

Resumen

La fotografía humorística fue históricamente un terreno de grandes posibilidades para formular críticas sociales con dosis de ironía. En la historia del fotoperiodismo hay numerosos ejemplos de este tipo de imágenes en las cuáles predomina una mirada mordaz e ingeniosa sobre la vida cotidiana, que yuxtaponen elementos creando metáforas visuales de mucha eficacia comunicativa. En Argentina, durante la última dictadura militar, tuvieron el agregado de ser fotografías especialmente buscadas con la intención explícita de ridiculizar a los que detentaban el poder represor de entonces y logró transformarse en una eficaz herramienta de denuncia, ayudando a horadar el consenso, el terror y la indiferencia que el régimen había logrado generar. Estas imágenes permitieron ampliar el repertorio visual disponible entonces y nos permiten relatar lo que sucedió durante la dictadura con imágenes de alguna manera arrebatadas al poder.

El humor y la ironía fueron históricamente recursos que ofrecieron múltiples y fecundas posibilidades para las artes y la cultura en general. Fueron utilizados como motor de creación artística por su potencialidad de desnudar paradojas, marcar contradicciones y formular críticas mordaces. En el ámbito de la fotografía el humor y la doble lectura son estrategias muy buscadas y utilizadas pero aún poco estudiadas.

El humor se define como el modo de presentar, enjuiciar o comentar la realidad, resaltando el lado cómico, risueño o ridículo de las cosas. La ironía es una forma particular de humor (se diferencia por ejemplo del sarcasmo, la hipérbole, la elipsis, el oxímoron, las parodias, etc). En la fotografía, las imágenes irónicas son un recurso muy utilizado. La palabra “ironía” viene del griego *eironeia*, que significa “pregunta fingiendo ignorancia”. Desde la lingüística tradicional, se la define como una figura retórica que consiste en dar a entender lo contrario de lo que se dice, pero esta definición no da cuenta de lo que sucede en el terreno de las imágenes, donde la ironía puede desplegar una multiplicidad de sentidos que con frecuencia incluyen una crítica social. En la historia del fotoperiodismo, hay grandes maestros cuyas fotos destellan ironía y otras formas de humor como por ejemplo las de Arnold Erwitte o Robert Doisneau. En general en estos casos, predomina una mirada mordaz e ingeniosa sobre la vida cotidiana pero no se persigue una intencionalidad política explícita. Por el contrario, la fotografía irónica, característica del fotoperiodismo argentino durante la última dictadura militar, sí tuvo una intención explícita de ridiculizar a los que detentaban el poder represor de entonces, lo que la transformó en una eficaz herramienta de denuncia.

Burlando a la censura

Durante los primeros años de la dictadura militar en Argentina, la imagen en la prensa masiva se caracterizó por la ausencia de cualquier signo innovador. Todo el despliegue visual, las innovaciones

* Facultad de Ciencias Sociales. Universidad de Buenos Aires.

técnicas, estilísticas y políticas del período previo habían desaparecido. En la superficie parecía que no había conflictos y la actividad central de los reporteros gráficos era cubrir actos militares uno tras otro, sacar fotos deportivas o de figuras del espectáculo[†].

La censura fue un instrumento central utilizado por las Fuerzas Armadas dentro de su esquema represivo. El régimen pautó desde su primer día cuáles eran las imágenes que no podían circular por ser contrarias al “espíritu nacional”. De esta manera, estaban prohibidas las imágenes que mostraran una visión distinta al canon oficial respecto de la familia, los jóvenes, la sexualidad, la religión, la seguridad y/o los propios militares: mostrar el rostro de una madre buscando a su hijo desaparecido estaba absolutamente prohibido[‡] como así también un desnudo.

Frente a esto, algunos fotógrafos buscaron la forma de continuar sacando fotos desafiantes, transgresoras e irónicas aun bajo las circunstancias de censura y represión que imperaban. La imagen, especialmente por la ambigüedad de lecturas y la capacidad metafórica que caracteriza al lenguaje visual, se constituyó entonces en uno de los mecanismos de representación que permitía hacer referencia a temas que no se podían mencionar en los textos.

A diferencia de lo que ocurrió en otros países[§], en Argentina, salvo en los primeros momentos posteriores al golpe de Estado^{**}, la censura instituyó zonas grises y límites borrosos, lo que además de resultar un mecanismo eficaz en sí mismo, ayudó a diseminar el miedo: la autocensura que se ejercía “por las dudas”. Como plantea M. Ollier: “La imprecisión, unida a la ferocidad de la represión, amedrenta a casi todos los editores, escritores y lectores” (Ollier, 2009: 80). Es en este rasgo de ubicuidad, como señala

[†] Eduardo Blaustein, autor de *Decíamos ayer. La prensa argentina bajo el Proceso*, señala: “En el 90 % de las fotos que uno puede ver, por lo menos recorriendo rápidamente los diarios de entonces, son fotos de esas que cualquier fotógrafo en general lo mata a su editor fotográfico si lo obliga a publicar eso: foto permanente de carnet del coronel Gutiérrez que pasa el cabo González, responsable de prensa permanente; foto de Videla hablando en un discurso televisivo; Videla hablando en una ceremonia religiosa; Videla en un desfile; milico con la mano sobre el regazo; milico al lado de un tanque...” (Mesa redonda: “A 25 años del golpe, la fotografía de prensa en la dictadura”, III Jornadas de Fotografía y Sociedad, 2001).

[‡] El diario *Crónica* de Comodoro Rivadavia, por ejemplo, fue suspendido por dos días por “informar acerca del funcionamiento del Consejo de Guerra y, al mismo tiempo, mostrar el rostro de la madre de uno de los detenidos” (Blaustein, 1998: 126).

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

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

Disponible en: <http://www.rehime.com.ar/escritos/documentos/idexalfa/g/gamarnikc.php#articulos>

Avellaneda^{††}, donde radica la efectividad de la censura. Sin embargo, en las redacciones de diarios y revistas, el control se ejercía, por lo general, sobre los textos e imágenes que se publicaban más que sobre los negativos que muchas veces se desechaban. Asimismo, la fotografía era un área desvalorizada en la prensa y circulaba más fácilmente que los textos por la mirada inquisitoria de la censura.

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

El poder de la ironía

Las estrategias y tipos de imágenes con las cuales los fotógrafos buscaron saltar los límites políticos y estéticos que la dictadura y los medios para los que trabajaban les imponían, fueron múltiples y variadas. Una de ellas fue la de sacar fotos irónicas, imágenes con doble sentido, a través de las cuales se burlaban (e invitaban a hacerlo a los que las mirasen) del poder militar. Imágenes que dejaban en ridículo a los militares y a sus cómplices. Esta fotografía combinó rasgos típicos de la cultura popular, donde están presentes la burla y el sarcasmo frente a los poderosos, con una tradición previa existente en la fotografía argentina, sobre todo a partir del ejemplo y las enseñanzas de Jorge Aguirre, un fotógrafo al que la nueva camada de reporteros surgida en la década de los 70 respetaban, de quien aprendían y a quien, de alguna manera, imitaban^{§§}. J. Aguirre había nacido en Buenos Aires en 1929 y se había incorporado muy joven al taller de alumnos de Clement Moreau para realizar estudios de grabado, dibujo, pintura, historia y teoría del arte. Moreau era un dibujante y grabador de reconocida militancia de izquierda y antifascista que se había destacado en Berlín como caricaturista político entre los años 1926 y 1929 y que había llegado en 1935 a la Argentina escapando del nazismo. La mirada antifascista de su caricatura política influyó fuertemente en la

^{††} Avellaneda, Andrés, *Censura, autoritarismo y cultura: Argentina 1960-1983*, Buenos Aires, CEAL, 1986.

^{‡‡} Correo electrónico de Horacio Mucci al *mailing* del grupo de reporteros gráficos reunido con motivo del homenaje a las primeras muestras de periodismo gráfico. Junio 2011.

^{§§} Al respecto Daniel Merle y Dani Yaco escribieron: “Recién empezábamos a trabajar en fotografía de prensa y Jorge fue el primero que nos hizo pensar que nuestras fotos podían ser algo más que información. Nuestra mirada podía ser un comentario sobre la realidad”. Merle, Daniel, Yaco, Dani; “Quién era Jorge Aguirre”, en http://www.argra.com.ar/new/jaguirre_coment.php.

fotografía de Aguirre y en su búsqueda de un lenguaje que combine la mirada irónica con las posibilidades que brindaba la fotografía. En uno de los pocos reportajes que Aguirre concedió, señalaba: “Recuerdo que cuando le dije a mi maestro Clement Moreau que me estaba dedicando a la fotografía se entristeció. Hace algunos días me acordaba de él [...] y me hubiera gustado robarle a Borges aquella dedicatoria (que le hizo) a Leopoldo Lugones que decía: ‘Me hubiera gustado que le gustara algún trabajo mío’”^{***}. Indirectamente, esa forma de enfrentar con humor al poder autoritario influyó también en toda esta nueva camada de fotógrafos argentinos que fotografiaban irónicamente a la dictadura argentina, aunque en muchos casos sin que conocieran la existencia de Moreau. Las fotos de J. Aguirre se caracterizaban por un uso inteligente del humor. El fotógrafo lograba capturar en la Buenos Aires de los 60 y los 70 imágenes en las que la contradicción, el absurdo y el azar se hacían presentes. Con una mirada casi antropológica de la ciudad lograba una “distancia irónica” que le permitía ejercer una crítica sutil y no “panfletaria” de la realidad como él mismo sostenía^{†††}.

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

Por su parte, René de Obladía, dramaturgo y poeta francés que sobrevivió a un campo de exterminio nazi, señaló que “El humor es ‘una forma amable de la desesperación’... El humor no debe temer ni soslayar la muerte, no debe ocultar las miserias y las tragedias humanas, no debe retroceder ante los temas espinosos. [...] Es casi invariablemente una forma de crítica, constructiva como pocas. Y su calidad depende de la calidad de quienes lo practican, pero nunca de los terrenos que invade” (Obladía, 1979 en Burkart, 2009).

En Argentina, frente a la construcción de una imagen oficial de la dictadura donde los militares eran mostrados como hombres morales, valientes y honorables, muchos fotógrafos se dieron a la tarea de buscar imágenes con doble sentido, burla y sarcasmo de las máximas jerarquías del régimen. Buscaron el gesto, la mueca, el paso en falso, el ángulo que los dejara en ridículo. Pese a la situación de terror reinante (y por ello mismo) traspasaron los límites establecidos por la censura y crearon un contradiscurso visual que se oponía al que podía verse en los diarios y revistas de entonces. Esto se ve claramente en las imágenes de Guillermo Loiácono, uno de los fotógrafos más reconocido por sus propios compañeros en la búsqueda de este tipo de

^{***} “A propósito del humor”, *Reportero Gráfico* N° 7, Septiembre 1986. Reportaje realizado por Miguel Ángel Cuarterolo.

^{†††} Ídem. Pág. 14.

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

fotos.

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

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

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

A diferencia de los humoristas gráficos o de los artistas plásticos por ejemplo, los fotógrafos tenían que estar en el mismo lugar de los hechos para realizar su trabajo y cuanto más cerca mejor. La determinación técnica de la fotografía entonces, que implicaba una distancia temporal entre el momento en que se tomaba la foto y su posterior revelado, les permitió a los fotógrafos tomar estas imágenes estando a metros de los dictadores. Tenían que estar literalmente muy cerca de ellos para captar sus gestos, sus poses, sus miradas. Un artista plástico podía realizar una obra prohibida, pero lo hacía oculto del poder. El humorista podía burlarse y caricaturizar a los militares, pero dibujaba en otro espacio y en otro tiempo. El fotógrafo en cambio estaba ahí, en el mismo lugar de los hechos. Sus fotos, que insinuaban, sugerían y se burlaban, eran tomadas ‘en las narices mismas del monstruo’. Con humor, a veces sutilmente y otras explícitamente, sus fotos buscaban forzar los límites del modelo visual impuesto por la dictadura y ampliar la pluralidad de sentidos disponibles socialmente en aquel entonces. También era parte de un juego irreverente que los divertía. Esta búsqueda les permitía una válvula de escape: algunos de estos fotógrafos eran

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

exmilitantes y habían continuado su vida después del golpe de Estado trabajando en medios cómplices a la dictadura. En medio de la censura pero también del tedio, de la chatura profesional y en algunos casos, del conocimiento y la amargura por saber que había compañeros que desaparecían, estos gestos se transformaban en pequeñas muestras de dignidad y autonomía.

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

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

Contra el modelo visual impuesto por la dictadura

El corpus de fotos que analizamos en este trabajo está compuesto, en general, por imágenes de los militares que detentaban los puestos más importantes del régimen, miembros de la Iglesia y civiles que los acompañaban, con gestos, actitudes y poses que los ridiculizan, los muestran en actitudes sospechosas o torpes. Muchas fotos buscan específicamente resaltar los rasgos expresivos en sus rostros, los vasos de whisky en las manos, las actitudes corporales de soberbia, las miradas torvas. Otras se detienen en sus atuendos, poses o gestos que los muestran como tontos o facinerosos. En algunas de estas fotos son clave el ángulo y el encuadre desde el cual se fotografía. En otros casos se juega con detalles de la vestimenta o con el uso metafórico de elementos visuales como el humo de un cigarrillo.

Estas imágenes tienen el gran mérito de producir una distancia, una contraposición con respecto a los discursos oficiales e imágenes que los dispositivos del poder difundían sobre los militares y sus acciones. Mientras la dictadura había instalado en sus inicios un discurso de miedo y terror por un lado y de construcción de una imagen positiva de las fuerzas armadas por el otro, estas fotos colaboraron con la tarea de crear un contradiscurso. Los fotógrafos buscaron degradar a estos personajes que decidían sobre la vida y

**** Esto se produjo en las primeras muestras de periodismo gráfico organizadas por el Grupo de Reporteros Gráficos a partir del año 1981. Tres de estas muestras se organizaron durante la dictadura. Para una historia de estas exposiciones ver: Gamarnik, Cora, "El nacimiento de un nuevo fotoperiodismo", en *Boca de Sapo. Revista de arte, literatura y pensamiento*, Tercera época, Año XII, N° 11, diciembre de 2011. Págs. 20 a 29.

la muerte de miles de personas en esos años y lograron, en muchas de ellas, un efecto gracioso por plasmar la contradicción entre sus supuestas fortalezas y las imágenes donde se ven sus torpezas, sus gestos ridículos. La supuesta idoneidad es puesta en crisis cuando vemos a Videla con cara de idiota, a Martínez de Hoz metiéndose el dedo en la nariz o durmiendo en una conferencia de prensa, a Massera amenazante, a Bussi enmarcado por fusiles o a los distintos miembros de la Junta “cuchicheando” con obispos. Algunos fotógrafos pusieron especial empeño en mostrar la hipocresía del dogma católico como rector moral de la vida mostrando con sus imágenes la connivencia entre la Iglesia y los militares. En todos los casos, las fotografías enfrentaban con sarcasmo y doble sentido la brutalidad represiva. Esta visión irónica y humorística de los principales jerarcas de la dictadura fue una de las grietas en las que se pudo colar otra forma de mirarlos. En estas fotos Bussi o Galtieri causan risa, no miedo.

Estas imágenes fueron buscadas para lograr un efecto de ridiculización que al mismo tiempo se transformara en denuncia. Metaforizaron la represión, mostraron oblicuamente lo que el poder trató de ocultar o naturalizar, exhibieron las contradicciones de la dictadura y colaboraron para crear nuevos horizontes de sentido y comunión con el público que las miraba. Estas fotos sirvieron también para que los propios fotógrafos se generen a sí mismos un espacio de libertad en medio de las restricciones que enmarcaban su tarea. Asimismo, mostrando otra forma de ver al régimen autoritario y a sus principales personeros y sostenes civiles, ayudaron a construir un nuevo espacio visual, por fuera de lo que los medios de entonces permitían hacer visible. Recurrieron al humor y la ironía para deslegitimar y socavar el poder militar de entonces. Esto dejó un legado y una huella. Por un lado, a partir de que algunos se animaban y tenían éxito, se constituye en un ejercicio habitual entre los fotógrafos. De hecho, para algunos reporteros jóvenes que se acercaron en ese período al fotoperiodismo, ser reportero gráfico era justamente conseguir una de esas fotos. Por el otro, al golpear en el centro mismo del modelo visual que querían transmitir los represores sobre sí mismos, tomar estas imágenes y mostrarlas se terminó transformando en un discurso desafiante al del poder. Con la persistencia en el tiempo y en la memoria que tiene este lenguaje visual, otorgaron para las futuras generaciones un legado visual que permite relatar y analizar lo que fue la dictadura a través de estas imágenes robadas de alguna manera al poder de entonces. Como señala Peter Burke, “las imágenes fueron en cierto modo agentes históricos, pues no sólo guardaron memoria de los acontecimientos, sino que además influyeron en la forma en que esos mismos acontecimientos fueron vistos en su época” (Burke, 2000). Y agregamos nosotros, siguen siendo vistos hasta el día de hoy. Si Galtieri asumió como un miembro de los sectores “duros” del ejército, hoy se lo recuerda con estas fotos de borracho.

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

universo cultural que se diferenciaba y se oponía al discurso y a las prácticas autoritarias del régimen.

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

Algunas conclusiones

La dictadura militar en Argentina pretendió homogeneizar a la sociedad y realizó, con el apoyo de una prensa cómplice, una construcción mediática que transformó una Junta que ya tenía entre sus objetivos un plan sistemático de tortura, desaparición y muerte, en los hombres probos que salvarían al país del caos. A pesar de esto, un grupo de reporteros gráficos, a través del sarcasmo, la burla y el humor lograron instalar en la memoria colectiva imágenes que contradecían ese discurso oficial. Sacadas en los peores años de la dictadura, cuando la vida misma estaba en juego, estas imágenes forman parte del espacio cultural que hizo frente al embate brutal que la dictadura había acometido sobre la sociedad civil. Son fotos que ayudaron a horadar el consenso, el terror, la indiferencia y el escepticismo que el régimen había logrado generar y permitieron ampliar el repertorio visual disponible entonces y ahora. Estos fotógrafos dejaron para la historia visual argentina un legado que nos permite relatar lo que sucedió durante la dictadura con imágenes libres de censura, arrebatadas al poder. También demostraron que la dictadura no logró hacer desaparecer la creatividad y la innovación en la fotografía de prensa, por el contrario, el fotoperiodismo argentino resurgía después de los años negros, con mucha fuerza, humor y creatividad.

Bibliografía citada y/o consultada

AA. VV., CD III Jornadas de Fotografía y Sociedad. Mesa redonda: “A 25 años del golpe, la fotografía de prensa en la dictadura”. Año 2001.

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

Berrios, Lorena. *La resistencia de los espejos: Fotógrafos en la dictadura y su influencia en la memoria de Chile* (tesis de licenciatura), Universidad Católica de Chile, Facultad de Historia, Geografía y Ciencia Política, 2007.

^{†††} Esto puede comprobarse con las notas que dejaban los visitantes en los cuadernos dispuestos para tal fin en las Muestras de Periodismo Gráfico de los años 1982 y 1983. Ver Revista *Reportero Gráfico* Año 1, N° 4. Noviembre de 1984: 28.

Blaustein, Eduardo, Zubieta, Martín. *Decíamos ayer. La prensa argentina bajo el Proceso*, Colihue, Buenos Aires, 1999.

Burkart, Mara. “La revista HUM® frente a los límites éticos de la representación humorística”, en *Revista Diálogos de la Comunicación*, N° 78, Enero/Julio 2009.

Burkart, Mara; Cossia, Lautaro, “El naufragio del ‘Proceso’. Representación humorística de la dictadura” en *Revistas Question*, Volumen 1, N° 25. Universidad Nacional de La Plata. 2010.

Burke, Peter. *Lo visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Crítica; Barcelona, 2000.

Crespo Lajara, Victoria. *Las claves argumentativas de la ironía*, Universidad de Alicante, Diploma de Estudios Avanzados, 2008.

Cuarterolo, Miguel Ángel, “A propósito del humor”, Reportaje a Jorge Aguirre, *Reportero Gráfico* N° 7, Septiembre 1986.

Errázuriz, Luis Hernán. “Dictadura militar en Chile. Antecedentes del golpe estético-cultural”, *Latin American Research Review*, Vol. 44, N° 2. Latin American Studies Association, 2009.

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

Gamarnik, Cora. “Imágenes de la dictadura militar. La fotografía de prensa antes, durante y después del golpe de Estado de 1976 en Argentina” en *Artículos de Investigación sobre Fotografía*, Centro Municipal de Fotografía de Montevideo, Uruguay. 2011. Disponible en:

<http://www.rehime.com.ar/escritos/documentos/idexalfa/g/gamarnikc.php#articulos>

Gamarnik, Cora. “El nacimiento de un nuevo fotoperiodismo”, en *Boca de Sapo. Revista de arte, literatura y pensamiento*, Tercera época, Año XII, N° 11, Págs. 20 a 29, diciembre de 2011.

Disponible en: <http://www.bocadesapo.com.ar/index2.html>

Levín, Florencia. “De matones, represores y miembros de la pesada en el humor gráfico del diario Clarín - Argentina 1973-1983”, en *Revista Diálogos de la Comunicación* N° 78, enero/julio 2009.

Marinello, Juan D., *La metáfora visual en el lenguaje del fotoperiodismo chileno*, Blog Universidad Católica

de Chile, Facultad de Comunicaciones, 2006. Disponible en:
[http://www.blogsuc.cl/2006/10/06/la metafora visual en el lenguaje del fotoperiodismo chileno](http://www.blogsuc.cl/2006/10/06/la-metafora-visual-en-el-lenguaje-del-fotoperiodismo-chileno)

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

Rommens, Arnoud. *C de censura: Buscavidas y el "terror del signo incierto"*. Traducción de Alejo Steimberg, 2001. Disponible en [www.camouflagecomics.com/pdf/01 rommens es.pdf](http://www.camouflagecomics.com/pdf/01_rommens_es.pdf)

Yaco, Dani; Merle, Daniel, "¿Quién era Jorge Aguirre?", en
[http://www.argra.com.ar/new/jaguirre coment.php](http://www.argra.com.ar/new/jaguirre_coment.php). Sin fecha.