

TRANSICIONES POLÍTICAS: EL SILUETAZO, LA FOTOGRAFÍA Y LA IMAGEN HERIDA

Cecilia Latorre

Conceptos – Boletín de la Universidad del Museo Social Argentino
Año 90/ N° 494. Buenos Aires. Agosto 2015

“Los lugares públicos son el contexto de nuestra vida, y pareciera que son eternos, irreductibles e imposibles de cuestionar. En esos días, como hoy, la Plaza de Mayo era el espacio de manifestación más alto donde conviven la historia reciente y la del origen de nuestra identidad colectiva. Es un lugar cargado de significaciones prácticas de carácter vernáculo, psicológico, social, histórico, cultural, ceremonial, económico, político e histórico. Es el marco, y lo que allí ocurra estará condicionado –por ser en sí mismo una reserva de la memoria colectiva– por un contexto diferente del espacio reconocido de arte”.

Julio Flores (2008)

Abstract

Democracy: The common thread of this dossier. From its beginning, in Greece in the year 500 BC, tyranny emerges from a previous and very different political scheme. There, a key element comes to play as a mental space in the new scene, the ágora, the public square. From then on, in every city of the world, the public square congregates and concentrates the most important, and defining public and political events of society. Argentina is like the Ancient Greece in the twentieth century. A transitional period of time from a dictatorship to a democracy becomes the frame that marks a new era in our central ágora, the Plaza de Mayo, the political, and esthetic occupation: the Siluetazo. The Tercera Marcha de la Resistencia (The Third Resistance March) in 1983 was the exact moment for this action, and for the photographic takes of **Eduardo Gil**, a demonstrator photographer.

Siglo VI a.C. Grecia. Con el advenimiento de la democracia en Grecia la política adopta forma de agón: “Una justa oratoria, un combate de argumentos, cuyo teatro es el ágora”. El ágora, la plaza pública, lugar de reunión, de asamblea. Desde allí, “los que se enfrentan con palabras, los que contraponen discursos” forman en esta sociedad un grupo de iguales (Vernant, 1976: 35).

Proveniente de un sistema tiránico, esta joven democracia²⁵ se programa sobre un Estado que, despojado de todo carácter privado, aparece como un asunto de todos. Los griegos consideran que ciertas deliberaciones “deben ser planteadas es to koinón²⁶”, que la arkhé²⁷ misma debe ser puesta “es to meson, en el medio, en el centro”. A partir de entonces, este grupo humano alcanza una imagen espacial para expresar la conciencia que adquiere de sí mismo, “el sentimiento de su existencia como unidad política”, a la vez

²⁵La democracia ateniense a la cual se hace referencia en este trabajo dista

mucho de ser el concepto actual de democracia. Entre otras cosas, la democracia griega estaba reservada para los ciudadanos, los cuales no conformaban toda la sociedad sino sólo aquellos que pertenecían por linaje a determinadas facciones con poder adquisitivo y estatus social. Aristóteles en su tratado sobre Política plantea la democracia como un modelo poco deseable. Él no consideraba que la sociedad estuviera preparada para un gobierno en el que todos tuvieran participación.

²⁶ *Lo público, lo común.*

²⁷ *Viene a significar etimológicamente principio, fundamento, comienzo.*

que refleja el devenir de un espacio social indiscutiblemente nuevo. “La ciudad está ahora centrada en el ágora”. Espacio abierto, común, público, convocante. La comunidad se proyecta a sí misma en la “amplitud del ágora” redefiniendo el cuadro urbano como “un espacio mental” correlativo a una ciudad, que centrada “en la plaza pública, es ya, en el pleno sentido del término, una polis²⁸” (Vernant, 1976: 37). Como acontecimiento decisivo, el sistema de la polis implica una extraordinaria preeminencia de la palabra sobre todos los otros instrumentos de poder; deviene herramienta política por excelencia, llave de autoridad, medio de mando y dominación. Arte oratorio, debate, discurso, demostración antitética, argumentación. Converge de este modo un arte político que es esencialmente un ejercicio del lenguaje. Otro aspecto de la polis demuestra que aquellos que componen la ciudad, a pesar de sus diferentes orígenes y categorías, se presentan semejantes los unos a los otros. Esta similitud funda la unidad de la polis, “ya que para los griegos sólo los semejantes pueden encontrarse mutuamente unidos por la Philía, asociados en una misma comunidad”. El vínculo entre los hombres adopta, de esta manera, el diseño de una relación recíproca que viene a sustituir “las relaciones jerárquicas de sumisión y dominación” (Vernant, 1976: 47).

Siglo XX d.C. Argentina. Con el deseo de advenimiento de una nueva democracia, que asoma su intención a pocos meses de finalizar un período de dictadura tiránica, represiva y genocida, la unidad política de resistencia conforma su espacio centrado en la Plaza de Mayo, el ágora

²⁸ *Ciudad-Estado.*

de una Nación desbastada en términos políticos, económicos y sociales. Lugar fundamental para las manifestaciones políticas, cercada por las instituciones que nuclea el Estado, forma parte de un cuadro urbano que se articula, a través de la Avenida de Mayo, con la Plaza de los Dos Congresos. La dictadura militar que desgarró a la sociedad argentina entre 1976 y 1983, con un plan sistemático de secuestro-tortura-desaparición y, en la mayoría de los casos, seguido de muerte, prohibía toda reunión. Sin embargo, los movimientos de Derechos Humanos organizaron diferentes manifestaciones centradas en la Plaza de Mayo, con posterior recorrido hacia la Plaza de los Dos Congresos, en reclamo por la vida de sus hijos, nietos, familiares y amigos desaparecidos. Sobre el ágora porteña, refiere Roberto Amigo (2008: 204)

que fue el escenario, elegido por las Madres de Plaza de Mayo²⁹, “desde donde romper el muro de silencio sobre las desapariciones de sus hijos y recomponer una territorialidad social”. El aparato represor planificó su acción generalizada y selectiva con el fin de aniquilar la vanguardia obreroestudiantil y su influencia, constituyéndose así la Plaza de Mayo en lugar simbólico de clara oposición al régimen militar.

²⁹ Madres cuyos hijos habían sido detenidos y desaparecidos. De distinta procedencia y sin experiencia política se congregaron en la Plaza de Mayo desde donde decidieron reclamar por sus hijos frente a la Casa de Gobierno, la Casa Rosada, marchando en ronda alrededor de la pirámide central de la plaza. Habían agotado la vía judicial y eclesiástica, que en complicidad con el régimen militar, las dejaba sin respuestas.

Para las madres, la plaza había que conservarla, poseerla, porque era su lucha y allí se concentraban, marchaban. Esa idea se potenció en la Marchas de la Resistencia. La primera se realizó en diciembre de 1981. El país atravesaba una crisis económica importante, ello derivó en la posibilidad de recomposición de las fuerzas populares a través de conflictos gremiales y huelgas con movilización. En 1982, el fracaso de la Guerra de las Malvinas, aceleró claros indicios de descomposición del régimen. Las movilizaciones y reuniones comenzaron a tomar las calles nuevamente. En diciembre se realiza la Segunda Marcha de la resistencia, convocada por la Madres y otros organismos de Derechos Humanos, reprimida por el gobierno militar. Fue este un período de transición, sobre todo a partir de 1983 cuando se anuncia el calendario electoral. Las madres convocan a la Tercera Marcha de la Resistencia que se realizaría en el mes de septiembre. Y como señala Roberto Amigo (2008: 208) “si entre 1977 y 1982 la acción de las Madres de Plaza de Mayo contra el régimen militar era defensiva, intentando la recuperación de una territorialidad social, en la nueva relación de fuerzas post-Malvinas adquirió características ofensivas” al alcanzar el máximo de apropiación de la plaza durante la tercera marcha de la resistencia. “La imagen de apropiación se relaciona con la ruptura de una relación social”, la apropiación es el núcleo central de un ataque, que no recurre en absoluto a la violencia, sino a la desobediencia. La apropiación durante esta marcha establece una particularidad ya que no sólo se concreta en una toma política, sino también estética.

El Siluetazo

Se mencionaba anteriormente que en sus inicios el sistema conocido como democracia daba preeminencia a la palabra, al discurso, al arte de la oratoria. Convocados en torno al ágora los ciudadanos se reunían, debatían, discurrían. En el debate de la década del setenta en Argentina, “las palabras fueron reemplazadas por los gritos primero y por los tiros después, y las paredes escritas se tachaban para desdejar los reclamos”. A los gritos

silenciados desde 1975 (“el silencio es salud” afirmaba el régimen) “le siguió el silencio sepulcral que reprimía la palabra propia, la imagen que identifica o la música” (Flores, 2008: 85). En los primeros años de la década del ochenta, con una democracia cercana e incipiente, la libertad de expresión no estaba aún a término, sin embargo, el ágora pública, la Plaza de Mayo, concertaba la reunión de ciudadanos³⁰ que reclamaban por la vida de sus seres queridos, víctimas del terror de Estado. Ahora la palabra era preeminente, el

³⁰ Estos ‘ciudadanos’, como en la Grecia antigua, tampoco representaban a todo el conjunto de la sociedad. Pero no por su linaje, poder adquisitivo o estatus social, sino por ser víctimas del terror impuesto por el Estado contra los ciudadanos que pensarán diferente al régimen, que tuvieran otras ideas políticas que pusieran en peligro al régimen mismo o perturbaran el bienestar del sector de la sociedad que los apoyaba. Cabe recordar los grupos económicos que colaboraron con la dictadura, las personas que conociendo lo que sucedía con los desaparecidos mantuvieron el silencio, los que bajo cualquier sospecha subversiva denunciaban a sus vecinos, aquellos que “adoptaron” niños apropiados por los militares de las mujeres que parían secuestradas. Y la lista podría continuar, sin lugar a dudas.

reclamo unánime: aparición con vida de los detenidos desaparecidos. Durante la Tercera Marcha de la Resistencia estas palabras funcionaron como elemento clave. Previamente, durante la organización de esta Marcha de 24 horas que se concretaría el 21 y 22 de septiembre en homenaje a los jóvenes desaparecidos el día de la Primavera, un grupo de artistas presenta a la Asociación Madres de Plaza de Mayo un proyecto particular: realizar 30.000 imágenes de figuras humanas a tamaño natural confeccionadas por entidades y militantes de distintos sectores que coincidieran en reclamar por los derechos humanos.³¹

Los artistas creadores del proyecto: **Julio Flores, Guillermo Kexel y Rodolfo Aguerreberry**. La acción: el Siluetazo. La idea se anclaba en la visualización de los desaparecidos y proponía la intervención de los asistentes a la marcha para la producción de las figuras. El punto clave de la acción como toma estética, señala Roberto Amigo (2008: 212), es que los manifestantes, salvo el grupo de artistas generadores del proyecto y aquellos que coordinaban y ayudaban en la realización de las figuras, “no tenían conciencia artística de su acción, primando el reclamo y la lucha política”. Por este motivo, él lo denomina “acciones estéticas de praxis política”. “Los manifestantes transforman estéticamente la realidad con un objetivo político sin ser conscientes del carácter artístico de su práctica”.

³¹ Extracto de la propuesta presentada por los artistas a la Asociación Madres de Plaza de Mayo.

Para Julio Flores: “La idea adquiriría en ese marco la cualidad de instrumento de lucha. La figura humana vacía y de tamaño natural fue el signo que iba a representar a cada uno y a todos los que fueron víctimas de la desaparición. En el conjunto, cada figura debía verse única, múltiple e irreplicable rápidamente para que todos pudieran participar dibujando,

pintando o pegando, en esta movilización y en cualquier otra” (Flores, 2008: 95).

La propuesta presentada consideraba que cada manifestante duplicaría así su presencia, agregando al reclamo verbal y, a la participación física, la presencia de un ausente. Los desaparecidos reclamarían por sí mismos y por el período de tiempo que le llevaría a la dictadura hacerlos desaparecer nuevamente. Estaba contemplada la posibilidad fehaciente de que las figuras realizadas en papel y pegadas en muros y árboles serían arrancadas de allí rápidamente. Cabe recordar las palabras del Gral. Videla ante las cámaras de la televisión extranjera cuando dijo “Ni vivos ni muertos, desaparecidos, no tienen entidad”. De modo que tampoco tendrían que tener un “doble”, un reemplazo; la figura presente del ausente debía ser vuelta a desaparecer, no debía recuperar entidad, le estaba negada.

Los manifestantes eran entendidos como militantes de agrupaciones políticas y organizaciones de derechos humanos. Esto fue reflejo de la partidización de la política originada en la transición democrática (Amigo, 2008: 215). Sin embargo, durante la Marcha, al momento de la concreción del proyecto, la convocatoria tuvo una recepción tan amplia que el lado partidario quedó disuelto en miles de personas que se sumaron a la realización de las figuras, de las figuras que les pertenecían, sus desaparecidos.

El desarrollo se dio a partir de la instalación de un taller en la Plaza de Mayo durante la movilización. Allí se realizaron treinta mil figuras que “cambiaron la fisonomía de la ciudad. El taller se constituyó como una intensa experiencia colectiva, en donde se reconstruyeron los lazos de solidaridad rotos por la dictadura militar”. En la realización de las siluetas se “visualizaba la carga afectiva del manifestante” (Amigo, 2008: 217). Para los artistas generadores del proyecto era importante “intervenir un espacio cargado de comunicaciones como lo es la calle, donde el circuito de comunicación subyace a todo lo que vemos” (Flores, 2008: 93).

Los materiales fueron distribuidos por el grupo de artistas coordinador de la acción y por las Madres de Plaza de Mayo, con el pasar de las horas fueron los mismos manifestantes los que aportaron material para reponer los que se iban gastando. La sencillez del procedimiento permitía que cualquiera pudiera llevarlo a cabo: contorneo y fondeado de la figura sobre papel y luego, la intervención fundamental, pegarlos en muros, árboles, todo soporte que mantuviera a las figuras erguidas. En este aspecto las Madres de Plaza de Mayo, a partir de la confirmación del proyecto, habían contemplado que las figuras no tuvieran rostro ni detalle, que se garantizara la imagen de la embarazada y de los niños, que llevaran la inscripción aparición con vida y se pegaran erguidas, porque los desaparecidos debían ser considerados vivos³² (Flores, 2008: 96).

Durante la jornada la propuesta se fue modificando, gracias a la socialización del concepto, la metodología y la

técnica. Los rollos de papel se recortaban y se ponían sobre el suelo para proceder a la realización de la silueta. Algunos dibujaban las figuras a mano alzada, otros utilizaban sténcil o hacían acostar a una persona sobre el papel para calcar su silueta con carbón o tiza. Rápidamente los manifestantes comenzaron a producir sus siluetas y a incorporarles el nombre de su desaparecido. “Las Madres salían de la ronda para decir el nombre del hijo o nuera o nieto, a fin de que las figuras tuvieran identidad y fecha de desaparición, cambiando así la consigna impuesta por ellas mismas”. Uno leía en voz alta los nombres de los desaparecidos y alguien lo anotaba en las figuras. “La idea y la técnica estaban socializadas, y las imágenes se habían diversificado naturalmente”. La gente se incorporó a la dinámica de la actividad adueñándose en varios aspectos, produciendo, aportando materiales. “Los desaparecidos reaparecían en las siluetas en una intertextualidad con las columnas de la Catedral, con la Pirámide de Mayo, con el Banco Nación, con el Cabildo, y comenzaban a extenderse hacia San Martín, Reconquista, Defensa y las empalizadas de Bolívar” relata Julio Flores (2008: 99).

³² En ese momento había indicios de la posibilidad de que los detenidos-desaparecidos sólo estuvieran secuestrados. Luego, ya en democracia, se descubrirían fosas NN, fosas colectivas y una lista completa de muertos. Los pocos sobrevivientes darían testimonio de aquellas muertes y de las distintas operaciones empleadas por los militares para hacer desaparecer definitivamente a los detenidos.

Las siluetas se mantuvieron allí, pegadas en todo sitio, erguidas, manifiestas. Claramente el régimen militar y aquellos ciudadanos que lo apoyaban se sintieron observados e intimidados por aquellas figuras inquietantes que empapelaban la ciudad. Sentían que las siluetas los miraban. De todas maneras, las fuerzas represivas no estaban preparadas para este acontecimiento, para reprimir un hecho estético, y se dispusieron a custodiar las paredes donde habían sido pegadas las siluetas.

Roberto Amigo (2008: 220) analiza cómo “la pegatina de las siluetas asumió la parte fundamental de la toma estética: la conciencia del genocidio a partir del impacto de la imagen por la transformación del espacio urbano”. La escena podría verse como una gran perspectiva que “conformaba un horizonte de siluetas semejantes, la cercanía acercaba la identificación, y con ella la comprensión del genocidio en una historia individual concreta” (la silueta-índice³³).

Conformaban de esta manera “un espacio escenográfico para el recorrido del transeúnte. Un horizonte de siluetas erguidas reclamaban Aparición con vida”.

A comienzos del período democrático, el objetivo de todas las acciones estéticas estuvo dirigido a volver presentes a los detenidos-desaparecidos. Las siluetas, que habían cobrado una importante fuerza simbólica, vinieron a reforzar el impacto para la toma de conciencia del genocidio y llevó a las Madres, a los artistas y al Frente de Apoyo a las Madres de Plaza de Mayo a producir siluetas en diversas

manifestaciones (Amigo 2008: 225). “Supimos qué

³³ Silueta de detenido-desaparecido que consta de una inscripción que señala una desaparición concreta.

significaban esas figuras que aparecían periódicamente en las calles. Sabíamos qué representaban y qué reclamaban esas imágenes”. Siluetas que invadieron carteles, pancartas, afiches y obras de muchos artistas, convirtiéndose en la figura que identifica la época (Flores 2008: 104).

Las fotografías del Siluetazo

La Tercera Marcha de la Resistencia de 1983 posee una serie de documentos fundamentales que dan cuenta del acontecimiento: las fotografías tomadas por Eduardo Gil, asistente a la marcha, que registra la acción del Siluetazo con una mirada particularmente dual. Sus imágenes testimonian a la vez que componen estéticamente el momento preciso.

En entrevista con la autora³⁴, Eduardo comenta que asistía a todas las marchas, de hecho ya había fotografiado la Segunda Marcha de la Resistencia en 1982, la cual forma parte de su antecedente siendo cada marcha antecedente de la que le sigue. Gil comienza a hacer fotografía en 1976, con el inicio de la dictadura, “yo era un delegado general de una empresa, tengo que dejar el trabajo, me pongo a hacer fotografía”. Y como todo lo que encara, se pone a estudiar. Primero la técnica, luego algunos autores que le despiertan interés, y arte que “hasta ese momento el arte era para mí una cosa tan lejana como un extraterrestre. No tenía nada que ver con mi vida, con mis intereses nada”. Una de las figuras que más influye en él es Henri Cartier-Bresson³⁵,

³⁴ Entrevista realizada el día 24 de mayo de 2015 en Chapadmalal, General Pueyrredón, Buenos Aires.

³⁵ Henri Cartier-Bresson (1908-2004) fotógrafo francés considerado uno de los grandes referentes de la fotografía de la segunda mitad del siglo XX y uno de los padres del fotoperiodismo. Fotógrafo altamente influyente de nuestro tiempo, elevó la práctica del snap shooting a la categoría de arte disciplinar. Crítico y observador penetrante, sus escritos acerca de la teoría y la práctica de la fotografía han ejercido una influencia fundamental en los fotógrafos contemporáneos.

“que era una influencia muy fuerte en la época para todos” los que se dedicaban a la fotografía.

Eduardo Gil recuerda la época del Siluetazo: “Cuando iba a las marchas por la adrenalina de la marcha, además de lo militante. Yo iba donde estaban los canas ahí iba yo, a meterle la cámara en la cara. Y si me hacían problema, uno se la bancaba. Además, las marchas no eran el peor momento, porque en las marchas estabas contenido”. Fotografió los cementerios de Pinochet durante la dictadura de Pinochet, eso era riesgoso, tenía que hacer fotos rápidas con una cámara pequeña y liviana, para que no lo vieran los carabineros que andaban con perros. En las marchas en Argentina sentía que no había riesgo en ese sentido, seguramente andar sólo por la calle tal vez sí. “En aquella época usaba bastante Leica, que es una cámara chiquita”. Eduardo dejó de militar cuando llegó la dictadura, “no

fui uno más de los 30.000 por esas cosas que uno sigue sin entender. [...] Entonces ahí yo me borré. O sea, no me fui del país, pero me fui de los lugares...”. La fotografía social que producía para vivir, le permitía realizar trabajos en distintos lugares y estar sólo un período corto de tiempo, “era una cosa de toco y me voy, fue ideal”. Entonces, esta primera etapa bressoniana, el momento preciso³⁶, lo encuentra

³⁶ Cartier-Bresson llamaba el instante preciso a la sincronía de un hecho que está en proceso de desenvolverse con la capacidad del fotógrafo para crear una representación del momento, para lo cual debe poner todos sus sentidos, razón y sentimientos (cerebro, ojo, corazón) en ello. Esta capacidad para representar toda una historia, a partir de capturar un breve instante de realidad que transcurre en el espacio tiempo es, precisamente la diferencia entre un buen fotoperiodista y un operario cualquiera de una máquina de hacer fotos. (Gayol Víctor, La opaca transparencia, Relaciones 140, otoño 2014, pp. 109-126, issn 0185-3929).

participando de la marcha como uno más que va a la marcha a manifestar. “Pero por otro lado, yo estaba buscando buenas fotos, esto muy encomillado. Andaba haciendo lo que llamamos muñequando mucho, buscando composiciones, buscando momentos precisos”.

Al margen del registro, había entonces una búsqueda estética. “En el Siluetazo fotografió todo el mundo, hay muchas fotos del Siluetazo. Seguramente muchas que todavía no se conocen, que andan por ahí, de gente que hizo como yo. La única cosita que puede hacer alguna diferencia es que yo más allá de la foto para registrar el momento y tenerla como registro, esa es la palabra, andaba justamente buscando hacer buenas fotos. Fotos bien compuestas [...] también eso tiene cierto valor en el sentido de que así se hacía “el Siluetazo”. “No hice muchas fotos. Es una cosa que me preguntan siempre: ¿Vos sabías lo que estabas viviendo? No tenía la menor idea”.

Dentro del cuerpo de obra de Gil referidas al Siluetazo, hay dos fotografías que llaman la atención de esta autora. Nos abocaremos a ellas a continuación.

Dos fotografías

“Memoria y emoción han constituido un binomio inseparable en la historia de la humanidad, y esta relación es siempre mediada por la imagen, es decir, por la capacidad de producir o retener figuraciones, representaciones, imágenes de lo real. La potencia de la imagen estriba en su polisémica y, siempre abierta, posibilidad de producir sentido, de operar como una especie de conector metafórico entre la memoria, ya sea social o individual, y la emoción movilizadora por la cadena interminable de tropos que detona. Así, atenuar la “intensidad emocional, implicaría pasteurizar la imagen, neutralizarla en una amorfa sucesión de significantes inertes, muertos; despojarla de su sentido trágico”.

Rossana Reguillo (2009)

Los hombres hacemos imágenes “de aquello que se sabe que está amenazado de desaparición [...] oponemos a la descomposición de la muerte la recomposición por la imagen”; imagen que es la sombra y nombre del doble. Toda imagen es, sin duda, “esa agucia indirecta, ese espejo en el que la

sombra atrapa a la presa” (Debray, 1994: 25, 27). La representación, por su capacidad de “hacer presente lo ausente”, trata de reemplazar “como si la imagen estuviera ahí para cubrir una carencia” (Debray, 1994: 34). Y así como señalan Feld y Stite Mor (2009: 25), “las imágenes construyen sentidos para los acontecimientos, ayudan a recordar, permiten transmitir lo sucedido a las nuevas generaciones. Colaboran para evocar lo vivido y conocer lo no vivido. Son, en definitiva, valiosos instrumentos de la memoria social”. La imagen fotográfica, que corresponde al orden del índice (representación por contigüidad física del signo con su referente), implica que esté dotada de un valor absolutamente singular, ya “que está determinada únicamente por su referente, y sólo por éste: huella de una realidad” (Dubois 1986: 42). Esta imagen acopia una suspensión del tiempo y sobre el papel construye un doble de la realidad. De allí se desprende que la muerte: la evidencia del esto-ha-sido, va sujeta a la aparición del doble en la imagen fotográfica. Permanece en ella la intensidad del referente, de lo que fue y ya ha muerto (Barthes, 2011: 21, 22). A partir del estudio que plantea Roland Barthes en *La cámara lucida*, indagaremos sobre las imágenes fotográficas seleccionadas, profundizando en ellas como una herida: veo, siento, luego noto, miro y pienso (Barthes, 2011: 52). Pero ¿desde qué lugar establece su análisis Barthes? Pues, desde su pasión por la fotografía, seleccionando sólo aquellas que, por algún motivo que dificulta su explicación, le atraen particularmente. Al no hallar término en francés para ello, recurre al latín y así distingue dos temas en la Fotografía: el *studium* y el *punctum*.

El *studium* remite a la “aplicación a una cosa [...] una suerte de dedicación general [...] sin agudeza especial. Por medio del *studium* me intereso por muchas fotografías, ya sea porque las recibo como testimonios políticos, ya sea porque las saboreo como cuadros históricos buenos” (Barthes 2011: 58). El otro elemento viene a fragmentar el *studium*. “Esta vez no soy yo quien va a buscarlo [...], es él quien sale de la escena como una flecha y viene a punzarme. En latín existe una palabra para designar esta herida [...], esta marca hecha por un instrumento puntiagudo; esta palabra me iría tanto mejor cuanto que remite también a la idea de puntuación y que las fotos de que hablo están en efecto como puntuadas, a veces incluso moteadas por estos puntos sensibles; precisamente esas marcas, esas heridas son puntos. Ese segundo elemento que viene a perturbar el *studium* lo llamaré *punctum*; pues *punctum* es también pinchazo, [...] pequeño corte, [...] y también casualidad. El *punctum* de una foto es ese azar que en ella me despunta (pero que también me lastima, me punza)” (Barthes, 2011: 59).

Siluetas y canas

Esta fotografía en blanco y negro nos presenta a dos policías parados delante de un muro, el cual contiene pegadas seis siluetas realizadas durante la Tercera Marcha de la Resistencia en septiembre de 1983. A la vez, el muro que las contiene deja ver por encima de cada silueta la

inscripción Poder, que pertenece a otros afiches pegados con anterioridad en ese mismo muro.

**Siluetas y canas, Buenos Aires 21/22 de setiembre de 1983.
Fotografía de Eduardo Gil.**

El primer contacto con la foto, nos propone una lectura muy simétrica, de números pares. Y a la vez nos hace rebotar la mirada de las siluetas a los policías, y de los policías a las siluetas. Sin embargo, en la observación atenta se pueden ubicar algunas de las marcas que punzan, que vienen a herir la mirada.

La fotografía fue tomada durante la jornada de una manifestación de gran concurrencia. Sin embargo, no hay más personas en la foto que los dos policías que miran cada uno hacia un lado distinto, hacia afuera de la foto, uno hacia la derecha, otro hacia la izquierda. Ambos presentan una actitud corporal relajada y en sus rostros no encontramos ningún signo de preocupación. No hay nada que los inquiete. Pero prestando más atención a los hechos que determinan que estos policías estén parados allí, un repentino escalofrío hiela la sangre. Ellos están custodiando las siluetas, las mismas que simbolizan a seres humanos detenidos ilegalmente por las fuerzas militares a la que ellos, los policías, representan. Todo un mecanismo de poder perverso, que puede torturar y matar sistemáticamente con total impunidad. Una verdad que, en ese instante preciso de la toma fotográfica, estos dos agentes policiales poseían, como no así todos los manifestantes que reclamaban por la vida de los detenidos-desaparecidos, y que muy probablemente estarían pasando delante de ellos sin aparecer en la foto. Es así como nosotros, observadores de esta imagen, estaríamos ubicados: con esos manifestantes. Es cuando la imagen punza, las únicas dos personas de la fotografía son las que conocen cuál es el destino de los ausentes, presentes aquí a través de la figura silueteada, no pueden estar presentes en carne y hueso, no pueden decir su verdad.

Pero no es suficiente, una observación más aguda nos muestra que las siluetas realizadas sobre papel blanco, en este caso fondeadas en color negro, como el color del traje de los policías, llevan un recuadro blanco que ha quedado sin pintar, a la altura del pecho, y dentro de cada recuadro una inscripción. Es el nombre del desaparecido al que representan, con la fecha de su detención. Las inscripciones, que evidencian una lectura alfabética de los apellidos, identifican cada individualidad, indican (silueta-índice) a qué persona pertenece, tiene identidad, existe. No será casual entonces que los policías les den la espalda. No necesitan saber más, porque ya saben demasiado.

Y como si el azar hubiera participado de este encuentro, una suerte de guarda con la palabra Poder viene a colocar una especie de nimbo sobre la cabeza de las siluetas. No sabemos cómo continúa el afiche, esa palabra a qué refiere, pues el afiche está tapado por las siluetas. La o las personas

que pegaron las siluetas allí es muy probable que hayan advertido la importancia de dejar esta palabra al descubierto. Es fundamental aquí hablar de poder, aunque suene redundante. El poder del régimen que es capaz de hacer desaparecer a otros seres humanos o el poder de los desaparecidos que se hacen aquí presentes gracias a esta iconográfica silueta.

Eduardo Gil comenta al respecto que “por eso hay básicamente dos lecturas del Poder que atrás aparece. Hay quien dice el poder que todavía no había caído y otros dicen el poder de los desaparecidos, el poder de los que no están. Entonces son dos posibilidades de interpretación, pero que yo jamás vi esas palabras en el momento de fotografiar”. La foto interpela. Hoy, a la distancia, son conocidos los datos e información sobre lo acontecido durante esos años, entonces, más va punzando la observación de esta fotografía. Sin embargo, la observación puede profundizarse un poco más. Si se debiera indicar un sólo punctum, a entender de la autora de este trabajo, se diría que lo que más atrae y provoca en esta observación particular es la posición de los pies. Entre siluetas y policías, la posición y direccionalidad de los pies es muy similar y espeja tanto, que se vuelve siniestra. No sólo la semejanza del color negro, la posición corporal y, sobre todo, los pies hacen de doble. Doble la silueta, por ser presencia de la ausencia y por provocar esta doble figuración de las piernas entre silueta y policía. Ejemplos de lo siniestro son la creación del doble. Y la escena remite a lo siniestro, entendido como lo define Freud (1943), como lo familiar extrañado: como lo siniestro es familiar y, a la vez, ajeno, genera una disonancia cognitiva en el sujeto que lo percibe debido a la naturaleza paradójica de encontrarse atraído y, a la vez, repelido por un objeto al mismo tiempo. La fotografía potencia la atracción. Nos es familiar la silueta y los policías; la doble figuración, la doble interpelación: repele. La doble verdad, la doble muerte: es siniestra.

Los dos policías vienen a franquear nuestra mirada. Si se quiere llegar a las siluetas, hay que pasar por sobre ellos. Producen una especie de barrera para que nadie se acerque, toque, mire, lea, piense. Ellos reflejan orden, seguridad, con sus trajes impecables, la prolijidad y el lustre de los zapatos. Sus manos recogidas sobre la espalda, en claro gesto de custodia. Las siluetas también visten de negro, un negro deslucido, de bordes disimiles, de manos toscas, sin rostro pero con mirada. Porque en realidad, las siluetas nos miran.

Ojos, Buenos Aires 1997. Fotografía de Eduardo Gil

*“La cara de Gorgo es una máscara; pero en lugar de colocársela para remedar al dios,
basta que la figura te mire a los ojos para producir el efecto de máscara.*

*Como si la máscara sólo se hubiera caído de tu cara,
sólo se hubiera separado para colocarse frente a ti, como tu sombra o reflejo,*

*sin que puedas hacer nada para apartarte.
Es tu mirada la que ha quedado atrapada en la máscara”.*
Jean-Pierre Vernant (2001)

El primer recurso visual utilizado por las Madres de Plaza de Mayo, anclado en el reclamo por la desaparición de sus hijos, fue la fotografía del desaparecido. Imágenes tomadas del documento de identidad, del álbum familiar, que daban cuenta de la huella del que había existido, del que existe y tiene identidad. Las Madres ampliaban esas fotografías, las pegaban en cartones y les agregaban un soporte para llevarlas como pancartas a las manifestaciones en reclamo de las vidas de aquellos que asistían a través de la imagen fotográfica. Algunas pancartas llevaban también el nombre, la fecha de secuestro y, en algunos casos, datos sobre su profesión.

Durante las marchas, las pancartas se alzaban como una gran nube de rostros sobre las cabezas de los manifestantes, duplicando así la presencia de cada uno. Los rostros observaban atentos a quien pudiera enfrentarlos con la mirada; eran rostros de sujetos que tenían una vida antes de ser secuestrados. Este potente recurso visual enfrentaba la negación del desaparecido por parte del régimen militar, daba testimonio de que la persona existió y desapareció, que esto sucedió, y no le sucedió solamente a un rostro en particular, sino a todos aquellos que se hacían presentes en imágenes. Debido a ello, las Madres de Plaza de Mayo “las sostenían alzadas en el aire para hacer visible sus reclamos frente a los militares. Empleadas como herramientas de denuncia, estas enormes imágenes (como las pérdidas) fueron imposibles de domesticar” (Taylor 2009: 29).

Eduardo Gil fotografía las pancartas y se interesa por los ojos de esos rostros. La foto de la foto “y en donde además, cámara en mano, juego justamente con la imperfección técnica, con el pegado, las arrugas del pegado, las texturas de la gráfica, remendadas”. Con esas fotografías compone un mosaico, formado por treinta imágenes que integran un mural, el cual se impone ante nuestra mirada, no sólo por el tamaño, sino también por los ojos, por su número, por su presencia.

Estos ojos miran de frente, miran de lado, enfrentan o evaden el objetivo de la cámara. Si subsiste un *punctum* en común es la intensidad en la mirada y lo que ella nos devuelve. Una frase oída alguna vez: “Los ojos son una herida abierta al cerebro”, al observar la imagen se reorientan las palabras: “Estos ojos son una herida abierta al alma”. No existe allí más que incertidumbre, ¿qué sucedió con ellos?, ¿cuándo se apagaron?

Esos ojos duelen; increpan y relatan. Cuentan que pertenecían a un ser humano, que tenía una familia, amigos, un trabajo, una carrera, proyectos, sueños, que luchaba por sus ideales, los expresaba y los peleaba. Su pérdida es violenta, la historia de lucha política es violenta en torno a las imágenes de los desaparecidos (Taylor, 2009: 29)³⁷. Una dualidad incierta confirma que el doble en esta

fotografía, como en la anterior, hace acto de presencia. Una razón que había resultado inquietante, en un grupo de fotografías de Eduardo Gil sobre el Siluetazo, se debe a que en alguna de ellas no hay presencia humana, solo siluetas y arquitectura. Y aquí en el mosaico, la presencia es la del doble, la duplicidad del referente. A la muerte por la imagen de la impronta fotográfica, de ese instante único e irrepetible al que no se puede retornar, "ese instante que no conocerá una segunda vez" (Debray, 1994: 229) que refiere la primera toma fotográfica de ese rostro, le viene una segunda muerte nuevamente por impronta fotográfica, ese instante preciso del disparo de cámara de Gil. Y tal vez una tercera muerte por ausencia. Referenciando así esta imagen *kathartiká*³⁸, que dota de sentido trágico al devenir en conmiseración.

³⁷ "Los militares no solamente desaparecieron a la gente –también efectuaron purgas de los hogares, sacando archivos de fotos y documentos de identificación que comprobaran la existencia de aquellos ausentes" (Taylor 2009: 29).

³⁸ Aristóteles en su tratado *Poética* propone, entre otras cosas, los puntos necesarios para la estructura de la tragedia, introduciendo el efecto de *kátharsis* a través de la conmiseración y el temor, que vendrían a purificar las pasiones, los afectos.

Unas palabras finales

Dice Susan Sontag (2012: 14) que "fotografiar es apropiarse de lo fotografiado". Durante la jornada de la Tercera Marcha de la Resistencia de 1983, Eduardo Gil con sus fotografías se apropió de la "experiencia, que es lo más importante del Siluetazo. Julio Flores siempre insiste en el hecho de que el Siluetazo no fueron las siluetas, sino que el Siluetazo fue el gesto de la gente. El gesto que se apropia de la Plaza de Mayo política y estéticamente. De la gente que llega a la Plaza, se encuentra con una experiencia a la que se suma. [...] el Siluetazo no son las siluetas, es la memoria del Siluetazo, lo que sigue vivo. [...] Yo lo veía en la muestra³⁹, los chicos de los colegios con sus uniformes, charlando y mostrando y señalando cosas de las fotos y también yo digo 'acá me está cerrando algo'. ¿Para qué el arte? Y con el caso puntual del Siluetazo, también acá está el para qué, porque de algún modo es para que algo quede vivo en la memoria". Quiero agradecer especialmente a **Eduardo Gil** por prestarme su palabra inequívoca, como así también permitir que mire sus fotos y las use en esta publicación.

³⁹ Hace referencia a la exposición de fotografía realizada en el Parque de la Memoria en mayo de 2013 titulada *El Siluetazo desde la mirada de Eduardo Gil*.

Bibliografía

- Amigo, R. (1994). «Aparición con vida: las siluetas de los detenidos-desaparecidos». En Longoni, A.; Bruzzone, G. (comp.) (2008). *El Siluetazo*. 1ª ed. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora. 203-252
- Barthes, R. (2011). *La cámara lúcida*. 1ª ed. 6º reimp.

Buenos Aires: Paidós.

Debray, R. (1994). Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente. 1º ed. Barcelona: Paidós.

Dubois, P. (1986). El acto fotográfico. De la Representación a la Recepción. 1ª ed. Barcelona: Paidós.

Feld, C.; Stites Mor, J. (comp.) (2009). El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente. 1ª ed. Buenos Aires: Paidós.

Flores, J. (2008). «Siluetas». En Longoni, A.; Bruzzone, G. (comp.) (2008). El Siluetazo. 1ª ed. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora. 83-107.

Freud, S. (1943). Obras completas Vol. XVII. 1ª ed. Buenos Aires: Ed. Americana.

Reguillo R. (2009). «Sin cédula de identidad. Cuerpos elusivos en la encrucijada contemporánea». En Brodsky, M.; Pantoja, J. (ed.) (2009). Body Politics: Políticas del cuerpo en la fotografía latinoamericana. 1ª ed. Buenos Aires: la marca editora. 33-53.

Sontag, S. (2012). Sobre la fotografía. 1ª ed. Buenos Aires: Debolsillo.

Taylor, D. (2009). «Cuerpos políticos». En En Brodsky, M.; Pantoja, J. (ed.) (2009). Body Politics: Políticas del cuerpo en la fotografía latinoamericana. 1ª ed. Buenos Aires: la marca editora. 21-31.

Vernant, J. P. (1976). Los orígenes del pensamiento griego. 4ª ed. Buenos Aires: Eudeba.

Vernant, J. P. (2001). La muerte en los ojos. Figuras del Otro en la antigua Grecia. 2ª reimp. Barcelona: Gedisa.