

La fotografía en el cine documental: un acercamiento teórico-conceptual para el análisis de narrativas audiovisuales

Mariné Nicola⁽¹⁾

Resumen: En este trabajo nos interesa profundizar en torno a la fotografía como práctica socio-cultural y, al mismo tiempo, delinear un marco teórico-conceptual que nos permita analizar su incorporación en el marco de representaciones audiovisuales documentales. Una serie de preguntas orientan nuestra curiosidad y animan la indagación en torno a por qué los directores o realizadores audiovisuales incorporan fotografías en sus narrativas: qué función o satisfacción conlleva la imagen fotográfica en la representación fílmica; qué relaciones y significaciones entran en diálogo entre la imagen fija y el argumento textual del film; qué sentidos o resignificaciones puede construir el espectador a partir de estas imágenes fijas incrustadas en la narrativa audiovisual.

Inicialmente realizamos un breve recorrido por los aportes y principales antecedentes en torno a los estudios sobre la fotografía en el marco de investigaciones desde una perspectiva interdisciplinar. Luego trabajamos diferentes aristas relacionadas a la incorporación de las imágenes fotográficas en producciones documentales audiovisuales sobre juicios a los responsables de violación a los derechos humanos durante la última dictadura cívico-militar argentina (1976-1983), centrando la mirada en la relación entre historia reciente, cine y representación de la realidad.

Finalmente presentamos, a manera de caso testigo, un breve análisis de la utilización de fotografías en la serie documental *Proyecciones de la Memoria* (2011) intentando dilucidar qué motivaciones e intereses orientan a los realizadores a incorporar imágenes fotográficas en su representación audiovisual, donde las dimensiones políticas, éticas y estéticas tienen un alto grado de relevancia.

Palabras clave: fotografía - cine documental - juicios - derechos humanos

[Resúmenes en inglés y portugués en las páginas 133-134]

⁽¹⁾ **Mariné Nicola.** Profesora en Historia, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Universidad Nacional del Litoral. Especialista en Docencia Universitaria por la Facultad de Humanidades y Ciencias, UNL. Doctorando en Ciencias Sociales en la Universidad Nacional de Entre Ríos (UNER). Actualmente dirige el Proyecto CAI+D2020 “La cultura en perspectiva histórica. Aportes de los estudios culturales a la investigación” aprobado y financiado por UNL.

Introducción

El interés que guía estos párrafos se relaciona con profundizar en torno a la fotografía como práctica socio-cultural y, al mismo tiempo, delinear un marco teórico-conceptual que nos permita analizar su incorporación en el marco de representaciones audiovisuales documentales. Nos interesa indagar cómo los directores o realizadores audiovisuales incorporan fotografías en sus narrativas; qué función cumple la imagen fotográfica en la representación fílmica; qué relaciones y significaciones entran en diálogo entre la imagen fija y el argumento textual del film.

Para abordar estos cuestionamientos es necesario focalizar en los contextos de producción de las fotografías incorporadas en los films, quiénes han sido los fotógrafos y con qué finalidad han sido capturadas dichas imágenes, por qué y quiénes las han conservado o archivado... Múltiples interrogantes que nutren y complejizan nuestro proceso de investigación en torno a los aportes de la fotografía y el cine en el marco de trabajos en ciencias sociales. Para ello, nos adentramos en las cuestiones relacionadas al cine documental y la fotografía en tanto representaciones de parte del mundo histórico, productos culturales que contienen un valor indicial con la realidad, con alto grado de verosimilitud y realismo. Nos proponemos trabajar la relación entre cine, fotografía e historia a partir de las potencialidades y complejidades que conlleva abordar la incorporación y el estudio de representaciones en procesos de investigación sociohistórico-culturales. La fotografía y el cine siempre han sido objeto de interés en las investigaciones históricas y las ciencias sociales, aunque su incorporación no ha contado con pocas resistencias y controversias. Al mismo tiempo, conllevan múltiples posibilidades para estudiar las multidimensionalidades de la realidad sociocultural relacionada al pasado reciente argentino¹. Analizar las relaciones entre fotografía, cine y representación de la realidad se vuelven nodales en el marco de procesos de investigación en torno a la utilización de imágenes fotográficas y audiovisuales relacionados a la historia reciente, focalizando específicamente, en films documentales que representan los juicios a los responsables de violación a los derechos humanos durante la última cívico-militar argentina (1976-1983).

A lo largo del texto hemos delimitado diferentes apartados que permiten la organización de las ideas y la escritura. En una primera parte, realizamos un breve recorrido por los aportes y principales antecedentes en torno a los estudios sobre la fotografía en el marco de investigaciones desde una perspectiva interdisciplinaria.

En tanto, en una segunda parte buscamos trabajar diferentes aristas que nos permitan indagar en torno a la incorporación de las imágenes fotográficas en producciones documentales audiovisuales en el marco de investigaciones relacionadas a la historia reciente argentina. Para ello, en el último apartado, presentamos a manera de caso testigo un breve análisis de la incorporación de fotografías en la serie documental *"Proyecciones de la Memoria"* (2011)². Dicha serie está compuesta de tres capítulos y nos acerca imágenes y testimonios de la llamada *"Causa Brusa"* que –después de más de treinta años de esperarse llevó a juicio y se logró sentenciar a los imputados militares y civiles, al demostrarse la ilegalidad de los actos cometidos en el marco de un plan sistemático y generalizado de represión por parte del Estado en la ciudad de Santa Fe y zonas aledañas.

La fotografía como arte, documento y práctica socio-cultural

La fotografía es una práctica, es un lenguaje, productor y difusor de sentidos que, desde su aparición, registra las preocupaciones individuales y colectivas de los seres humanos. Nos resulta de sumo interés incorporar imágenes fotográficas en el marco de investigaciones en ciencias sociales. La investigadora Alejandra Niedermaier (2008) afirma que es indispensable incorporar el análisis de la fotografía a los estudios históricos; de alguna manera, el sentido de la historia puede ser comprendido a partir de producciones muy pequeñas como las fotográficas, ya que cada fotografía contiene un conjunto de significaciones que participan del sentido simbólico de una época.

La imagen fotográfica ocupa una de las principales y tempranas preocupaciones en los escritos de Walter Benjamin. Este autor es pionero en reflexionar en torno a la fotografía y la piensa históricamente en su condición de casi testigo de los procesos sociales. Analiza el desarrollo de la fotografía en relación a las vanguardias y la convierte en un ejemplo privilegiado de esas imágenes técnicamente reproducibles que, al modificar y subvertir las condiciones de recepción del arte, favorecen la difusión masiva de la cultura.

La aparición de este nuevo lenguaje se produce porque tanto la ciencia como el arte desarrollan una nueva forma de representación en estrecha vinculación con los avances técnicos, una representación que depende de lo técnico. De esta manera, según Benjamín, la fotografía oscila entre el arte y la técnica. Estas ideas son profundizadas por el autor en su artículo "Pequeña historia de la fotografía" de 1931 que se encuentra compilado en el libro *Sobre la fotografía* (2005). Podemos considerar que, junto con el grabado, la fotografía extiende formidablemente el alcance de la cultura visual en los distintos medios de comunicación que van apareciendo desde mediados del siglo XIX. La fotografía se incorpora en diversos periódicos y revistas y contribuye a la construcción de un modelo de imagen de un ciudadano burgués, al mismo tiempo que propicia la construcción de nuevos imaginarios sociales.

Si hacemos un poco de historia podemos constatar que la fotografía nace en Francia en el momento del tránsito de la sociedad preindustrial a una sociedad industrial, favorecida por las innovaciones técnicas de la época. La burguesía en tanto clase social dominante en aquel momento, recurre al "retrato" como instrumento de ascenso social, para equipararse o tratar de superar a la pintura, práctica a la que recurría la nobleza.

La fotografía no siempre ha sido considerada arte. Su integración al arte fue un largo proceso que comenzó con los fotógrafos retratistas; el retrato fotográfico toma gran acogida como reemplazo del retrato pintado, ya que el retrato fotográfico es más barato. A mediados del siglo XIX, surge como tendencia artística el Naturalismo, centrada en la objetividad, buscaba imitar a la realidad y la naturaleza con un alto grado de perfección. El Naturalismo fue la puerta que se abrió para dar a la fotografía una verdadera importancia en el arte, porque al imitar de forma casi perfecta la realidad, superaba a la pintura en ese aspecto. Por otro lado, el constante desarrollo de la fotografía en la época, básicamente a partir de las nuevas técnicas que iban surgiendo, dieron origen a imágenes con mayor significación estética, acercándola aun más a las manifestaciones artísticas de aquel momento. A los artistas la fotografía los ha seducido siempre, pero han tratado de ir más allá de la "representación de la realidad", ya que se puede crear un nuevo mundo según el punto

de vista del artista. Los científicos, por su parte, han aprovechado la fotografía en su capacidad de plasmar con precisión todo tipo de circunstancias y estudios dedicados a la naturaleza y el universo, registrando una multiplicidad de fenómenos que muchas veces son imperceptibles o imposibles de captar mediante el ojo humano.

En tal sentido, es interesante relacionar estas ideas con las de Gisèle Freund en *La Fotografía como documento social* (2017) quien analiza exhaustivamente el surgimiento y desarrollo de la fotografía como práctica social, forma artística y documento en estrecha vinculación con la sociedad burguesa a partir de su cotidianidad en la modernidad. Afirma que “...para dicha sociedad la fotografía se ha vuelto un instrumento de primer orden. Su poder para reproducir con exactitud la realidad exterior –poder inherente a su técnica- la dota de un carácter documental y la presenta como el procedimiento para reproducir la vida social de la forma más fiel e imparcial” (Freund, 2017, p.10). Estas ideas resultan relevantes en el marco de nuestro estudio aunque a diferencia de la autora, ya no consideramos a la fotografía como mero reflejo de la sociedad sino que la analizamos en tanto representaciones, cuestión que complejiza las ideas de fidelidad e imparcialidad y cargan a la “toma fotográfica” con los intereses e ideologías del fotógrafo, de quien captura la imagen y luego la utiliza con diferentes fines. En tal sentido, sostenemos que la objetividad de la fotografía es ficticia: “La lente, ese ojo supuestamente imparcial, permite todas las deformaciones posibles de la realidad, dado que el carácter de la imagen viene determinado en cada ocasión por la manera de ver del fotógrafo y las exigencias de sus patrocinadores.” (Freund, 2017, p.10)

En 1965 Pierre Bourdieu escribe *Un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía* (2003); en dicho trabajo el sociólogo francés estudia a la fotografía como forma o proceso ritual compartido por el grupo de pertenencia, como acto o forma de solemnizar momentos compartidos. Al mismo tiempo, la fotografía se relaciona con el status y el rol social ya que el actor social (o agente) al dejarse fotografiar acepta dejar testimonio de su propia presencia, reforzando la idea de pertenencia al grupo e intensificando los lazos sociales. Al respecto el autor sostiene que,

“...la fotografía de familia es un rito del culto doméstico, en el que la familia es a la vez sujeto y objeto (pues expresa el sentimiento de fiesta que el grupo se ofrece a sí mismo y lo refuerza al expresarlo), la necesidad de fotografías y la necesidad de fotografiar (interiorización de la función social de dicha práctica) se sienten más vivamente cuando el grupo está más integrado, cuando atraviesa por su momento de mayor integración (...) Si la imagen fotográfica, esa invención insólita que hubiera podido desconcertar o inquietar, se introduce tan pronto y se impone tan rápidamente (entre 1905 y 1914) es porque desempeña funciones que preexistían a su aparición: la solemnización y la eternización de un tiempo importante de la vida colectiva.” (Bourdieu, 2003, p.57)

A su vez, es interesante pensar en la función de la fotografía en la conformación de los gustos o estéticas analizadas por Bourdieu en *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto* (1998). En esta investigación el sociólogo francés focaliza en la distribución desigual de los bienes materiales y simbólicos, centrandolo en el consumo de bienes y en la forma de usarlos por los agentes sociales. Al referirse a la *estética de los sectores medios*,

afirma que esta estética o gusto se configura en torno al consumo de ciertos productos y el desarrollo de prácticas culturales específicas. Para Bourdieu, la estética de los sectores medios se constituye por las industrias culturales y ciertas prácticas como la fotografía, que les permiten consagrar y solemnizar eventos cotidianos. La cámara que registra e inmortaliza detalles que muchas veces se vuelven únicos e irrepetibles se convierte, en palabras de Raphaël Samuel (2000), en el *ojo de la historia*.

La fotografía es un proceso de sujetar, obtener imágenes duraderas por la acción de la luz, es el proceso de capturar imágenes y fijarles, almacenarlas en un medio de material sensible a la luz. Basándose en el principio de *cámara oscura*, se proyecta una imagen captada por un pequeño agujero sobre una superficie (lente), de tal forma que el tamaño de la imagen, quede reducido y aumentada su nitidez. A través del tiempo y con los avances técnicos la forma de capturar y almacenar las imágenes ha variado. Para almacenar las imágenes, las cámaras fotográficas utilizaban, hasta no hace mucho tiempo, una película sensible, mientras que en la actualidad, con la fotografía digital, se emplean sensores CCD (Dispositivo de Carga Acoplada) y CMOS (Semiconductor Complementario de Óxido Metálico); significan que son sensibles a la luz y trabajan a manera de líneas de píxeles con una cobertura de los colores primarios y Memorias Digitales. “*Técnicamente, la fotografía se halla en la encrucijada de dos procedimientos completamente distintos; el uno es de orden químico: es la acción de la luz sobre ciertas sustancias; el otro es de orden físico: es la formación de la imagen a través de un dispositivo óptico...*” (Barthes, 1990: p. 39). Etimológicamente el término fotografía proviene del griego PHOS=Luz; GRAFIS= diseñar, escribir, por lo que en conjunto significa “diseñar/ escribir/ grabar con luz”. Antes que el término fotografía se utilizara para identificar esta técnica de impresión química de imagen, fue conocida como daguerrotipia. “*Parece ser que en latín ‘fotografía’ se diría: ‘imago lucis opera expressa’; es decir: imagen revelada, ‘salida’, ‘elevada’, ‘exprimida (como el zumo de un limón) por la acción de la luz’*” (Barthes, 1990, p. 143)

De esta manera rescatamos algunos aportes de Barthes en su escrito *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía* (1990) donde desarrolla teorizaciones interesantes en torno a la fotografía desde un análisis crítico a partir de una apropiación subjetiva, relacionando sus facetas más íntimas con una profunda reflexión. En este libro convergen el sentido óptico y el sentido espiritual de la fotografía ya que Barthes, al interesarse en la fotografía como símbolo, siempre había desconfiado de su dimensión realista puesta a distancia por el análisis. Realiza una profunda reflexión no sólo centrada en el sentido de las imágenes sino y principalmente, sobre el ser de la fotografía, su relación directa con el referente.

Según Barthes fotografía y referente están intrínsecamente ligados, donde la foto hace presente al referente, quien está siempre “ahí”. A partir de allí realiza la distinción entre *studium* (parte de la cultura, el tema de la foto, aquello a lo que refiere) y el *punctum* (las emociones, las sensaciones, aquello que me provoca como pinchazo punzante) y centra su atención sobre el fotógrafo, su intención, su trabajo y el espectador, o sea, aquel que la mira y para quien está hecha la fotografía; las imágenes adquieren sentido para aquellos que las miran. Barthes sostiene que la imagen no evoca solamente el pasado sino que trae también la verdad de ese pasado en su fuerza de presencia, en el instante mismo de mirar y distinguir la fotografía. Se altera de esta manera el orden cronológico de los tiempos haciendo presente las ausencias, aunque no se suprime la muerte de los seres queridos la

fotografía posibilita tener contacto con ellos, una revelación que permite el encuentro o contacto con el ser desaparecido.

En función de los aportes y planteos desarrollados brevemente hasta aquí vemos que se aborda el análisis de la fotografía desde diversos ángulos: como obra de arte; como texto en tanto representación; como práctica que cumple una función social y política. Para un análisis exhaustivo nos interesa deconstruir la fotografía en diversos planos entre los cuales la representación, el contenido y los usos sociales pasan a ser ejes principales en el abordaje de su estudio.

Por otra parte, las imágenes, las fotografías, son un recurso que nos permiten abordar el estudio de la historia, nos posibilitan establecer articulaciones con diferentes temporalidades que nos adentran en el estudio de la memoria social. Las imágenes tienen más memoria y porvenir que las personas, es a través de la fotografía, como constructora de memoria, que muchas veces podemos buscar, estudiar y encontrar configuración de identidades individuales y colectivas. La fotografía como lenguaje, ha sido capaz de hacer confluír o fundir la realidad con las tramas de lo simbólico de cada sociedad.

En tal sentido, es indispensable considerar a Susan Sontag y sus ideas en torno a la fotografía como fragmento, en tanto recorte que nos acerca parte de la realidad y que pervive a partir del registro. En su libro *Sobre la fotografía* (2016) se aborda la aparición de la fotografía como código, contiene la idea de que se puede conservar una parte de lo real –es decir–, recorte del mundo en una fotografía, una delimitación visual. Tomar una fotografía es una forma de apropiarse de lo fotografiado, es una relación que se establece con el mundo, es una forma de registro que se convierte en una especie de prueba de que eso existió y, simbólicamente, es una especie de trofeo que usa el ser humano para saber que estuvo en ese lugar, por ejemplo al momento de viajar y tener registro de lo que se hizo en el viaje. Sontag sostiene que fotografiar es un rito social y su resultado, las fotografías, convierten la experiencia en una imagen, afirma que la fotografía “...*Es sobre todo un rito social, una protección contra la ansiedad y un instrumento de poder*” (Sontag, 2016, p. 18). La accesibilidad de tener tecnología fue más sencillo después de la industrialización y la forma de operar de los fotógrafos encuentra utilidad, ya que cuando la fotografía surge hacia mediados del siglo XIX no tiene un uso social porque no existen los fotógrafos, los que hacen esta acción son personas más específicas como los inventores. La fotografía como tal, según esta autora, es agresión, es decir, el uso de la cámara en sí mismo, no se trata de lo que se fotografía sino del hecho de fotografiar algo e infringir sobre el cuerpo fotografiado, tomar parte de su valor simbólicamente. Con las fotografías se genera lo que se quiere de la foto y el valor de significación se deforma; los museos las exhiben, las personas las acumulan. El fotógrafo impone a veces la secuencia para ver una imagen y por lo tanto su dignificación se modifica por que infringe el cuerpo a fotografiar con las decisiones que toma al dar un disparo. Y apreciamos como bello y digno de ser fotografiado algo que el fotógrafo establece como bello y digno; el ser humano lo acepta pero todos los elementos son los que significan esa imagen, ejemplo: el contexto de la foto.

La fotografía también se convierte en costumbre familiar, es el registro vivencial que le da sentido al pasado y al presente mediante un cúmulo de fotografías que “inmortalizan” el tiempo, a pesar de que es conocimiento e información que ya no existe, después de fotografiar algo automáticamente hay una despreocupación de la situación, se fotografía y se

tiene seguridad de que eso ya se tiene y nada puede perturbarlo. En palabras de Barthes, “*Lo que la fotografía reproduce al infinito únicamente ha tenido lugar una sola vez: la fotografía repite mecánicamente lo que nunca más podrá repetirse existencialmente.*” (Barthes, 1990, p. 31). Esa necesidad de fotografiar lo real es parte del consumismo de imágenes y nos adaptamos al régimen de estetizar las cosas y convertir al ser humano, simbólicamente, en algo que puede ser poseído masivamente.

En los diferentes autores recorridos hasta el momento hemos encontrado la estrecha vinculación entre fotografía, sociedad y cultura, los usos de las imágenes en distintos contextos con diversas motivaciones pero coincidiendo en la potencialidad que tiene la imagen fotográfica de capturar parte del tiempo y hacerlo accesible a la contemplación del ojo humano, revelando lo oculto o ausente en el presente. Ahora nos interesa adentrarnos en la problematización del uso de la fotografía en producciones audiovisuales.

La fotografía en el cine documental: sus usos, significaciones y resignificaciones

A partir de los insumos teóricos recorridos brevemente en el apartado anterior es que trabajamos con constructos conceptuales que nos permitan adentrarnos en el análisis de diferentes dimensiones de la incorporación de fotografías en las producciones audiovisuales documentales que representan los juicios a los responsables de violación a los derechos humanos durante la última cívico-militar argentina (1976-1983). Más precisamente centrandolo en el análisis en la incorporación de fotografías en la narrativa audiovisual de *Proyecciones de la Memoria* (Santa Fe, 2011), en esta serie se representa el proceso judicial y la sentencia en el marco de la llamada “*Causa Brusa*”, además registra la historia de cinco mujeres que luego de treinta años lograron cerrar un ciclo de impunidad con una condena que marca una nueva etapa en materia de memoria, verdad y justicia en la sociedad santafesina; se contempla también, el contexto socio-histórico y las características del juicio a través de las figuras de testigos, los abogados de la querrela, los fiscales, el tribunal y los abogados defensores de los perpetradores.

Hay que mencionar que esta serie documental representa el primer juicio por delitos de lesa humanidad tramitado en Santa Fe, conocido como “*Causa Brusa*”, los imputados son militares y civiles, pero los militares no asisten porque uno ya falleció (Teniente Nicolás Correa) y los dos restantes están gravemente enfermos (Coronel Juan Orlando Rolón y Teniente Coronel Domingo Manuel Marcellini). Por lo tanto los que comparecen frente al tribunal son miembros de la policía de la provincia de Santa Fe (Mario Facino, Jefe de la Comisaría IV; Héctor Romeo Colombini y Eduardo Alberto Ramos, personal policial que cumplía tareas de inteligencia; Juan Perizzotti, Jefe de la Guardia de Infantería Reforzada-GIR; María Eva Aebi, agente de la Policía de la Provincia de Santa Fe) y un secretario de juzgado federal (luego será juez), este último es Víctor Hermes Brusa. Todos los imputados, en sus declaraciones y expresiones, se amparan en que estaban bajo las órdenes del ejército, sostienen que la policía se encontraba bajo el mando del ejército, quienes eran sus superiores jerárquicos, por lo tanto recibían órdenes y debían cumplirlas. En este juicio los

imputados y sus defensas despliegan dos estrategias: la defensa pública (abogado de oficio) reconoce que hubo un plan sistemático de represión ilegal nacional y que los hechos que se juzgan no se suscitaron en medio de una guerra o bandos enfrentados en pie de igualdad, es una defensa más bien técnica. En cambio, las defensas particulares (abogados privados) hacen hincapié en un tipo de defensa política amparada en la teoría de los dos demonios, cuyo accionar se funda en el marco de una guerra civil y cuestionan la idea de terrorismo de Estado.

Pero, cómo se representa el juicio en esta serie documental. Debemos retomar nuestro objeto y analizar cómo esta serie documental incorpora las imágenes fijas en su argumento textual, para ello recurrimos a los clásicos planteos sobre la fotografía. En tal sentido, Freund (2017) sostiene que la práctica fotográfica responde a la necesidad, cada vez más apremiante y difundida de los seres humanos de dar expresión a su individualidad, la imagen se relaciona directamente con el sujeto como ser único, con sus acciones, sentimientos, creaciones y acciones.

Estas cuestiones podemos relacionarlas directamente a nuestro tema de interés, centrando la atención de la utilización que se hace de fotografías en la narrativa audiovisual de los documentales que representan los juicios a los responsables de violación a los derechos humanos durante la última dictadura cívico-militar argentina: qué recortes de la realidad se representan en las fotografías que se incorporan en los documentales; por qué los realizadores o directores recuperan esas imágenes; cuáles son los intereses o motivaciones que sustentan dicha selección en el registro audiovisual; qué significaciones o resignificaciones habilitan o promueven las imágenes fotográficas en los films documentales.

Para seguir profundizando en torno a estas inquietudes, consideramos necesario realizar algunas precisiones conceptuales. Cuando nos referimos a cine documental comprendemos a todas aquellas producciones audiovisuales que dan cuenta, representan diversas facetas de la realidad cotidiana de individuos y grupos sociales. Por lo general se basan en historias de vida de grupos o personas en una determinada fracción de tiempo y espacio, puede presentarse en sus narraciones imágenes ficcionales, animación, fotografías y fragmentos de noticieros de época.

En definitiva, el cine documental es una representación de lo real, de una parte del mundo histórico (Nichols, 1997). Parafraseando a Javier Campo (2012), el documental es un tipo de cine que se denomina “de lo real” y más allá de las diferencias conceptuales que existen entre los teóricos para definirlo, es innegable que el cine documental posee “*un vínculo indical con la realidad*”. En tal sentido, Pablo Piedras trabaja las cuestiones relacionadas a lo verosímil, el realismo y la representación como cuestiones capitales a tener presente al momento de intentar definir al cine político y social, “... *la cuestión del verosímil y del realismo resulta profundamente determinante, ya que se refiere directamente a la relación entre la representación de la realidad y la realidad representada, o sea, las relaciones de mimesis entre la obra y su referente...*” (Piedras, 2009, p.44). Al mismo tiempo, se debe tener presente que cuando nos referimos a documentales la cámara es utilizada para registrar y dar cuenta de la realidad, a la vez que genera cierta distancia con aquello que se filma. El documentalista social utiliza la cámara como herramienta para involucrarse con la realidad de las personas protagonistas de las luchas o acontecimientos que quiere registrar. Una idea interesante a desarrollar es la ilusión de objetividad o veracidad del film docu-

mental y la fotografía por su relación con la realidad. En torno a la fotografía retomamos las ideas desarrolladas por Gisèle Freund cuando afirma que los aficionados “...no dudan de la veracidad de la fotografía. Para ellos, una imagen fotográfica es una prueba irrefutable. Hemos ofrecido varios ejemplos de cómo se puede cambiar, alterar o hacer decir a una foto lo contrario de lo que originariamente representaba. No obstante, esa credibilidad de la imagen, que casi todo el mundo experimenta, pues casi todo el mundo es aficionado, es la base de su enorme poder y su masiva utilización...” (Freund, 2017, p.198). Ante lo expuesto es que trabajamos desde la idea de la fotografía y el cine documental como documentos de época desde su carácter de representación de parte del mundo histórico, que mantienen un vínculo indicial con la realidad.

De esta manera se agudizan las interrelaciones entre el cine documental y la fotografía en tanto documentos de una época. Coincidimos con los planteos de Leticia Prislei (2002) sobre fotografía y cine cuando retoma los aportes de Marc Ferro (1995), remarcando la necesidad de que hay que comprender la obra y la realidad que representa, a la vez que con la cámara, el fotógrafo y el realizador registran voluntariamente muchos aspectos de su realidad, convirtiendo a la fotografía o al film en *fuentes* al mismo tiempo que *agentes de la historia*, son un producto cultural de su época de realización y producción. El film o la fotografía, más allá de ser considerados una obra de arte, son productos situados en un contexto socio-histórico, imagen/objeto que no cuenta sólo aquello que atestigua sino también el acercamiento histórico que permite a su contexto de producción, al mismo tiempo que busca la toma de consciencia del espectador de situaciones o realidades circundantes.

Esta última línea se relaciona con el análisis que desarrolla Michael Chanan, cuando aborda la especificidad del documental en contraposición a la ficción, “...*El documental moviliza al espectador como sujeto social, situado en la historia...*” (Chanan, 2011, p. 46). Los films que componen nuestro corpus interpelan directamente al espectador en cuanto ciudadano que participa de la esfera pública y es miembro de un colectivo social, centran la “mirada” en torno a temas que competen a la sociedad para llamar la atención pública y sacar a la luz cuestiones compartidas por el colectivo social que muchas veces se tratan de puertas hacia dentro, en nuestro caso en sala de audiencias y tribunales, mientras que con la cámara se permite hacerlos público, sacarlos a la calle, ponerlos en debate y discusión. Si nos adentramos en la relación entre fotografía e historia reciente argentina, más específicamente, en función del accionar de los organismos de derechos humanos y familiares, podemos constatar que se ha recurrido a la fotografía desde el primer momento de su búsqueda y pedido de aparición con vida de los detenidos desaparecidos. La foto carnet en blanco y negro de cada detenido desaparecido es utilizada para individualizar, dar rostro, identidad y visibilidad a los sujetos que no están, que en un abrir y cerrar de ojos han dejado de ser visibles para sus amigos y familiares que no los encuentran. Las fotografías como medio o recurso para enfrentar el borramiento e invisibilización de los sujetos por la acción de desaparición (forzada y no elegida) infringida por el Estado en manos de las fuerzas armadas. Según Joaquim Sala-Sanahuja –interpretando ideas de Barthes– sostiene que “...*es imposible separar el referente de lo que es en sí la foto. Y de aquí, al cabo, la deducción de Barthes: la esencia de la fotografía es precisamente esta obstinación del referente en estar siempre ahí. La fotografía es más que una prueba: no muestra tan sólo algo que ha sido,*

sino que también y ante todo demuestra que ha sido. En ella permanece de algún modo, la intensidad del referente, de lo que fue y ya ha muerto." (Barthes, 1990, p. 24)

Teniendo presente este accionar de los organismos de derechos humanos y familiares que utilizan las fotos como práctica para dar entidad e identidad a sujetos cuyos cuerpos no se encuentran físicamente: *"La fotografía es la momificación del referente. El referente se encuentra ahí, pero en un tiempo que no le es propio"* (Barthes, 1990, p. 24). Por lo tanto, nos interesa indagar qué fotografías y cómo son utilizadas en el marco de los documentales que representan los juicios que se desarrollan en función de acciones de justicia para investigar y condenar a los responsables por las detenciones, torturas y desapariciones ilegales de personas en el periodo de 1976 a 1983 en Argentina. Estas ideas nos permiten elaborar un constructo para trabajar la *relación entre diferentes temporalidades, la intromisión del pasado en el presente.*

Lo expuesto anteriormente se sustenta en que *"...la importancia de la fotografía no sólo reside en el hecho de que es una creación, sino, sobre todo, de que es uno de los medios más eficaces para moldear nuestras ideas e influir en nuestro comportamiento"* (Freund, 2017, p.10). En tal sentido: por qué se utilizan fotografías en los audiovisuales; que relaciones o conexiones se establecen en la narrativa audiovisual entre el argumento textual y las imágenes fotográficas incorporadas, ello nos conduce a considerar los *intereses, sentidos y resignificaciones...*

Al mismo tiempo hay que diferenciar entre quién toma la imagen fotográfica (fotógrafo), quién la utiliza posteriormente (realizador, director) y quién la contempla o consume (espectador). Estas premisas las relacionamos con la experiencia de Barthes, *"¿Qué es lo que sabe mi cuerpo sobre la fotografía? Observé que una foto puede ser objeto de tres prácticas (o de tres emociones, o de tres intenciones): hacer, experimentar, mirar..."* (Barthes, 1990, p.38). Esto nos acerca, por un lado, al análisis del contexto de producción de la imagen fotográfica y por otro, el contexto en que es utilizada y es resignificada en el marco de una producción audiovisual, es decir, la convergencia de una *multiplicidad de contextos de producción, recepción y reutilización de las imágenes.*

Para ello consideramos *actores, agentes, motivaciones*, es decir, pensar en quién hace la toma fotográfica, sus motivaciones e intereses y quiénes la reutilizan para el documental. Para Freund (2017) los productores de imágenes que han visto la realidad al pulsar el disparador de la cámara no dudan de la veracidad de la fotografía, para ellos su fotografía es una prueba irrefutable. Pero en nuestro caso: qué sucede con aquellos que reutilizan las imágenes en el marco de producciones audiovisuales, qué relación establecen con la imagen fotográfica y aquello que representa. Y en un tercer orden, qué sentidos o significados se habilitan en las representaciones audiovisuales para que el espectador o consumidor establezca diálogos entre la imagen fotográfica en relación/ tensión con la argumentación textual de los films documentales.

Al pensar los usos de la fotografía en el marco de los audiovisuales nos remitimos a las ideas sostenidas por Bourdieu (2003) cuando reflexiona sobre las motivaciones, sentimientos o satisfacciones que conlleva la práctica de la fotografía:

“El hecho de tomar fotografías, de conservarlas o de mirarlas puede aportar (...): ‘la protección contra el paso del tiempo, la comunicación con los demás

y la expresión de sentimientos, la realización de uno mismo, el prestigio social, la distracción o la evasión'. Más concretamente, la fotografía tendría como función ayudar a sobrellevar la angustia suscitada por el paso del tiempo, ya sea proporcionando un sustituto mágico de lo que aquél se ha llevado, ya sea supliendo las fallas de la memoria y sirviendo de punto de apoyo a la evocación de recuerdos asociados; en suma, produciendo el sentimiento de vencer al tiempo y su poder de destrucción. En segundo lugar, favorecería la comunicación con los demás al permitir revivir en común los momentos pasados o mostrar a los otros el interés o el afecto que se les tiene..." (Bourdieu, 2003, p.52).

En tanto investigadores debemos considerar que:

"Aunque un vínculo indexical puede existir entre una imagen en movimiento y una escena profilmica, debemos aproximarnos a dicho vínculo con un sano escepticismo sobre lo que 'muestra' o 'prueba'. Nuestra conformidad con las afirmaciones o implicaciones de una película debe depender de la imagen en relación con su contexto, la credibilidad de su fuente, y nuestra evaluación independiente del proyecto retórico y objetivos de dicha película" (Plantinga, 2014, p.99).

Estas cuestiones nos inducen y permiten analizar las motivaciones o satisfacciones que movilizan a los directores y realizadores documentalistas al momento de incorporar o utilizar una imagen fotográfica en sus producciones audiovisuales, intentando develar los intereses y significaciones de dicha práctica y las resignificaciones que ello habilita para el espectador al momento de mirar el documental.

La utilización de fotografías en la serie documental *Proyecciones de la Memoria*

Con la finalidad de hacer operativo el recorrido teórico-conceptual y las relaciones establecidas entre las imágenes fotográficas y el cine documental en función de investigaciones relacionadas a la historia reciente argentina, es que buscamos profundizar en el estudio de caso de la serie documental *Proyecciones de la Memoria*³.

Desde las imágenes de presentación de la serie se captan con la cámara fotografías de escenas cotidianas, reuniones de amigas, fotos de pareja, niños, familias, bautismo; fotos en blanco y negro y a color que son típicas del álbum familiar, donde se guardan y atesoran las imágenes inmortalizadas de momentos felices y de encuentro entre los integrantes de grupos de afinidad y pertenencia como la familia y los amigos. También se muestran fotografías de los expedientes judiciales donde se observa a Víctor Brusa (ex-juez federal en Santa Fe), uno de los principales imputados en la causa, imágenes de la Junta Militar comandada por Jorge Rafael Videla, fotos borrosas de personas y operativos de detención. Las imágenes de lo cotidiano que nos llegan desde el álbum familiar, son claras, nítidas,

transmiten emociones, sentimientos, se puede reconocer e identificar quiénes son captados e inmortalizados por la cámara fotográfica. En cambio, las imágenes que hacen referencia al terrorismo de Estado, sus acciones y responsables, se presentan difusas, donde el lente desenfoca y les quita nitidez y claridad, donde el velo de la transparencia de las imágenes no se encuentra a primera vista.

A modo de ejemplo, como estudio de caso, realizamos el análisis de diferentes secuencias donde se incorporan fotografías en el marco de la narrativa audiovisual, un recurso utilizado de forma recurrente por sus directores⁴. Podemos acceder a la experiencia de Patricia Traba (detenida, sobreviviente, querellante en el juicio) quien testimonia en el marco del juicio y, al mismo tiempo, brinda testimonio para el film documental en un *seudo-monólogo* (Nichols, 1997) mientras en las paredes se proyectan imágenes familiares y de marchas de Madres de Plaza de Mayo levantando las fotografías de los hijos e hijas desaparecidos. Con estas imágenes en el film se da una inmortalización de la lucha colectiva, se convierte en solemne y ritual una circunstancia personal devenida en acto político. La fotografía es utilizada aquí como instrumento de poder y pretensión ante el olvido en los procesos de construcción de memoria y búsqueda de justicia; la finalidad al retomar e incorporar estas imágenes en la representación audiovisual refuerzan la idea de lucha frente al poder opresor.



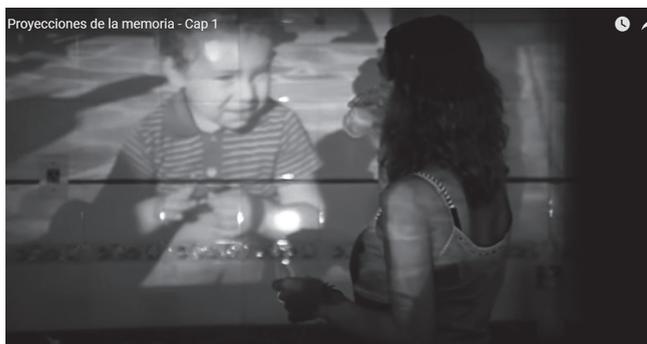
Capturas de pantalla *Proyecciones de la Memoria*-Cap. 1. Testimonio Patricia Traba

En el primer capítulo de la serie se presenta a las historias y experiencias de detención y tortura de las cinco mujeres detenidas sobrevivientes, principales querellantes en el juicio, quienes fueron detenidas al mismo tiempo y alojadas todas juntas en la GIR (Guardia de Infantería Reforzada en Santa Fe). Se resalta la importancia del juicio y la construcción de memoria de forma activa y constante que hace posible el proceso judicial. Por ejemplo, se superponen por medio del montaje el testimonio para el film de Stella Maris Vallejo (detenida, sobreviviente, querellante en el juicio) en el presente con superposición de imágenes y audio de su testimonio ante el tribunal en las paredes de su casa. Al mismo tiempo que se resalta la amistad que han construido desde aquel momento compartiendo la experiencia de detención, torturas y el camino transcurrido hasta llegar al juicio; amistad que trasciende el tiempo, el espacio, construyendo y transitando luchas y memorias. Ello se refuerza con imágenes fotográficas del grupo de mujeres en diferentes momentos, reuniones y celebraciones, las fotos nos conducen a reflexionar sobre la *relación entre diferentes temporalidades, la intromisión del pasado en el presente*, de forma necesaria, constante y recurrente el valor de lo colectivo en el largo proceso de búsqueda de memoria, verdad y justicia.



Captura de pantalla *Proyecciones de la Memoria*-Cap. 1. Testimonio Stella Maris Vallejos

En otro fragmento del film la cámara acompaña a Silvia Abdolatif (detenida, sobreviviente, querellante en el juicio) ingresando a su departamento y relatando como fue detenida junto a su pequeño hijo, los realizadores nos dan el guiño del encuentro directo con la testigo que narra sus vivencias en una especie de *seudo-diálogo* (Nichols, 1997). Luego comenzamos a escuchar el audio de su testimonio como querellante en los tribunales federales, mientras las imágenes captadas en su departamento van haciendo un fundido que desemboca en tomas que se han registrado en los tribunales cuando brinda testimonio.



Captura de pantalla *Proyecciones de la Memoria*-Cap. 1. Testimonio Silvia Abdolatif

En el momento de encuentro con los testigos sobrevivientes los realizadores proyectan en diferentes soportes, ya sea en paredes o en computadoras, el testimonio que han brindado en el marco del juicio, sus propias expresiones y palabras filmadas al momento de las audiencias. Cada una de estas cinco mujeres se ve y se escucha en el marco del proceso judicial en un espacio cotidiano y familiar, en definitiva un ambiente extra-judicial.

A las filmaciones realizadas en ámbitos privados y cotidianos de las/os testigos y querellantes, los directores superponen y yuxtaponen imágenes fotográficas que se proyectan en las paredes, traspasando los cuerpos, los objetos y la materialidad de las cosas. También se proyectan las imágenes con los testimonios brindados en los juicios al momento de reconocer lugares de detención como la GIR, las habitaciones o la oficina de Perizotti (Jefe de la GIR) allí localizadas; superposición de relatos que describen lugares y narran experiencias que se entrecruzan con el espacio físico en las condiciones que se encuentran en el presente histórico del film.

Los testimonios proyectados se reflejan en las paredes y los mobiliarios, atraviesan su materialidad al mismo tiempo que se expanden en el tiempo, concentrándose en ese espacio delimitado y reconocido, transitado y habitado por las testigos sobrevivientes durante sus años de detención. De esta manera, las fotografías y las imágenes proyectadas en los espacios físicos adquieren un sentido revelador, develan lo que allí sucedía en el marco de la planificación ilegal, clandestinidad y tormento. La incorporación de las imágenes fotográficas en estos fragmentos del film nos llevan a considerar *intereses, sentidos y resignificaciones*; con dichas imágenes los realizadores moldean ideas en los espectadores y reproducen representaciones sociales que el argumento textual del film vehiculiza a través de la representación audiovisual y su papel en el proceso de construcción de memorias.

En el capítulo dos de la serie se representa las instancias del juicio a partir de los testimonios, las expresiones y las voces de los abogados de la querrela, los testigos, el tribunal, los abogados defensores y los fiscales para dar cuenta de las estrategias y tácticas puestas en práctica por las distintas partes en el proceso judicial. Las fotos que se incorporan son

las que utilizan los familiares y organismos de derechos humanos en las marchas y el día de la sentencia, fotos en blanco y negro de los detenidos desaparecidos y las de Brusa, en banderas pidiendo juicio y castigo. También los testigos en el tribunal llevan las fotos de sus compañeros de militancia desaparecidos colgadas en sus cuellos al momento de dar testimonio frente a los jueces. Aquí retomamos las consideraciones de *actores, agentes, motivaciones*: quiénes y con qué finalidad hacen presente la fotografía, en qué marco son mostradas las imágenes por los testigos y rescatadas por el documental. Momentos donde la narrativa audiovisual propone al espectador un fluir, un ida y vuelta constante de hacer presente la ausencia... el referente de la fotografía está aquí en el presente histórico aunque su imagen venga de otro tiempo, se hace presente en un tiempo ajeno que no le es propio, pero que en definitiva muestra que el referente existió, algo o alguien que ha sido, que existió y que ya no está.



Capturas de pantalla *Proyecciones de la Memoria*-Cap. 2. Testimonio José Ernesto Schulman

El capítulo tres de la serie comienza con juego de pantallas, los realizadores nos inducen a mirar televisión: a partir de movimientos de cámara se hace un paneo de la habitación donde una persona mira un programa televisivo hasta tener un primer plano y planos detalles de lo que se transmite, como espectadores nos introducimos dentro de la pantalla chica, buceamos en ella. A través de la pequeña pantalla accedemos a diferentes noticieros locales santafesinos que dan a conocer el inicio del juicio en territorio provincial, presentan a los imputados remarcando su función de ex policías y miembros de la justicia en el momento que cometieron los hechos en el marco de un plan sistemático de desaparición de personas, exterminio y tortura. Juego de pantallas que nos adentran en el proceso judicial y la relevancia que dicho proceso tiene para la sociedad santafesina. Nuevamente las fotografías de los compañeros detenidos desaparecidos en blanco y negro tienen su lugar en las filmaciones que los periodistas y medios de comunicación realizan a las manifestaciones de familiares y militantes de los organismos de derechos humanos frente a las puertas del tribunal donde se desarrollan las audiencias.

Tanto las imágenes fijas (fotografías) y las imágenes en movimiento (filmaciones para el documental, fragmentos de diferentes noticieros transmitidos por televisión) provienen de tiempos y contextos disímiles, nos sumergen en la dimensión de la *multiplicidad de contextos de producción, recepción y reutilización de las imágenes*; el archivo de fotografías e imágenes como instancia de recuerdo, recuperación y resignificación del pasado que hace presente a los ausentes, a otros tiempos y a otros espacios. El audiovisual nos lleva a centrar la mirada en la relación/ diferenciación entre *studium* y *punctum* para volver al contexto de producción de la fotografía, lo que registra, el encuadre y la toma que forman parte de la representación, al mismo tiempo que diferenciarlo del contexto sociohistórico de reutilización y resignificación en el marco del audiovisual.



Captura de pantalla *Proyecciones de la Memoria*-Cap. 3. Testimonio José Ernesto Schulman

También en este capítulo se recurre y se reitera la utilización de las fotos familiares proyectadas en el ambiente del espacio donde José Schullman (testigo y querellante, detenido sobreviviente) brinda testimonio ante el lente de la cámara para el documental.

Con este breve recorrido por diversos fragmentos analizados a lo largo del escrito, podemos constatar que los realizadores de esta serie documental registran imágenes de los juicios en las salas de audiencias y los testimonios que allí se brindan; entrevistan a los diferentes implicados en el proceso judicial; captan los recorridos de los testigos y querellantes en los reconocimientos de lugares donde estuvieron detenidos, fueron maltratados y torturados. Al mismo tiempo que utilizan un recurso novedoso que le otorga dinamismo y crea en el espectador la necesidad de esforzarse constantemente para poder completar y resignificar la imagen que de otro modo sería inacabada: incorporan la superposición y yuxtaposición de imágenes fijas (fotografías) dentro de la representación audiovisual. En tal sentido se vuelve interesante el análisis de la incorporación de las fotografías en el marco de la narrativa audiovisual.

Los realizadores juegan recurrentemente con la proyección de imágenes en las paredes y en diversos ámbitos, completando situaciones e ilustrando las narraciones y relatos de los entrevistados en lugares íntimos y familiares. En múltiples momentos de la narración fílmica se recurre a este *juego de espejos* entre las imágenes proyectadas en las paredes (retratos de personas, fotografías de militancia, grupos de amigos y familiares) y las imágenes que captan las cámaras en tiempo presente, en el aquí y ahora del testigo sobreviviente al momento de realización del documental.

Como cuestión pendiente y para completar este análisis debemos bucear y encontrar respuestas a diversas interrogantes: quiénes aparecen en las fotografías; quién y cuándo realizó la toma de las fotos; quién, cómo y por qué conservó estas imágenes; qué motivaciones e intereses orientan a los realizadores a incorporar estas imágenes en su representación audiovisual, están relacionados con cuestiones políticas, éticas y/o estéticas; qué tipo de satisfacciones conlleva la incorporación de estas imágenes fotográficas para el realizador y el espectador; qué significaciones o resignificaciones puede construir el espectador a partir de estas imágenes fijas incrustadas en la narrativa audiovisual... interrogantes para los que aún no tenemos respuesta pero que guiarán los próximos pasos en la investigación a través de entrevistas a los directores, a personas testimoniantes en los documentales y un análisis profundo de las representaciones audiovisuales.

En una primera aproximación como espectadores, podemos significar las imágenes fotográficas en el marco de la serie documental como un *juego de espejos* al mismo tiempo que juego de complementariedad y conjugación de tiempos, espacios y personas, una intromisión del pasado en el presente, como línea de continuidad entre aquel pasado que se hace presente y se proyecta ante nuestros ojos con necesidad de verdad y justicia. Aquí la estructura narrativa nos sumerge en la multidimensionalidad del tiempo que se entrecruza en el presente, en la actualización de cada relato y en la representación audiovisual misma, haciendo presente la ausencia y otorgando sentido a la lucha, resignificando la militancia y sosteniendo a través del tiempo la necesidad de memoria, verdad y justicia...

Algunas consideraciones finales

A lo largo de estas páginas nos propusimos trabajar la incorporación de la fotografía en el marco de narraciones audiovisuales documentales. En función de ello, focalizamos la atención en la relación historia reciente, fotografía y cine, considerando las potencialidades y dificultades que conlleva utilizar el análisis de representaciones audiovisuales y visuales en el marco de investigaciones en ciencias sociales e históricas.

Nos centramos en la relación indicial del cine documental con respecto a la realidad, característica que comparte con la fotografía. Aquí radica la necesidad de abordar a las imágenes en tanto representaciones de parte del mundo histórico y la utilización que se hace de las mismas según los grupos sociales de pertenencia (álbumes familiares), como ejercicio de poder, de lucha y constructor de identidades (organismos de derechos humanos), como dispositivo de multidimensionalidad de tiempos, ejercicio de memoria y hacer presente las ausencias (documentalistas y realizadores audiovisuales). Para ello nos interesa estudiar los films documentales que hacen representar los juicios a los responsables de violación a los derechos humanos durante la última dictadura cívico-militar argentina (1976-1983).

En función a esta cuestiones, en un primer momento realizamos un breve recorrido por los principales aportes teórico-conceptuales en relación a la fotografía problematizando su estatus de obra de arte, documento de una época y/ o práctica sociocultural. Luego, trabajamos diferentes aristas en relación a la incorporación de las imágenes fotográficas en producciones audiovisuales documentales, lo que nos permitió delinear y pensar diferentes constructos para abordar el estudio de la serie documental *Proyecciones de la Memoria* (Santa Fe, 2011).

En función de dichos aportes es que fuimos destacando diferentes fragmentos de la serie documental donde se ponen en relación/ tensión los elementos delineados a partir de los constructos conceptuales propuestos al momento de problematizar la incorporación de la imagen fotográfica en la narrativa audiovisual documental. Constatamos que la incorporación de la fotografía en la serie documental es un recurso utilizado con frecuencia por los realizadores en el caso de los tres capítulos que constituyen *Proyecciones de la Memoria* (Santa Fe, 2011).

A partir de los fragmentos analizados visualizamos que los realizadores proponen de forma constante a los testigos que dan testimonio para el audiovisual como a los espectadores un *juego de espejos*. Recurren a la proyección de imágenes audiovisuales y fotográficas en paredes, ambientes cotidianos y mobiliarios donde se encuentran los principales actores sociales que constituyen el proceso judicial que representan y que se convierten en informantes clave y testigos para la realización de la serie documental.

A partir de la indagación de la representación audiovisual y la incorporación de las fotografías vemos que estas imágenes se constituyen en dispositivos que permiten a los realizadores proponer diferentes significaciones a las situaciones representadas, desde hacer presente la ausencia, reponiendo la presencia de algo o alguien que ya no está pero que ha sido; dar cuenta del dinamismo y la multidimensionalidad de tiempos, espacios y contextos que se mezclan e interrelacionan en el marco de las audiencias judiciales, donde el pasado se hace presente y se resignifica en función del futuro; considerar el entrecruzamiento y

diferenciación de contextos socio-históricos de la toma de las fotografías y la reutilización de las mismas en la realización audiovisual, los sentidos, significados y motivaciones que movilizan la inmortalización del momento y la reutilización de la foto.

Los diferentes momentos en que las fotografías se incrustan y participan de la narrativa audiovisual se vuelven instancias de resignificación del pasado en función de imperativos del aquí y ahora, hacer presente la ausencia y significarla en función de la memoria y la justicia. En definitiva dar contenido y fundamento a la idea de proyecciones de la memoria, en un constante fluir entre pasado y presente que construye representaciones y significaciones en torno al terrorismo de Estado y la necesidad de acercarnos a la verdad para obtener justicia a partir del juzgamiento y condena a los responsables. La memoria en cuanto proceso de construcción y actualización dinámica y constante que se apoya y sustenta en las imágenes. Como espectadores nos proponen interactuar y jugar con la memoria de las imágenes y las imágenes de la memoria, nuevamente *juego de espejos* de representaciones y significaciones sobre el pasado reciente argentino.

Notas

1. Desde la historia cuando utilizamos la expresión “pasado reciente argentino”, es para dar cuenta del periodo de tiempo transcurrido entre los años 1976-1983, más concretamente a lo acontecido durante la última dictadura cívico-militar en Argentina cuando las Fuerzas Armadas toman el poder por la fuerza y llevan adelante un plan sistemático de desaparición forzada de personas basado en las detenciones ilegales, las torturas, las vejaciones, la apropiación de niños, la muerte y/o desaparición de todos aquellos individuos que se consideraban un obstáculo al modelo económico y político que se quería implantar. Estas acciones se califican de terrorismo de Estado ya que se corroboró la existencia, planificación y desarrollo de un plan sistemático para desaparecer y eliminar a toda persona que se considerase como opositor a las políticas impuestas.
2. “*Proyecciones de la Memoria*”, serie documental compuesta por tres capítulos de 50 minutos cada uno, color. Dirigida por Patricio Agustí, Betania Cappatto y Gonzalo Gatto. Santa Fe. 2011.
3. Se puede consultar y visualizar la serie completa en <https://www.senalsantafe.gov.ar/producciones/ciclos/proyecciones-de-la-memoria/22/> Fecha de última consulta 20/03/2022
4. Iremos presentando capturas de pantalla de diferentes fragmentos de la serie documental a manera de ejemplo en relación a lo desarrollado en el análisis.

Referencias bibliográficas

- Barthes, Roland (1990). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Ediciones Barcelona-Buenos Aires-México: Paidós
- Benjamin, Walter (2005). “Pequeña historia de la fotografía” en, *Sobre la fotografía*. Valencia: Pre-Texto
- Bourdieu, Pierre (1998). *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus
- Bourdieu, Pierre (2003). *Un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili S.A.
- Breschand, Jean (2004). *El documental. La otra cara del cine*. Buenos Aires: Paidós
- Campo, Javier (2012). *Cine documental argentino. Entre el arte, la cultura y la política*. Buenos Aires: Imago Mundi
- Chanan, Michael (2011). “El documental político después de la Guerra Fría” en, *Comunicación y Medios*. N° 24. *Estudios sobre cine en América Latina*, Universidad de Chile. Santiago de Chile: Instituto de la Comunicación e Imagen.
- Ferro, Marc (1995). *Historia contemporánea y cine*. Barcelona: Ariel Historia.
- Freund, Gisèle (2017). *La Fotografía como documento social*. Barcelona: Editorial G.Gilli.
- Larralde Armas, Florencia (2016). “Fotografía y desaparición: itinerarios de un rostro sin nombre. El caso de Luján Sosa” en *Estudios sobre memoria. Situación, dificultades, emergentes*. Buenos Aires: Cuadernos del IDES N°32. Mayo de 2016.
- Nichols, Bill (1997). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Madrid: Paidós
- Nichols, Bill (2013). *Introducción al documental*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Niedermaier, Alejandra (2008). “Utilización de la imagen de y por los protagonistas de su tiempo” en, *La mujer y la fotografía. Una imagen espejada de autoconstrucción y construcción histórica*. Argentina: Leviatán.
- Piedras, Pablo (2009). “Cine político y social: un acercamiento a sus categorías a través de sus debates y teorías” en, Lusnich, Ana Laura y Piedras, Pablo, *Una historia del cine político y social en Argentina. Formas, estilos y registros. Volumen I (1896-1969)*. Buenos Aires: Nueva Librería.
- Plantinga, Carl (2014). *Retórica y representación en el cine de no ficción*. México: Universidad Autónoma de México.
- Prislei, Leticia (2002). “Fotografía y cine. La lectura de la imagen en perspectiva histórica” en, *Entrepasados. Revista de Historia*, N° 23. Año XII. Buenos Aires.
- Samuel, Raphaël (2000). “El ojo de la historia” en, *Entrepasados. Revista de Historia*, N°18/19. Buenos Aires.
- Sontag, Susan (2016). *Sobre la fotografía*. Buenos Aires: Debolsillo editorial.
- Sontag, Susan (2003). *Ante el dolor de los demás*. Buenos Aires: Alfaguara.

Corpus fílmico trabajado:

Proyecciones de la memoria

Serie documental de tres capítulos de 50 minutos. Dirección: Betania Cappatto, Patricio Agusti y Gonzalo Gatto, 2011. Santa Fe.

Abstract: This job is interested in deepening around photography as a social and cultural practice and, at the same time, delimit a theoretical and conceptual frame which allow us to analyze their incorporations in the representations documental audiovisuals frame. A series of questions guide our curiosity and encourage the inquiry around why audiovisual directors and filmmakers incorporate photography in their narratives: what function or satisfaction turns the photographic image on a filmic representation; which relations and meanings enter into the dialogue between the still image and the film textual argument; which senses or resignifications can construct the spectator from these still images embedded in the audiovisual narrative.

Initially we made a brief route by the contributions and mainly forgoing around the studies about photography in investigations from an interdisciplinary view. Afterwards, we worked different edges related to the incorporation of the photographic images on documentary audiovisual productions about the trials of those responsible for the violation of human rights during the last civic-military dictatorship in Argentina (1976-1983), focusing the gaze in the relations between recent history, cinema and the representations of reality.

Finally we present, on a case witness way, a short analyze about the use of photographs on the documental series “*Proyecciones de la Memoria*” (Santa fe, 2011) trying to elucidate which motivations and interests guide directors to incorporate photographic images in their audiovisual representation, where the political, ethical and aesthetic dimension adquire a high level of relevance.

Key words: photography - documentary cinema - trials - human rights

Resumo: Neste trabalho nos interessa profundizar em torno á fotografia como prática sociocultural e, ao mesmo tempo, delimitar um marco teórico-conceitual que nos permita sua incorporação no marco de representações audiovisuais documentales. Uma série de perguntas orientam nossa curiosidade e alimentam a indagação em torno a por quê os diretores e realizadores audiovisuais incorporam fotografias em suas narrativas: quê função ou satisfação implica a imagem fotográfica na representação fílmica; quê relações e significações entram em diálogo entre a imagem parada e o argumento textual do filme; quê sentidos ou resignificações pode construir o espectador a partir destas imagens paradas embutidas na narrativa audiovisual.

Inicialmente executamos um breve recorrido pelos aportes e principais antecedentes em torno aos estudos sobre a fotografia no marco de investigações desde uma perspectiva interdisciplinar. Logo trabalhamos diferentes artistas ligadas à incorporação das imagens fotográficas em produções documentais audiovisuais sobre julgamentos aos responsáveis pela violação dos direitos humanos durante a última ditadura cívico-militar argentina (1976-1983), focalizando a mirada na relação entre história recente, cinema e representação da realidade.

Finalmente apresentamos, a maneta de caso testigo, um corto análise da utilização de fotografias na série documental “*Proyecciones de la Memoria*” (Santa De, 2011) tentando elucidar quê motivações e interesses orientam aos realizadores a incorporar imagens

fotográficas em sua representação audiovisual, onde as dimensões política, ética e estética possuem um alto grau de relevância.

Palavras clave: fotografia - cine documental - julgamentos - direitos humanos

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo]
