Descamisado* y el diario *Noticias*, su marido Jaime Colmenares Berríos, que era un fotógrafo venezolano, trabajaba en el diario *Noticias*. Cristina fue asesinada en el momento de su secuestro, a Jaime Berríos lo quemaron vivo en el lugar donde se encontraba detenido desaparecido. Julio Cesar Fumarola, fotógrafo de la revista *7 Días*, había sido fusilado en febrero de 1974 por la Triple A; su cadáver, con signos de haber sido sometido a torturas y acribillado a balazos, fue hallado en los bosques de Ezeiza. Un listado completo de los fotógrafos desaparecidos se puede encontrar en el N° 3 de la revista *Ojos Crueles*, pág. 11.

⁸ En general, en todos los medios de la época, la fotografía periodística estaba subordinada a la redacción, el jefe de fotografía presentaba muchas opciones de un tema y se las entregaba a los jefes del resto de las secciones para que seleccionen y editen. El fotógrafo no tenía ninguna injerencia en lo que salía publicado.

Cuando 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 del trabajo cotidiano. Los reporteros gráficos efectivamente eran casi los únicos que podían documentar (a pesar de que no saliese publicado en el país) lo que se ocultaba en forma sistemática, ya que la televisión estaba mucho más controlada. Como efecto de la censura, de la autocensura, del silencio y la exclusión, los fotógrafos más comprometidos buscaron la forma de seguir sacando fotos muchas veces bajo el paraguas de una prensa oficialista. Según comentan varios de ellos en las entrevistas, solían tomar fotos que excedían lo que les pedía el medio para cada cobertura y guardaban copias y negativos que no se publicaban. La censura podía actuar sobre lo publicado, pero no había en las redacciones control sobre los negativos que se desechaban. Según sus propios testimonios, muchos fotógrafos de forma conciente fotografiaban, documentaban y guardaban material no publicado. Esto hizo que, en general, cada fotógrafo tuviese en su poder una importante cantidad de imágenes, muchas de ellas de gran calidad, que nunca habían sido expuestas. Algunos fotógrafos incluso, tenían la posibilidad de vender fotografías al exterior, sobre todo a la prensa europea; esto sucedió en especial durante el Mundial de Fútbol de 1978, pero no exclusivamente. Esta venta clandestina fue una de las formas a través de las cuáles llegaban imágenes de las Madres de Plaza de Mayo a la prensa extranjera.

Los fotógrafos se organizan

La primera muestra de periodismo gráfico en la Argentina nació en la mesa de un bar, en encuentros y conversaciones informales, pero respondió a una necesidad y a un impulso social colectivo. Su horizonte de posibilidad emergía a la vez en el imaginario de muchos fotógrafos.

Si bien hay muchos nombres en juego, los fotógrafos coinciden en que en el grupo inicial estaban Aldo Amura, quién había sido fotógrafo del diario *Noticias* y trabajaba en esos años en publicidad y como *free lance* para *Noticias Argentinas*, Carlos Pesce, que trabajaba en ese entonces en la revista *Siete Días Ilustrados* y había sido fotógrafo de *El Descamisado* y Bécquer Casaballe, fotógrafo de *Clarín* en ese período. Como uno de los inspiradores ideológicos porque se tuvo que exiliar antes de la

realización de la muestra, mencionan a Osvaldo Jauretche, quien había sido uno de los jefes de fotografía de *El Decamisado*⁹.

Hacia 1981, en amplios sectores sociales se manifestaba una creciente oposición a la dictadura. Había una fuerte sensación de que lo peor ya había pasado y, lentamente, la gente que se había refugiado en los lazos más íntimos comenzaba a juntarse en bares, con amigos, en las casas. El terror había cedido y los sobrevivientes necesitaban demostrar que seguían vivos. A través de fisuras que posibilitaban la reagrupación y la reorganización, se comenzaron a conformar diversos colectivos sociales y políticos.

Aldo Amura, entrevistado para este artículo señaló: “La idea era hacer algo para colaborar con la democratización de la Argentina, hacer una muestra con las fotos censuradas que no se publicaban en los medios”. A partir de la experiencia de Teatro Abierto, que algunos fotógrafos por relaciones personales o laborales habían conocido de cerca, surgió la idea de armar algo con la enorme cantidad de fotos no publicadas en esos años que cada fotógrafo conservaba en su poder: “Nosotros teníamos todas esas fotos ‘aguantadas’ –relata Amura–, la mayoría de nuestras fotos no se publicaban. Esa noche (por la primera reunión organizativa) dijimos que todo aquel material que había sido censurado o descalificado por los medios, nosotros lo íbamos a publicar”.

Carlos Pesce, relata: “Yo trabajaba para *Siete Días* y ya había fotografiado incipientes manifestaciones de rebeldía del pueblo ante los militares. Pero esas fotos nunca eran publicadas. Es más, los fotógrafos que acudíamos a esos sucesos casi siempre éramos los mismos y a todos nos pasaba algo parecido, nuestras fotos no eran publicadas” (correo electrónico de Pesce a la autora). Pesce mismo cuenta que Osvaldo Jauretche, había propuesto en una cena de amigos camuflar una muestra de fotos no publicadas con la excusa de que sean ‘fotos con humor’: “Osvaldo dice si hacemos algo de frente nos van a prohibir, vamos a hacer algo con humor, con fotos irónicas, todo el mundo sacaba fotos irónicas...” (Reportaje de Silvia Pérez Fernández y Eduardo Garaglia para la revista *Ojos Cruelles*, aún no publicado).

La experiencia militante de algunos de los miembros de este grupo inicial que convoca a la primera reunión para organizar la muestra facilita cuestiones de organización clave en esta etapa. A esto se suma, con mucha fuerza y entusiasmo, esa nueva generación de fotógrafos que había surgido en la década de los 70 en el seno de

⁹ Osvaldo Jauretche fue secuestrado en 1980 mientras llevaba su hija al colegio. Al tiempo lo liberaron y se exilió en EEUU antes de que la muestra se concretase.

las agencias de noticias principalmente, y que vio coartada y limitada su experiencia profesional y política a partir del golpe de Estado. Una consecuencia fue que en estas primeras muestras trabajen en forma conjunta fotógrafos de varias generaciones simultáneamente, algo que, además de colaborar en la distribución de tareas concretas para que la muestra se realice y tenga la trascendencia que tuvo, implicó un trabajo conjunto que dejó experiencias y enseñanzas múltiples. Se logró construir un espacio que permitió una transferencia intergeneracional. Daniel García recuerda que durante esa primera muestra, un fotógrafo de larga experiencia en *Crónica*, Pichi Martínez, después de recorrer para un lado y para el otro toda la exposición lo abrazó y le dijo: “Daniel, hoy nacimos”.

Esta necesidad social latente de expresión y organización, manifestada por varios fotógrafos en aquella época, se puede comprobar con el éxito inmediato de esta primera convocatoria: “Parecía que habíamos tocado pito”, dice Amura, “los fotógrafos salían de debajo de las piedras”.

Amura consiguió el Centro de Residentes Azuleños en Buenos Aires (CRABA), en la calle Balcarce al 700, al lado de “Taconeando”, uno de los locales de tango más visitados en Buenos Aires, propiedad de la cantante Beba Bidart. Amado Bécquer Casaballe, en ese momento fotógrafo del diario *Clarín*, escribió el texto convocando a sus pares a “una exposición de trabajos [...] abierta a todos los fotógrafos que deseen participar con fotografías publicadas o no, de carácter periodístico y que, a entender de su autor, muestre un aspecto de la realidad nacional como testimonio” (Hoja escrita a máquina que se repartía de mano en mano entre los fotógrafos cuyo título era “A los fotógrafos de prensa, independientes, aficionados”).

Las condiciones de participación eran bien amplias. La convocatoria señalaba: “Deseamos participar de un movimiento con proyecciones de carácter nacional donde la fotografía sea valorada en su más profunda intención que a nuestro entender es mostrar los variados aspectos de nuestra sociedad, en imágenes directas sin trucos o falsificaciones”.

Esta convocatoria amplia, abierta, sin un comité de edición¹⁰, además de ser una cuestión clave e ideológica de este grupo inicial, permitía también una mayor cobertura

¹⁰ La discusión en el seno de los fotógrafos sobre si organizar o no un comité de edición provocó las diferencias y el desgaste de este grupo original. Esto, acompañado por los cambios políticos en el inicio de la llamada transición democrática, implicó un cambio profundo en el sentido y en las formas posteriores de organización de las siguientes muestras, especialmente a partir de 1985.

para los organizadores, ya que al no haber un editor o un grupo responsable, la muestra era responsabilidad de todos los fotógrafos por igual.

“Somos un grupo de fotógrafos preocupados por el tiempo que nos toca vivir [...]. Invitamos a los fotógrafos que compartan estos principios, bocetados en la premura de quebrar una inercia enajenante, sin más limitaciones que las que se generan en la conciencia de cada hombre”. Esta convocatoria lleva la firma del Grupo de Reporteros Gráficos y la fecha es del 21 de agosto de 1981. Que se hayan tenido que denominar como “Grupo” nos habla de la situación política que se vivía y también de la inserción institucional de los fotógrafos entonces. A diferencia de los actores, que para organizar Teatro Abierto se habían apoyado en el sindicato, el gremio de reporteros gráficos (ARGRA), presidido en ese entonces por Héctor Rago, estaba intervenido por los militares desde el inicio de la dictadura. Carlos Pesce señala: “El sindicato le organizaba muestras de deportes a pedido del general Lacoste. Como decía Jorge Aguirre, un amigo, en esas muestras uno entraba esquivando pelotazos” (Tarruela, 2006).

La convocatoria comenzó a difundirse en las redacciones de los distintos medios y en las agencias. Se podían mandar fotos de todo tipo, sin restricciones. Sin embargo, muchos no quisieron arriesgarse. Pesce cuenta que en la editorial Abril, donde él trabajaba, de un plantel de cuarenta fotógrafos ninguno quiso participar. Bécquer Casaballe recuerda algo similar: “En *Clarín* yo repartí el comunicado a mis compañeros. Había unos veintidós profesionales y ninguno fue. Incluso, muchos no me hablaron por un tiempo y hasta más de uno me insultó” (Tarruela, 2006).

La muestra impuso una libertad, una participación y una organización que era la que estaba negada, prohibida y censurada durante la dictadura: asambleas de discusión, votación de propuestas, abolición de jerarquías, ausencia de mecanismos de selección... Se trataba de un funcionamiento democrático por excelencia, se ejercía la democracia en forma concreta. La tarea de organización fue compleja, había limitaciones de todo tipo, económicas, de espacio. No se contaba con ningún apoyo institucional. Daniel García recuerda: “Armamos además en la muestra un cartel con notas que habían salido en la prensa y pusimos el nombre de todas las empresas en las que trabajábamos. Que no nos habían dado ningún apoyo, pero era para decir “ojo, acá estamos”: *Telam, NA, United Press, Crónica, La Prensa*, todos los medios”.

La cifras de la muestra marcan la importancia que tuvo la convocatoria: 70 fotógrafos expusieron cerca de 200 imágenes y más de 5000 personas la visitaron, una

cifra impensada para una muestra de fotografía de prensa, que por otra parte, prácticamente no existían en la Argentina. Entre los visitantes se podía encontrar a militantes de los organismos de Derechos Humanos, miembros de los dos partidos políticos mayoritarios, al premio Nobel de la Paz Adolfo Pérez Esquivel, a muchas Madres de Plaza de Mayo, entre otros. También hubo algunas caras conocidas del ambiente artístico que fueron un apoyo importante para la difusión y para la cobertura mediática como Susú Pecoraro, Boy Olmi, Víctor Heredia y León Gieco.

El conocimiento que ellos tenían por su propio desempeño acerca de cómo moverse en el ambiente periodístico, acerca de qué se podía publicar y qué no y sus vinculaciones con artistas y políticos, colaboró para que pudieran tener, además de una gran difusión, una cobertura pública que impidiese una posible clausura.

La exposición se llevó a cabo entre el 3 y el 16 de octubre de 1981, la entrada era gratuita. Los contactos que tenían los fotógrafos en distintos medios permitieron una importante difusión previa. El interés y el espacio que le dedicó la prensa también excedió las expectativas: se publicaron artículos breves en varios diarios y *La Prensa* editó un suplemento de cuatro páginas con las mismas fotos que no había querido difundir tiempo atrás. La revista dominical de *Clarín* del 22 de septiembre de 1981 publicó una nota a doble página donde se veían también algunas de las fotos. Allí citaban una frase de Robert Capa sobre el compromiso de los fotógrafos con la realidad y mencionaban que un grupo de jóvenes reporteros gráficos, de promedio de 30 años, organizaban la muestra para “dar testimonio de la realidad”.

Nos preguntamos por qué la misma prensa que hasta hace poco censuraba sus fotos y apoyaba incondicionalmente el golpe de estado ahora otorga un importante espacio para esta convocatoria y una hipótesis de respuesta es que tanto *Clarín* como *La Prensa* ya estaban dando un cambio en su línea editorial debido a la percepción del creciente malestar popular que provocaba la dictadura.

Por los compañeros caídos

El domingo 14 de septiembre de 1980, minutos después de despegar del Aeroparque, una avioneta del diario *Crónica* con tres fotógrafos a bordo cayó al Río de la Plata. En ella viajaban: Alberto Rodríguez, Nemesio Luján Sánchez y Víctor Hugo Hernández. El Grupo de Reporteros decide que la muestra sea un homenaje a estos compañeros, al cumplirse el primer aniversario del accidente. Este homenaje era sentido

y sincero, pero cumplía además otros objetivos: ampliaba el motivo de la convocatoria y otorgaba un argumento público contundente para su realización. Visto en retrospectiva encontramos una fuerte alegoría: además de su argumento literal, el homenaje podía referirse metafóricamente a lo sucedido durante la dictadura. Los fotógrafos habían muerto cayendo de un avión al Río de la Plata. Aunque esto no haya sido pensado de esta manera entonces, sí es claro que la muestra se presentó como un homenaje a los compañeros caídos.

Durante la muestra se repartía un folleto de papel que llevaba en su tapa como título “El periodismo gráfico argentino” y el dibujo de una lechuza con ojos de diafragma que se transformó en el símbolo de los fotoperiodistas. La lechuza, realizada por Horacio Cardo, dibujante en ese entonces del suplemento cultural de *Clarín*, tenía una explicación: “era el símbolo de pájaro de mal agüero -explica Bécquer Casaballe- y en las canchas de fútbol nosotros estábamos detrás del arco esperando el gol para hacer la foto, entonces las hinchadas nos gritaban lechuzas, se suponía que atraíamos el gol del contrario. Cuando estábamos buscando algo que nos identificara, creo que fue Horacio Mucci quien lo propuso, yo le hablé a Horacio Cardo y él me pidió que le llevara una cámara para hacerle bien los ojos como el diafragma y después me lo regaló” (Entrevista con la autora).

En el interior del folleto figuraban los nombres de todos los fotógrafos expositores, con el número correspondiente de sus fotos y el título, en el caso de que lo tuviese. Se realizaba un homenaje a Juan Di Sandro como autor invitado y se identificaban sus dos fotografías expuestas, la llegada del Plus Ultra en 1926 y el Zeppelin sobre Buenos Aires en 1934. Se trataba de rescatar lo mejor de las historias del periodismo gráfico argentino. Por último, cerraba el tríptico un texto del periodista José Ignacio López¹¹, que señalaba refiriéndose a los colegas de *Crónica*: “Aprisionar lo que

¹¹ José Ignacio López, quien después sería el vocero de Raúl Alfonsín, fue el periodista que en una conferencia de prensa el 13 de diciembre de 1979 le había hecho la pregunta a Videla por los desaparecidos a partir de la cual el dictador contesta esa tristemente célebre frase: “¿Qué es un desaparecido? En cuanto esté como tal, es una incógnita el desaparecido. Si reapareciera tendría un tratamiento X, y si la desaparición se convirtiera en certeza de su fallecimiento tendría un tratamiento Z. Pero mientras sea desaparecido no puede tener ningún tratamiento especial, es una incógnita, es un desaparecido, no tiene entidad, no está, ni muerto ni vivo, está desaparecido”. La pregunta de J. I. López fue textualmente: “El último domingo de octubre el papa Juan Pablo II se refirió a la Argentina, en la plaza San Pedro. Entre otras cosas tocó el problema de los desaparecidos, y de los detenidos sin causa, sin proceso. Le quiero preguntar si Ud., que muchas veces se ha dirigido al Papa, le ha contestado reservadamente a esas expresiones de Juan Pablo II y si hay algunas medidas en estudio en el gobierno, más allá, de la del tiempo a la que Ud. hizo mención recién”. La conferencia de prensa entera dada por Videla, incluyendo la pregunta de J. I. López, pudo verse en el programa de TV de Felipe Pigna *Lo*

es fugaz y bautizarlo de permanencia; tornar en testimonio irrefutable y, por eso, en invitación reflexiva, lo que bien pudo perderse sin destino, es sólo obra de unos pocos [...]. Para quienes vivieron y cayeron en ese apasionante ejercicio, ¿puede haber mejor tributo, homenaje más apropiado que el de un auténtico estallido de las imágenes? Esta muestra no quiere ser otra cosa que eso: un homenaje a aquellos que sólo con este encuentro ya están mostrando que supieron trascender”. El texto de José Ignacio López terminaba: “Para una sociedad que pugna por restablecer la convivencia, es esta muestra, además, un auténtico estímulo a favor del ejercicio responsable de la libertad de expresión. Estas imágenes, gozosas, comprometidas, dramáticas, tan ricas y variadas como la vida misma, son una porción de la realidad argentina de estos años. Ahí están para que los argentinos las miremos y nos miremos. También es esa –¿o acaso no?– una fervorosa manera de contribuir a reconciliarnos con una realidad que no dejará de ser tal porque nos neguemos a mirarla”.

Fotógrafos y público: resistencia y complicidad

El principal desafío que tuvo que afrontar la muestra fue cómo decir lo que pasaba y denunciar lo sucedido escapando al mismo tiempo de la censura. La muestra se presentó como un evento cultural y en la difusión previa no se aludía a la política. Sin embargo, para muchos de los fotógrafos organizadores y participantes el objetivo estaba claro, era una muestra, en el doble sentido del término, de resistencia.

En el catálogo de 1983, bajo el título “Historia de el periodismo gráfico argentino” y firmada por el colectivo genérico “Grupo de Reporteros Gráficos” se señala: “[...] el gobierno militar [...] ejercía sobre la sociedad una dura represión y censura. No permanecieron impunes, por supuesto, los sectores de la cultura y la información. En este último, desde la cúpula del poder, se manejaba una consigna tácita: “Lo que no se ve no existe o no pasó”. Así pues importantes temas que sacudieron, y aún sacuden a nuestro país, no ocupaban espacio en la mayoría de los medios de información [...]. La característica fundamental de aquella exposición, como de las que la sucedieron, era la de construir una muestra abierta y sin ningún tipo de censura por parte de los organizadores; cada autor podía presentar lo que deseara”, y continúa: “Si

pasado, pensado, emitido por Canal 7 el 3 de setiembre de 2008, y se puede encontrar en la web en: <http://www.videos-star.com/watch.php?video=Sk4-7eAa7O4&feature=related>

ayer opusimos resistencia a la censura buscando ofrecer, aun con riesgo, reflejos de la realidad, hoy estamos dispuestos a ser testigos fieles de la construcción de una sociedad plural, democrática, tolerante. Una sociedad, en definitiva, en la que sólo sea legítima la lucha contra la injusticia y la opresión” (Grupo de Reporteros Gráficos, “El periodismo gráfico argentino”, 3ª muestra, Bs. As., diciembre 1983).

Los fotógrafos habían visto, conocían y sabían lo que había sucedido en los años anteriores de la dictadura pero no habían podido mostrarlo directamente. Sus imágenes hablaban en forma elíptica. Había referencias a la realidad silenciada y apelaban a un espectador que interpretara y reconociese esos dobles mensajes. Con la experiencia de los años anteriores, para tratar de saltar la censura, los fotógrafos habían ido construyendo un nuevo lenguaje visual, con estrategias más sutiles, figuradas, que necesitaban de un espectador participante, dispuesto a leer esos niveles ocultos de sentido.

Si bien no podemos realizar un análisis empírico del público asistente, podemos inferir que había un pacto de lectura implícito que atravesaba metáforas e imágenes ambiguas. Seguramente algunos espectadores leían las fotos en clave de resistencia. El espectador podía completar el contenido, comprender los guiños, aceptar la complicidad. Había tanto entre los organizadores como en el público algo que diversos historiadores marcan como un signo de época, la necesidad de expresarse contra la coerción, contra el inmovilismo, contra la imposibilidad de ver, decir o hacer. Es necesario aclarar que aún en las personas que tienen estas actitudes ya se ve un margen de opciones políticas muy variables que estallarían en el período llamado de “transición”. Hubo de todos modos, según comentan los organizadores, una comunión entre fotógrafos y público, un público que también necesitaba verse a sí mismo representado de una nueva forma. En medio de la atmósfera cultural y política abrumadora y opresiva que existía, algunas de las fotos permitieron denunciar lo que no se veía y mostrar metafóricamente la sensación de asfixia y opresión¹². Los fotógrafos, testigos privilegiados de la realidad social, contaban para ello con la colaboración de los espectadores.

La muestra componía un todo en sí mismo, formaba un discurso y provocaba una interpretación homogénea a pesar de estar compuesta por fragmentos. Los

¹² Es importante aclarar que no todas las fotos tenían este sentido político y contestatario. Había imágenes que se exponían por considerarse sólo buenas fotos: nenes jugando, retratos, fotos graciosas, deportivas, de espectáculos, etc. componían la mayor parte de las imágenes expuestas.

fotógrafos mismos, participantes y organizadores, no recuerdan en muchos casos sus propias fotografías, sino las tareas de organización que realizaron para el colectivo: difundir la convocatoria, colgar las fotos, retocarlas, hacer guardias, ir a los diarios para su difusión. Las fotos se habían colgado sin que figurase el nombre del fotógrafo, sólo con un número de identificación. Había que identificar en el folleto el número de foto correspondiente para saber a qué fotógrafo correspondía cada imagen. Este trabajo extra que debía hacer el visitante fue pensado explícitamente. La idea era que las fotos en su conjunto formaban la obra, lo importante no era el nombre del fotógrafo. Los protagonistas mencionan la pobreza estética de la muestra, las fotos pegadas en cartones que se doblaban, que ni siquiera tenían marco. La concepción que había de la exposición no era la de exponer los trabajos individuales cuidando el detalle estético, sino justamente producir un hecho político a través de un acto colectivo.

La muestra vista con ojos de fotógrafos

La muestra habilitó un espacio para que muchas fotografías escondidas que tenían los fotógrafos en su poder hasta entonces saliesen a la luz, pero es necesario marcar las diferencias de objetivos entre los fotógrafos que participaron. Si bien era más homogéneo en el caso de los organizadores aunque también se perciben diferencias¹³, no en todos los casos los motivos por los cuáles se sumaron a la convocatoria eran políticos o tenían por objeto denunciar a la dictadura. Esta muestra también llenó un espacio vacío, el de las exposiciones fotográficas tan frecuentes en el resto del mundo y completamente ausentes en nuestro país. El éxito de la convocatoria también se debió a esa necesidad profesional que tenían los fotógrafos de mostrar sus propios trabajos.

Para el grupo más militante en cambio, el desafío era cómo mostrar lo que sucedía en un contexto de represión y en tiempos mismos de dictadura militar. Amura cuenta que ellos planearon un “plan de contracensura”: “Sabíamos que íbamos a hacer mucho ruido y no sabíamos qué consecuencias podíamos tener. Entonces hicimos un contexto más *light* y un núcleo más duro. Íbamos a presentar un núcleo de fotos duras y en la periferia fotos de patitos, como para que pareciera exclusivamente una muestra y no lo que nos proponíamos hacer. No queríamos que se supiera de antemano la magnitud de la muestra periodística. Además si no hacíamos eso, no íbamos a tener el

¹³ Por ejemplo mientras Aldo Amura señala que “fue una muestra de resistencia”, Bécquer Casaballe plantea que para él fue “un acto por la libertad de expresión”.

paraguas de los medios. La idea era camuflar la muestra” (Entrevista realizada por la autora).

La revelación de lo sucedido necesariamente iba a ser de manera elíptica. Por un lado, porque no había otras imágenes sino las que cada uno de los fotógrafos había podido robar al poder, muchas veces captando un gesto, una mueca. Por el otro, porque la política y la denuncia podían ser tratadas sólo de manera metafórica, a través de la parodia, de la ironía y del doble sentido.

Guillermo Loíacono, 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 los militares jamás sospecharon que usaríamos el medio para expresar oposición” (Feitlowitz, 1998, citado por Rommens, 2001). Sus compañeros lo recuerdan como el maestro en encontrar el momento exacto, el gesto ridículo. Fue sin duda uno de los máximos exponentes de ese nuevo lenguaje de resistencia a la dictadura que fue la fotografía irónica.

Esto cambia radicalmente en 1981, cuando a partir de las primeras manifestaciones públicas de resistencia, la dictadura es consciente del poder de denuncia de esas imágenes y los fotógrafos comienzan a ser reprimidos, golpeados, robados y velados sus rollos. Algunas de las fotos memorables de aquella época son las que los propios fotógrafos sacaban de sus compañeros siendo perseguidos o golpeados.

Reconstruir las fotos que se expusieron en la muestra es un trabajo arduo y difícil. Si bien la muestra dejó una huella en los fotógrafos que la originaron y en las generaciones sucesivas y se recuerda como un mito fundador, no existe un catálogo, ni quedó ningún registro formal de la misma. Para su reconstrucción apelamos a la memoria y a la colaboración de los propios fotógrafos. Muchos de ellos no se acuerdan qué imágenes presentaron o no las tienen, o no encuentran sus negativos. Esto también nos habla de una forma de organización y de una concepción de su trabajo en aquel momento. A diferencia de la organización de sus archivos en la actualidad, en ese momento no era importante el rol del autor.

La muestra exhibió por primera vez fotos que denunciaban las consecuencias de los cinco años de dictadura: la pobreza, las villas miserias de la ciudad de Buenos Aires, la desocupación, los desalojos, los soldados que volvían del conflicto del Beagle, etc. También había fotos que no se publicaban por entonces por otras razones, pero que a su modo eran disruptivas, como por ejemplo, las del fotógrafo de la revista *Vivir*, Ramón Puga Lareo, que presentó una tira de fotos de un parto (Tarruela, 2006). Había también

como vimos, fotos deportivas, artísticas, internacionales. Aunque fueron numéricamente escasas en esta primera muestra, las pocas imágenes donde se podía ver a las Madres de Plaza de Mayo fueron muy significativas. Por aquellos años sólo publicaban sus imágenes algunos medios internacionales. A través de las muestras, más tímidamente con la primera y con una fuerza arrolladora ya en la tercera, en 1983, comenzó a verse lo que las órdenes oficiales habían puesto tanto ahínco en ocultar, le dieron visibilidad pública a la búsqueda por los desaparecidos, le pusieron rostro al dolor. Este hecho fue el inicio de una relación muy estrecha entre los fotógrafos y las Madres y otras organizaciones de DD. HH.¹⁴

Las fotos expuestas también hacían uso de la parodia, el doble sentido, la metáfora y la analogía. Por primera vez se veía a los militares y a miembros de la Iglesia ridiculizados, retratados por fuera de las imágenes solemnes y formales que eran las que siempre publicaban los medios por entonces. Esto ayudó a desmitificarlos y colaboró para que se fuera venciendo el miedo que predominaba en esos años. Martínez de Hoz aparece, en una foto de Miguel Ángel Cuarterolo, editor de fotografía de *Noticias Argentinas* en ese entonces, durmiendo en medio de una conferencia de prensa. Los miembros de la Segunda Junta aparecían riéndose soberbios –en otra imagen de Loiácono- mientras Viola conversaba como en secreto con el cardenal Aramburu.

En las imágenes que pudimos reconstruir se observa un fuerte lenguaje metafórico. Entre las fotos más arriesgadas y que hablan directamente de la violencia y la represión está la de Daniel García, fotógrafo de NA en aquel momento. En la imagen pueden verse unos militares reprimiendo la cola de sacar entradas para ver el Mundial de Fútbol del 78. Daniel García cuenta sobre esta foto: “Había una fila que ocupaba casi todo el ancho de la vereda y había gente que estaba desde el día anterior. Yo estaba ahí con la cámara haciendo fotos, y en un momento, vienen tres policías, se ponen dos a los costados, y uno de atrás que era el oficial me dice: “Flaco, no saqués fotos que los vamos a acomodar un poquito”. Yo dejo la cámara abajo. Los tipos ponen sobre la vereda un celular para detenidos a poca distancia de la pared y arrastran. Y adelante con los bastones y las Itakas, otros milicos empujan a los que hacían la cola, y la gente no entraba, entonces muchos perdieron la fila, a muchos les hicieron pelota los pies porque

¹⁴ Como ejemplo de esta relación es muy significativo el hecho de que el archivo fotográfico de ARGRA funcione en el Museo de la Memoria (en la ex Esma). En ese espacio funciona la fototeca de la Asociación que sirve de archivo para las muestras fotográficas que realizó ARGRA hasta la fecha.

los pisaban. Yo calculé y saqué desde abajo la foto, tratando de no hacer ruido y los tipos no se dieron cuenta” (Entrevista de la autora).

Otra foto expuesta por el mismo autor presenta una imagen aérea de una gran inundación, donde, a pesar de todo, una casa sigue en pie y desvía con su propia presencia el curso del agua. En otra imagen, se ve gente sufriendo y llorando una muerte en un sepelio. Era el entierro de Ricardo Balbín, que había fallecido recientemente, un acontecimiento público y reconocible, que no dejaba de ser, en ese momento, una metáfora de lo negado a los familiares de desaparecidos. Eduardo Longoni también expuso una fotografía mezcla de ironía e irreverencia. Ahí se puede ver un grupo de obispos en la calle, frente al Teatro Astros, donde daban un espectáculo llamado *¿Vio la revista?*.

Otras fotos que algunos recuerdan que se expusieron son las del asesinato de Francisco Soldati y tres fotos presentadas por Francisco Pizarro, donde se ve un auto llamas, un policía herido y varios jóvenes tirados en el piso, con las manos detrás de la cabeza, apuntados y custodiados por la policía, luego de un atentado en el año 1973. Entre las fotos de denuncia social encontramos las de Alejandro Amdan, de desalojos, y la búsqueda de trabajo en una imagen de Loíacono. La metáfora de la muerte está presente en varias imágenes como por ejemplo la fotografía de cruces de Norberto Fernández. La foto subtitulada “Regreso a casa”, de Mario Fiordelisi, fue una de las más publicitadas, en ella se ve la edad de los casi niños que volvían después de haber estado al borde de una guerra inútil por el conflicto del Beagle (pensemos que aún no había ocurrido Malvinas cuando esta muestra se realiza). Otra foto que alude metafóricamente a la dictadura es la que expuso Carlos Pesce, de un banquito de lustrabotas, atado con una gruesa cadena a un poste. Pesce también había expuesto la imagen de un hombre viajando colgado, subido a un colectivo, que iba con la puerta cerrada. Había otras fotos que mostraban la punta del *iceberg* de la represión. Por ejemplo la fotografía que expuso Jorge Durán, de un policía y unos militares entrando por la puerta de una casilla muy humilde en una villa miseria, en un operativo policial, mientras un niño parado en la puerta de la casilla mira a la cámara. La foto no muestra nada que indiquen violencia, pero ciertamente lo que no dice, lo que uno intuye, lo que deja latente es lo que le da fuerza a la imagen.

Al finalizar la muestra, la censura y la persecución en los medios continuó. Pesce se fue a España en abril de 1982, luego de que lo echaran de la editorial Abril por participar en la exposición. “Después de la muestra tuve una serie de visitas

desagradables en el estudio –relata Aldo Amura–. Sólo eran visitas: miraban todo, preguntaban sobre mi trabajo, y nada más. Se iban sin llevarse nada, por suerte” (Tarruela, 2006).

El éxito de esta 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 1982. En esta segunda muestra, que estuvo atravesada por la reciente Guerra de Malvinas, expusieron 88 fotografías, 18 más que en la primera.

La muestra de 1981 y las que siguieron hasta 1984 expusieron fotos que tuvieron una altísima repercusión durante la dictadura y que siguen siendo íconos hasta hoy. A partir de ese momento comenzaría una página gloriosa del fotoperiodismo argentino: las imágenes de las grandes manifestaciones de 1982 y 1983, de las Madres de Plaza de Mayo y de las escenas de represión en las calles, las fotos de Malvinas, todos los íconos que representan a la dictadura militar hasta hoy, que quedaron como registro histórico y como parte de la memoria colectiva. En 1985 la muestra fue organizada por la ARGRA, que había sido recuperada precisamente por esta nueva camada de fotografías. A partir de esa época comienza otra discusión que tiene que ver con los cambios políticos y profesionales que se vivían. Una vez ya en democracia, el espíritu del trabajo en equipo se vio limitado, surgieron diferencias de enfoque, políticas y organizativas. La multitud de voces que comienzan a expresarse a partir de 1983 y la multiplicidad de medios, estilos y lugares donde los fotógrafos comienzan a trabajar, ramifican los caminos.

Algunas conclusiones

Surgida bajo la dictadura más sangrienta que tuvo este país, la muestra de periodismo gráfico de 1981 se planteó por algunos fotógrafos como una forma de oposición a la dictadura. Si bien no era uniforme este compromiso, su resultado sentó las bases para lo que sería un gran movimiento de reconstrucción del campo del fotoperiodismo en Argentina. Logró aglutinar un movimiento de fotógrafos que se organizó y se puso en acción. Fue ese movimiento lo que impulsó que una nueva generación de fotógrafos de prensa irrumpiera, no solamente en el espacio periodístico, sino en el movimiento social, cultural y político que se estaba gestando contra la dictadura. La primera muestra fue un fenómeno político cultural. Tuvo el indudable mérito de atreverse a perforar el manto de temor con que la dictadura había logrado

suprimir el espacio público. Para quienes estuvieron al frente de la organización, la repercusión que esta tuvo superó todas las expectativas. El objetivo, no sólo de denunciar la censura sino combatirla mostrando lo que en ese entonces se ocultaba y demostrar que se podían hacer cosas de modo colectivo, estuvo ampliamente cumplido. La organización y exposición de esa muestra reunió por primera vez en un proyecto común a 70 fotógrafos y además aportó a la creación de un espacio social inexistente hasta entonces, que colaboró con la revalorización de la tarea profesional del fotógrafo al interior de los medios y ayudó a construir una identidad propia bajo la consigna de la lucha contra la censura, realizado esto en plena dictadura militar. Más allá de las diferencias, primó en un inicio el objetivo común: Aportar desde el campo fotográfico a la articulación de un espacio de lucha contra la dictadura que fue clave en los años que siguieron y enfrentar el inmovilismo imperante. Estos fotógrafos aportaron las imágenes íconos de esa lucha. Una consecuencia indirecta que tuvo la muestra, al exponer la cantidad de fotografías que los diarios no publicaban, fue la de denunciar la complicidad de los medios de prensa con la dictadura. Los mismos medios que ahora mostraban un cierto apoyo al movimiento de denuncia para limpiar su imagen cómplice. No todos los participantes tenían el mismo grado de conciencia política ni el mismo nivel de participación (justamente uno de los éxitos de la amplia convocatoria fue incluir fotógrafos de muy distintos tipos y compromiso social), sin embargo, la muestra trascendió los objetivos hasta de los propios organizadores y participantes.

La conformación del grupo permitió que luego de algunos años este mismo grupo decidiera pelear la conducción del sindicato, la ARGRA (Asociación de Reporteros Gráficos de la República Argentina), que estaba en manos obsecuentes del poder militar.

La muestra fue producto y consecuencia de las circunstancias particulares que vivían los fotógrafos durante la dictadura. Estos trabajadores de prensa, que habían sido subsumidos muchas veces a un lugar decorativo en las redacciones, se demostraron a sí mismos que eran capaces de ejercer la libertad de expresión más allá de las directivas de los medios, de la censura imperante y de las diferencias estéticas, políticas o ideológicas que había entre ellos. El elevado número de participantes, el compromiso de los organizadores y la respuesta que tuvieron del público transformaron la muestra en un hecho político ineludible que es, sin duda, una página de orgullo en la historia del fotoperiodismo argentino.

Bibliografía:

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

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

Revista *Ojos Crueles*, “Fotógrafos desaparecidos y asesinados”, N° 3, Otoño 2006.

BAINAT, María Soledad y Gastón Federico RAGGIO (2005): “Movimiento Teatro Abierto 1981: Un bastión cultural contra la dictadura”, Tesina de licenciatura en Comunicación Social. Mimeo.

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

MENAJOVSKY, Julio: “Terrorismo de Estado y fotografía. Entre el documento y la intervención”, en la 2ª Bienal de Fotografía Documental, Universidad Nacional de Tucumán, agosto de 2006. Disponible en: http://www.fotobitacora.com.ar/bienal/Bienal_2006/Relatoria_Menajovsky.html

Grupo de Reporteros Gráficos, *Historia del periodismo gráfico*, en “El periodismo gráfico argentino”, 3ª Muestra, Bs. As., diciembre 1983.

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 Semiología) y Miguel MARTELOTTI (fotógrafo y editor de fotografía). Coordinador: Tony VALDEZ (fotógrafo).

TARRUELLA, Ramón: “Los fotógrafos que sufrieron la represión y se rebelaron. La mirada indiscreta”, Revista *La Pulseada*, N° 37, marzo 2006.

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

AA. VV.: “La revista *Humor* frente a la dictadura”, IX Jornadas Nacionales de Investigadores en Comunicación, Córdoba, 2005.

Entrevistas realizadas a Aldo AMURA, Amado BÉCQUER CASABALLE, Daniel GARCÍA, Pablo LASANSKY, Eduardo LONGONI. Intercambios de correos electrónicos con Carlos PESCE.