

“La fotografía se merece un lugar en la investigación académica mucho más importante del que tiene”. Entrevista a Cora Gamarnik

“Photography deserves a much more prominent place in academic research than it currently has”.
Interview with Cora Gamarnik

 Guillermo Ferragutti

Investigaciones Socio-históricas Regionales.
Universidad Nacional de Rosario. Consejo
Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas,
Argentina
ferragutti@ishir-conicet.gov.ar

 Laura Luciani

Investigaciones Socio-históricas Regionales.
Universidad Nacional de Rosario. Consejo
Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas,
Argentina
lauruciani@gmail.com

Avances del Cesor

vol. 23, núm. 34, 2026
Universidad Nacional de Rosario, Argentina
ISSN: 1514-3899
ISSN-E: 2422-6580
Periodicidad: Semestral
revistaavancesdelcesor@ishir-conicet.gov.ar

Recepción: 12 mayo 2026
Aprobación: 19 mayo 2026
Publicación: 05 junio 2026

DOI: <https://doi.org/10.35305/ac.v23i34.2248>

URL: <https://portal.amelica.org/ameli/journal/27/275684009/>

Resumen: En esta entrevista, Cora Gamarnik –especialista en temas de cultura visual– nos relata su trayectoria de investigación, su acercamiento inicial a la historia de la fotografía y luego, el posterior enfoque de su indagación en el fotoperiodismo en Argentina. Gamarnik nos habla de su búsqueda de herramientas metodológicas para abordar un objeto de estudio novedoso y poco estudiado en el país. Su interés por vincular identidad y fotografía la hizo centrarse en las Madres de Plaza de Mayo y en un período muy particular: la dictadura establecida a partir del golpe de Estado de 1976. En ese sentido, la entrevistada nos recuerda algunos de sus trabajos donde analiza fotografías emblemáticas que reactualizan debates en relación a la producción, la circulación y la recepción de imágenes. Por último, Gamarnik avanza sobre temas de mucha actualidad centrados en episodios de represión ya no en contextos dictatoriales, sino en etapas democráticas.

Palabras clave: Fotografía, Fotoperiodismo, Golpe De Estado 1976, Argentina.

Abstract: In this interview, Cora Gamarnik –a specialist in visual culture– recounts her research trajectory, her initial approach to the history of photography, and her subsequent focus on photojournalism in Argentina. Gamarnik discusses her search for methodological tools to address a novel and understudied subject in the country. Her interest in linking identity and photography led her to focus on the Mothers of Plaza de Mayo and a very particular period: the dictatorship established after the 1976 coup. In this regard, she recalls some of her work analyzing emblematic photographs that reignite debates regarding the production, circulation, and reception of images. Finally, Gamarnik addresses highly topical issues centered on episodes of repression not only in dictatorial contexts but also in democratic periods.

Keywords: Photography, Photojournalism, 1976 Coup D'état, Argentina.

Laura Luciani (LL): ¿Cómo se va construyendo para vos ese escenario en donde vas trabajando en una línea de cruces desde la comunicación social hacia la historia?

Cora Gamarnik (CG): Me saldría decirles que es casi por mi propio desorden que voy saltando y cruzando... Pero no, creo que podemos darle una mirada metodológica, y les hago un poquito de historia. Yo estudié de base la licenciatura en Comunicación Social, y dentro de esa licenciatura di clases en dos materias, Teorías de la Comunicación 2 y otra materia que se llama Historia de los Medios. Una materia muy extensa que da historia de los medios a nivel mundial, pero también historia de los medios en Argentina, todo condensado en un cuatrimestre. Teníamos que incluir de todo, empezábamos desde la escritura, la diferencia entre la sociedad oral y la sociedad escrita, seguíamos con el telégrafo y después íbamos a la prensa, al cine, la radio, la televisión, etcétera. A la fotografía le dedicábamos con suerte una sola clase. Era considerada un objeto menor de investigación, muy desvalorizada frente al glamour del cine y la masividad e importancia de la televisión. Siempre quedaba un poco relegada. Dábamos algo de los inicios de la fotografía en el siglo XIX y algo de principios del XX, pero todo lo que fue cambiando la fotografía –tanto en sus aspectos técnicos como sociales, su importancia en la vida cotidiana, en el mundo periodístico, en el mundo artístico– era tan variado y tan potente que no podíamos abordarlo. No teníamos tiempo. Una clase sola, perdida en el plan de estudios, y si encima ese día había paro o los estudiantes faltaban, chau: era la única clase de Historia de la Fotografía en toda la carrera de Ciencias de la Comunicación de la Universidad de Buenos Aires (en adelante, UBA).

Yo venía estudiando otras cosas, venía de las teorías de la comunicación, venía estudiando temas como los consumos culturales, las teorías de la recepción, a Bourdieu, a Raymond Williams, grandes zonas problemáticas de la comunicación. Y también por otro lado venía estudiando los vínculos entre la comunicación y la educación, había trabajado en UBA XXI,[1] en el área de radio y en el área de investigación. Usábamos la radio para dar clases. Me había encantado la experiencia de educación por radio, y mi tesis de licenciatura con la que me recibí de licenciada en comunicación era sobre las radios educativas en América Latina. Tenía ya esos cruces dentro de mi formación.

Cuando me apareció ese vacío en la materia, dije, bueno, para esta clase vamos a armar una buena clase, ya que tienen una sola. Me puse a estudiar. Solo teníamos una bibliografía que hablaba de la historia de la fotografía, de cómo surgió, de Niépce, Daguerre, de sus inicios, y llegábamos hasta la revista *Life* en la década del '30 con Gisèle Freund. Ahí terminábamos. Pero yo me había quedado pensando. La

fotografía es increíble y antes de que existiese la televisión los lectores canalizaban a través de la fotografía la avidez por ver lo que sucedía en otras partes del mundo o en nuestro propio país. No había otros medios visuales. En tiempos históricos la televisión es muy reciente. La primera transmisión en Argentina fue en 1951 pero el primer evento político importante en ser televisado fue el Cordobazo, en el '69.[2] En esa época, además, muy poquita gente tenía televisión en sus casas. Entonces sentía que nos estábamos perdiendo de entender más de medio siglo al menos cómo la gente veía los acontecimientos del mundo y de sus propios lugares. Todo eso eran intuiciones, dudas, curiosidades. Armé esa clase y me puse a buscar más bibliografía. Quería saber algo más de historia de la fotografía contemporánea. Algo más, por ejemplo, de la historia de la prensa en la década del '60, cuando todavía no estaba la televisión consolidada. Cuando empiezo a buscar, no encuentro nada. Nada en toda Argentina. Y muy poquito de ese tema en Latinoamérica. Se repetían siempre los mismos textos, se trabajaban los ensayos de Susan Sontag (2022), que son super interesantes, pero no son investigaciones académicas. Es una escritura narrativa a partir de las cosas que a ella se le iban ocurriendo, de vivencias, de experiencias. No era una investigación sistemática de un periodo, de una época. La gran sorpresa ahí fue que no existiesen investigaciones sobre el tema. Y con esa ingenuidad de la juventud, dije: "bueno, no está hecho, lo hago yo".

En ese momento tenía tres hijos: Sol, Martín y Damián. El menor tenía un año. Yo había casi renunciado a la carrera académica: o había podido hacer un doctorado, no tenía posibilidad de aplicar a becas, y había elegido la maternidad, estaba muy feliz con eso. Pero había toda una restricción de edad que hacía muy difícil volver. El límite máximo para presentarse a cualquier beca era los 35 años. Después de eso, ya eras vieja, no servías para investigar. Era profundamente injusto, porque en el caso de las mujeres esa es justamente nuestra edad fértil: había que optar entre maternidad y carrera académica. Sin embargo, en ese momento empezó a gestarse una movida que se llamaba "comisiones de edad", que peleaban para cambiar esas restricciones. Se organizaron comisiones en el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (en adelante, CONICET) y en la UBA, y se logró que las becas UBACYT para doctorado reservaran un 15% del total para personas de entre 35 y 40 años. Claro, éramos muchísimas las que nos presentamos en ese cuello de botella, pero era la única ventanita que se abría. Yo cumplía 40 ese año. Dije: es la última oportunidad, me presento.

Y presenté un proyecto para estudiar la historia del fotoperiodismo en Argentina entre 1967 y 1987, de *Siete Días Ilustrados* a *Página 12*. Desde la época previa a la consolidación de la televisión, donde yo intuía que el fotoperiodismo había sido muy relevante, hasta los '80,

pensando en estudiar también lo que sucedió durante la dictadura militar. Incluí en el proyecto el resurgimiento de la democracia porque habían surgido nuevos medios, otros tipos de publicación de imágenes, la imagen irónica, los fotomontajes, los collages, *Página 12* y esas tapas satíricas... Muy intuitivo todo esto, porque no tenía bibliografía en la que basarme. Entonces propuse eso, y milagrosamente, en ese 15% de posibilidad, salió una beca de doctorado, que me permitió a mí renunciar a mi trabajo en UBA XXI, pasar a ganar menos pero poder estudiar durante cinco años lo que había pasado con el fotoperiodismo en la Argentina.

Ahí se abrió un mundo nuevo. Tenía que estudiar lo que había propuesto pero no tenía ni la menor idea cómo hacerlo, tampoco tenía en qué basarme, no tenía qué leer para entender con qué método abordarlo. Lo que sí encontré son algunos artículos de una investigadora de Brasil, a quien quiero mucho, que se transformó en una colega muy admirada por mí, Ana Mauad, que es historiadora. Y encontré textos de dos historiadores mexicanos, John Mraz y Alberto del Castillo. En México y en Brasil tenían más tradición mucho más importante de trabajo con historia y fotografía. Todos venían de la historia, no de la comunicación. Por ese entonces el Centro de Fotografía de Montevideo en Uruguay organizó un congreso y allí nos conocimos personalmente.

Me puse a leerlos y me di cuenta que tenía que comenzar por la historia oral, tenía vivos a la mayoría de los protagonistas de mi objeto de estudio, que eran los fotógrafos de la década del '60. Gané la beca en el 2008, ellos eran muy grandes, pero muchos estaban vivos y lúcidos. ¡Por suerte sucedió todo en esos años! Al poco tiempo, me pasó de, por ejemplo, querer hacerle una segunda entrevista a uno de ellos y ya no estaba en condiciones de contarme cosas, o se olvidaba, o incluso algunos ya no me pudieron recibir, o directamente, fallecieron en ese lapso, porque eran fotógrafos que tenían alrededor de 20, 30 años en los '60. Por suerte pude entrevistar a casi todos los que estaban vivos y guardar sus testimonios. Igual se perdieron muchas cosas, que por supuesto, no pude relevar. Pero lo que me di cuenta es que mi fuente se iba a sustentar en la investigación de la historia oral y el problema ahí era la memoria individual, la subjetividad de los relatos, la fragilidad de sus recuerdos, esas memorias frágiles con las que tenía que trabajar. Entonces empecé a cruzar los relatos orales con trabajo de hemeroteca. Ellos me contaban: "me mandaron a hacer una nota en tal mes, en tal año, se publicó en tal revista" y yo me iba a la hemeroteca y buscaba las revistas, a ver que encontraba. Ahí tuve otro gran problema en Buenos Aires: el estado de los archivos.

Guillermo Ferragutti (GF): Contamos cómo era el tema del acceso a los archivos, a las fuentes...

CG: Era una época donde lo digital estaba recién surgiendo. Yo tenía una camarita digital, pero con batería, se terminaba la batería y ya no podías sacar más. Te alcanzaba para pocas fotos. No era como ahora. Yo atravesé el cruce entre lo analógico y lo digital, donde lo digital todavía no estaba incorporado. Teníamos en el mejor de los casos los diarios o las revistas en papel, eso era bueno porque el papel es mejor para las fotos, después cuando comenzaron a microfilmarse los diarios y revistas era un desastre, porque tenía que hacer todo un trámite para explicar que en mi investigación no podía ir a consultar los diarios en microfilm, porque yo no podía sacar una foto de la pantalla y que eso salga bien.

Bueno, con los archivos y hemerotecas todo era un problema. Yo buscaba revistas de tirada masiva. Por ejemplo, para mí era clave la revista *Siete Días Ilustrados*, [3] que fue la revista que construyó el primer gran *staff* de fotoperiodistas, tuvo el primer editor fotográfico, fue el intento de hacer la *Life* Argentina, una revista con un despliegue en imágenes increíble. La revista *Siete Días Ilustrados* no estaba en ningún lado. Estaba perdida, con suerte había un par de números en la Biblioteca Nacional. Yo mandaba cartas pidiendo que la consigan, por favor, que era un material relevante. No consideraban que esas revistas tenían que ser importantes en una biblioteca nacional o en una hemeroteca. La revista *Gente* y la actualidad del año 1976 no estaban en la biblioteca del Congreso de la nación. Me acuerdo de eso. En definitiva, no estaba el material. Entonces empecé a comprar números sueltos en los puestos de usados de Parque Centenario, y también recurrí a coleccionistas privados. Por suerte, cerca de mi casa, en Morón, había un muchacho al que le gustaba mucho el rock y que había comprado decenas de revistas de los sesenta y setenta porque tenían reportajes a músicos que le interesaban. Él tenía colecciones enteras y había empezado a mostrarlas en Facebook. Para mí, más allá de las notas de música, lo que importaba era la revista completa: la diagramación, las fotos, los créditos, el contexto. Hablé con él y me dejó ir a su casa a fotografiar todo lo que necesitaba. Fue un hallazgo enorme. Todo era así: recolección artesanal, pieza por pieza. Algo que hoy, con la digitalización de archivos y el acceso en línea, es incomparablemente más fácil.

En aquel entonces el archivo entero de la Editorial Abril [4] estaba perdido. Abril fue una de las editoriales más importantes de la Argentina del siglo XX, responsable de *Siete Días*, *Panorama*, *Claudia* y decenas de otras publicaciones clave. Que su archivo hubiera desaparecido era una pérdida enorme para la historia cultural del país. ¡Pero luego apareció! Aún no está disponible para la consulta pública, pero existe: no fue saqueado ni destruido. Entonces, en síntesis, fui encontrando una metodología de trabajo. Leer a otros investigadores que hacían algo similar a lo que quería hacer yo, hacer entrevistas para

reconstruir historias orales y cruzar lo que me decían haciendo trabajo de hemeroteca, yendo a mirar los diarios y las revistas que estudiaba. Todo eso fue bastante intuitivo, no es que yo seguí un plan ordenado.

Ahora lo ordeno incluso para dar clase y contárselo a otros, para que no pasen por los malestares que tuve que pasar yo. Pero al inicio no fue muy clara la metodología. También me di cuenta que tenía que estudiar muchísimo del periodo histórico para entender la relación con lo que pasaba en la prensa. Entonces empecé a estudiar historia, historia del periodo, historias de los distintos acontecimientos en lo que por alguna razón la fotografía era importante. Recurrir a historiadores, a historiadoras y a todo lo que había de historia política, historia social, historia económica, historia de la técnica. Esto último también fue un problema para mí, porque yo no era ni soy fotógrafa. Y de técnica fotográfica no sé nada, tenía que aprender.

LL: ¿Cómo fue tu experiencia con las entrevistas?

CG: Los fotógrafos que tenía que entrevistar eran casi todos hombres. Los fotógrafos de los '60, salvo alguna excepcionalidad, eran hombres. Trabajaban en redacciones muy machistas. No permitían que entren las mujeres a ejercer el fotoperiodismo. Así que los primeros 40 entrevistados de mi tesis de doctorado fueron hombres (Gamarnik, 2020a). Después quise saldar esa deuda y empecé a buscar a las mujeres que habían querido ser fotoperiodistas: las que no las dejaron entrar, las que pudieron pero solo en zonas muy marginales, las que fueron derivadas a la fotografía de moda, las que las contrataban para editar y recortar fotos de otros, y también algunas que sí lograron destacarse. Era como el lado B de la historia del fotoperiodismo. Ese es un trabajo que todavía estoy escribiendo.

Hice unas cuarenta entrevistas para la tesis de doctorado. Se abrió un mundo nuevo. Muchos era la primera vez que hablaban de su profesión, de su oficio. ¡Y habían sacado las fotos más importantes de la historia argentina de la década! Nadie los había entrevistado. Muchos también hablaban de técnica fotográfica. "Fui con tal cámara, fui con tal lente y cuando se inventó tal otro lente, o cuando apareció el flash electrónico, o yo le modifiqué el flash para que me permitiese tener más naturalidad". Una parte importante de lo que sucedía con la fotografía tenía que ver con inventos técnicos y también con la impresión. Cuando se pudo empezar a sacar y a imprimir en color por ejemplo. La revista *Gente*[5] compró la mejor impresora para que las fotos salgan en páginas brillosas, donde se lucían más. Había avances técnicos en la impresión, en las cámaras de fotos, en los revelados, en los laboratorios. Era importantísimo estudiar eso porque se entremezclaba con las posibilidades y con los cambios en la imagen fotográfica.

A principios del siglo XX, cuando las cámaras empezaron a ser más livianas, los fotógrafos podían moverse, correr, cubrir muchos más

acontecimientos: eso transformó radicalmente el fotoperiodismo. O el rollo de 36 fotos: de una misma situación podías hacer 36 cuadros cuando antes hacías uno o dos. Eso cambia completamente lo que podés mostrar, lo que podés capturar. Como yo entendía poco de técnica, era muy minuciosa en anotar todo lo que me decían: lentes, angulares, líquidos de revelado, tipos de cámara. Construí así, casi sin querer, una pequeña historia técnica de la fotografía argentina. Lo otro me salía más naturalmente: la historia social, económica y política era más mi terreno.

Y lo que me fue pasando es que había cosas que traía de mi formación en comunicación que los historiadores directamente no se preguntaban, o que no aparecían en la bibliografía de historia. Por ejemplo, todo lo que tiene que ver con la historia de la recepción, en los libros de historia no aparece. Ni siquiera aparece mucho en la prensa. En realidad, aparece muy tangencialmente, como algo muy menor, salvo que sea algún historiador específico que está haciendo algo vinculado a un diario.

Lo que pasó con la prensa durante la última dictadura militar por ejemplo,[6] en un inicio estaba dentro de mi periodo. Después tuve que sacar todo eso porque era demasiado largo y amplio el periodo que me había propuesto en un inicio. Esto también es la inexperiencia. Mi tesis de doctorado terminó siendo del '65 al '75. Ahí ya había un montón para decir y la dictadura ya fue otro tema. Pero yo empecé escribiendo sobre la dictadura porque me interesaba mucho. Entonces, escribí como otra tesis de doctorado que después no entró. Después fui hacia atrás y empezar ordenadamente desde los años '60. Y ahora, por suerte, tal vez sale el libro con todo lo que escribí de la historia del fotoperiodismo del '76 en adelante.

Había mucha bibliografía sobre historia y dictadura. Incluso sobre historia y prensa. Y mucha gente estaba en ese momento investigando temas nuevos. Yo estaba muy ávida de leer todo eso, pero prácticamente nadie mencionaba la fotografía en la bibliografía. Parecía que no existía algo importante vinculado a la fotografía y la dictadura.

Y sin embargo, cuando iba a las hemerotecas, lo que encontraba era impresionante: historias extraordinarias ligadas al fotoperiodismo, el rol de los fotógrafos en los últimos años de la dictadura, la represión que habían sufrido, las grandes fotos de las Madres de Plaza de Mayo, [7] las imágenes de las represiones de 1982 y 1983, las fotos que se convirtieron en símbolos de una época. Teníamos todas esas imágenes, pero se las usaba como decoración, como ilustración de algo. Nadie las analizaba.

GF: ¿Cómo fue ese proceso de centrarse en el análisis específico de las fotografías?

CG: Bueno, yo no encontraba quién las analizara. Entonces me puse a hacer eso. Después conocí a Silvia Pérez Fernández en Sociales, ella era la organizadora de las *Jornadas de Fotografía y Sociedad*. Proponía (y propone) una mirada sociológica de la fotografía, muy interesante. Nos hicimos amigas.

Conocí también en Uruguay el Centro de Fotografía de Montevideo.[8] Un lugar espectacular, maravilloso, vinculado a la difusión de la fotografía latinoamericana. Y tenían una línea que era un premio a artículos de investigación, y unas jornadas en las que hacían un encuentro para investigadores, historiadores o fotógrafos de Latinoamérica para hablar sobre un tema (Pérez Fernández y Gamarnik, 2011).

Un año trabajaron el tema de identidad y fotografía. Entonces empecé a pensar "¿identidad de quién con el periodo que yo trabajaba". Y me di cuenta que la identidad de las Madres de Plaza de Mayo se concretó muy fuertemente a partir de la fotografía. Fue la fotografía la que les devolvió a ellas una imagen nueva de sí mismas: no solo como madres que buscaban a sus hijos desaparecidos, sino como un colectivo de lucha y de resistencia, porque así las retrataban los fotoperiodistas. Entonces me adentré en rastrear la historia de las Madres y la fotografía, la relación entre las Madres y los fotoperiodistas de esa época, y también la mirada que ellos tenían sobre ellas. Y ahí encontré un mundo apasionante: ellas me contaban cómo empezaron a verse de otra manera a partir de verse representadas en las fotos (Gamarnik, 2010). Historicé las primeras muestras de periodismo gráfico que hubo en Argentina (Gamarnik, 2014 y 2015). La primera realizada en 1981 y la segunda en 1982 ambas en dictadura. Reconstruí la primera porque no había ni catálogo y las fotos estaban dispersas. Entrevisté a los fotógrafos para contar cómo las organizaron, etc. Ahí me di cuenta lo importante que fue para ellas verse como las miraban ellos. Y ellos las retrataban con mucho amor.

Salvo una foto, la foto que yo llamo del "falso abrazo" del represor con la madre de Plaza de Mayo, que no es un abrazo, es un momento violento. La madre lloraba en una crisis de nervios y le golpea el pecho y el represor la aprieta en forma violenta. Pero la foto aparenta otra cosa. A esa foto le dediqué una investigación propia (Gamarnik, 2020b, 2021), porque hay casos en que la fotografía no dice lo que sucedió, e incluso lo tergiversa, y además es una foto que ellas odian. Pero esa fotografía también me habilitaba a pensar debates filosóficos alrededor de la fotografía de prensa. ¿Por qué le creemos? Porque transmite mucha credibilidad al circular dentro del circuito periodístico. Una foto de agencia o de diario no es lo mismo que una foto en un contexto artístico, donde uno puede decir: "no tengo por qué considerarla verdadera". En este caso, en cambio, era una foto de

un fotógrafo de agencia, la agencia la había vendido, recibió el premio más importante del fotoperiodismo en habla hispana[9], y la publicaron todos los diarios del país y muchos del mundo. ¿Cómo no creer que esa foto reflejaba lo que pasó? La foto es real, pero la imposibilidad de la imagen para contar –e incluso para tergiversar– un acontecimiento está en su propia naturaleza. Eso me permitió abordar también esos problemas filosóficos en torno a la imagen, la credibilidad y la fotografía de prensa.



Imagen 1

Fotografía que se interpretó como un abrazo entre Susana Leguía y el represor Jorge Gallone. 5 de octubre de 1982

Fuente: Marcelo Ranea/DYN



Imagen 2

Una de las fotografías censuradas que Jorge Sánchez tomó del cruce entre Leguía y Gallone

Fuente: Gentileza de Jorge Sánchez. El destino de la fotografía de Sánchez fue inverso al de la foto de Ranea. Jorge Sánchez fue secuestrado por unas horas y amedrentado para que no las difunda (Gamarnik, 2021).

Ahí me fui un poquito del tema, pero ese primer artículo que hablaba sobre la construcción de las Madres de Plaza de Mayo como imagen y su relación con la construcción de su propia identidad como colectivo de lucha, a mí me abrió un mundo. Me di cuenta que no solo tenía que analizar las imágenes y a los fotógrafos, sino también a quienes estaban dentro de esas imágenes: qué visión tenían ellas sobre lo que la imagen producía y generaba, y cómo la usaban –ellas y otros–. Y ellas tenían un uso mucho más complejo y profundo que lo que los investigadores habían analizado.

Entender todo esto me llevó años. Y en ese proceso fui encontrando gente que en Argentina estudiaba la fotografía desde otras perspectivas. En la Facultad de Ciencias Sociales me encontré – como mencioné antes– con Silvia Pérez Fernández, que venía estudiando profundamente el campo fotográfico en Argentina desde una visión más bourdiana: los actores, el mercado fotográfico, los fotógrafos artistas y los fotógrafos de prensa como actores dentro de un campo (Pérez Fernández, 2020). Nos llevamos muy bien y con ella pude armar un grupo de estudio: leer juntas, planificar, construir lo que terminó siendo el Área de Estudios sobre Fotografía de la

Facultad de Ciencias Sociales de la UBA, que sigue hasta hoy. Natalia Fortuny que estudiaba la relación entre fotografía, arte y desaparición. Comencé a participar del grupo de estudios de Ana Longoni donde trabajamos cuestiones vinculadas a la relación entre arte y política. Pablo Vitale que estudiaba las urbanizaciones y las villas miseria a través de imágenes, y llegó a la imagen desde la ciencia política. Julio Menajovsky que daba clases en mi facultad: era fotoperiodista, había estado detenido como preso político durante gran parte de la dictadura, y al salir se convirtió en fotoperiodista. Enseñaba la práctica del fotoperiodismo y analizaba la profesión. Juntarme con ellos y ellas me ayudó muchísimo, nos nutrimos mutuamente.

LL: Me parece que a los historiadores nos modificó mucho tu lectura, tu forma de pensar el problema, que tiene que ver con mirar la fotografía, pero también mirar a quién produce esa fotografía, quién está detrás de la lente. No solo en términos históricos, sino cómo se produce esa foto. Y eso me parece interesante también pensando qué pasa después en dictadura y en otros registros, cómo va cambiando: no solamente qué y cómo se registra, sino quiénes y para qué.

CG: El mirar a quién produce es una pregunta comunicacional. Ahí definiendo mi pertenencia al campo de la comunicación. Si hay algo que nos caracteriza a los comunicadores es pensar los mensajes en tres partes: el que los produce, el mensaje y el que los recibe. Es decir, la producción, la circulación y la recepción. Esto es básico, pero cada una de esas áreas abre muchísimo. Y es algo que otras disciplinas no se preguntan habitualmente: no lo hace la historia, no lo hace la sociología. Para mí era lo primero que surgía. ¿Quién estuvo detrás de la cámara y qué le pasó? ¿Qué hizo y por qué? ¿Quién le pedía la imagen y para qué medio trabajaba? ¿Cómo se publicó después? Empecé a reconstruir todas esas historias en las que el fotoperiodista era un eslabón de una cadena periodística, con muy poco poder dentro del medio y muy subsumido a él. Pensar eso implicaba pensar las características del oficio: cómo se ejercía en ese momento, qué era lo que efectivamente llegaba a publicarse tras toda la cadena de edición, la ideología del medio, los actores involucrados, las decisiones políticas. Entender la diferencia entre lo que había pasado en el terreno, lo que había vivido el fotógrafo o la fotógrafa, y lo que finalmente se había publicado. Y entender también las operaciones de manipulación –necesarias, básicas por definición, no en el sentido negativo que hoy le atribuimos al término–: hay una manipulación inevitable para que una imagen pueda llegar a ser vista.

Además, la fotografía era importantísima en las revistas ilustradas. Mandaban a un fotógrafo un mes y medio a Europa –a veces solo, a veces acompañado de un redactor–, con todos los gastos pagos, a cubrir los acontecimientos del momento: el Mayo Francés, la España de Franco, cómo era Japón, los carnavales de Brasil. Para eso se

enviaba a un fotógrafo durante mes y medio, fotografiando, para producir quizás una nota de cuatro páginas. Después encuentro a Rodolfo Walsh[10] trabajando para las revistas ilustradas, haciendo sus notas acompañado de un gran fotógrafo. Y las fotos tenían tanto peso como su texto. Sus textos maravillosos iban acompañados de un trabajo fotográfico casi antropológico: se tomaban quince días para ir a fotografiar a los yerbateros de Misiones, por ejemplo. El fotógrafo viajaba con él y sacaba fotos de la vida de esa gente. Ese tipo de periodismo, con esa unión entre texto e imagen, existió solo un momento en la historia argentina, lamentablemente. Sobre eso quiero volver a escribir, para que los periodistas actuales sepan que existió: que hubo un momento en que el periodismo era eso, y había empresas dispuestas a financiarlo.

También estudié el Cordobazo, que me interesó particularmente porque fue un momento en que la fotografía todavía le disputaba terreno de igual a igual a la televisión. Las cámaras de televisión eran tan pesadas que, si bien podían hacer registro directo, tenían que estar fijas en un lugar. Un fotógrafo, Eduardo Comesaña, recuerdo que me dijo: "nosotros les ganamos a la televisión; éramos treinta fotógrafos corriendo para todos lados, cubríamos muchísimo más que ellos". La movilidad del fotógrafo y la liviandad de las cámaras eran muy determinantes. Las grandes fotos del Cordobazo fueron posibles porque ellos podían moverse con un pequeño bolso de un lado al otro –porque el Cordobazo se desarrolló en toda la ciudad–. Por eso también importaba el estado físico: era un tipo de profesional con características particulares.

Me di cuenta de que tenía que estudiar mi objeto en círculos concéntricos. Primero, lo que pasaba en el país: la dictadura de Onganía; lo que pasaba en Córdoba, el acontecimiento en sí mismo. ¿Qué fue el Cordobazo? ¿Qué lo originó? ¿Cómo fueron esos dos días? Segundo, entrevistar a los productores: quiénes habían fotografiado el Cordobazo, si seguían vivos. Tercero, ver qué hizo la prensa con el Cordobazo, que era otra cosa distinta a la historia del acontecimiento: lo que hacen los medios según sus cosmovisiones para construir el relato de los hechos. Tenía *Siete Días Ilustrados* y la revista *Gente* de Editorial Atlántida dando versiones contrarias. Y dentro de Editorial Atlántida estaba Jarito Walker,[11] secretario de redacción de *Gente*, el alma y la cabeza de esa revista desde el año '65: la de los grandes títulos, los títulos espectaculares. Jarito Walker empieza a transformarse aceleradamente con lo que ve, con los acontecimientos, con lo que vive. En esa época, se va a buscar a un fotógrafo argentino que muere en Vietnam: Ignacio Ezcurra. Walker quedó varado en París y cubrió el Mayo Francés. Pasaba de todo en aquel momento y la fotografía era clave. Los acontecimientos lo van influyendo profundamente y él se transforma en militante

revolucionario. Hoy está desaparecido. Por entrevistas me enteré que en 1969, cuando le llegan las fotos del Cordobazo, él pretende que el número de *Gente* apoye la lucha de los obreros y los estudiantes, pero los Vigil le dicen: "de ninguna manera, acá el eje son los destrozos a la propiedad privada y los manifestantes violentos". Ese es el último número en que Walker trabaja en la revista *Gente*. Se va y funda una revista llamada *El Hombre Nuevo*. Una historia apasionante que no había sido contada, historias aún no investigadas. Y lo que me pasaba todo el tiempo era eso: encontraba minas de oro a cada paso que daba.

Trabajar en forma de círculos concéntricos me llevaba a ordenarme así: primero, el acontecimiento, recurrir a historiadores; segundo, las entrevistas orales; tercero, la prensa y el trabajo en hemeroteca; y cuarto, mirar las fotos con mi propia mirada, para ver qué puedo decir, por ejemplo, de fotos que se tomaron pero no se publicaron, o de cómo distintos medios elegían imágenes diferentes ante la misma cobertura, y cómo eso se relacionaba con el relato del acontecimiento.

LL: Esa búsqueda y cruce de información no debe resultar nada sencillo...

CG: No es fácil, y tampoco digo que lo haya logrado del todo. Cuando releo esas producciones veo que con el tiempo aprendí un poco más a hacer ese trabajo. Pero estas reflexiones metodológicas son *a posteriori*. También hubo un cambio generacional, se pasó de una época en la que los fotógrafos de diarios eran un eslabón dentro de un proceso de ascenso en el organigrama del medio. Se entraba, por ejemplo, como cadete, trasladando paquetes de diarios para venderlos, o de chofer. Pasar a fotografía era un ascenso, se aprendía en la práctica, dentro del diario. Es el caso de Héctor Ricardo García,[12] dueño de *Crónica*, que entra como cadete, se apasiona por el área de fotografía, quiere ser fotógrafo, y así ingresa al mundo periodístico.

Pero en la década del setenta empieza otra generación que tiene estudios universitarios. Muchos ingresan a distintas carreras – antropología, arquitectura, química, sociología– pero la abandonan cuando consiguen trabajo en fotoperiodismo, que ofrecía muy buenos sueldos y era una actividad valorada. También era un sector de clase media que había recibido cámaras fotográficas como regalo, en familias que podían comprárselas, y que en muchos casos tenían posibilidad de viajar. Algunos van a Europa, se llevan la cámara, registran sus viajes, y así llegan a la fotografía. Muchas veces son la decepción de sus familias por no haber terminado la carrera universitaria, a pesar de haberse convertido en prestigiosos fotógrafos.

En la carrera de comunicación estudiamos bastante semiología, y eso es un plus: nos permite analizar las imágenes en sí mismas, trabajar los sentidos de la imagen. Es una buena formación. Yo a la semiología le agregaba la historia. Yo podía abordar una imagen semiológicamente, y esa formación también me había dado

herramientas para pensar los discursos y su aspecto performativo. Estudiábamos a Austin (2005) en la facultad, que hablaba de cómo las palabras construyen hechos. Las palabras construyen hechos, y las imágenes también: eso fue para mí una revelación. Muy poca gente estudiaba las imágenes, o las subestimaba, o las dejaba de lado, o las usaba como mera ilustración, sin poner el eje en pensar cómo las fotografías también son performativas.

GF: También puede ser porque los comunicadores leemos teorías según el registro. A lo mejor para la fotografía leemos a Barthes y no pensamos a priori en la lingüística de Austin.

CG: Claro, y además hay menos tradición teórica en comunicación. Para hacer un trabajo interdisciplinario tenés que leer: historia, sociología, comunicación, hacer entrevistas, saber de técnica, ir a la hemeroteca. Había ganado la beca y tenía que hacerlo. Lo hice como pude, con dificultades, con limitaciones, a tientas. Sabiendo que cualquier cosa que escribiese –seguramente muy mejorable–, era un avance para quien viniese después y ya no tenga que empezar de cero.

También empecé a entender mejor mi objeto: cuando comprendí que hay fotografías intrascendentes que no juegan ningún rol en la historia. No hay que estudiar todo. Yo elijo las que sí tienen un papel importante en los acontecimientos. Empecé a entender que las fotografías construyen hechos: no solo los representan, no solo los relatan, no solo los ilustran, no solo los acompañan. Es una combinación de todo eso, pero a veces, a partir de que existe una fotografía, cambia la historia de ese acontecimiento. Esos casos me empezaron a interesar específicamente. Por ejemplo, algunas fotos de Malvinas (Gamarnik, 2015; Gamarnik, Guembe, Agostini y Flores, 2019). O la foto de Luciano Benjamín Menéndez^[13] amenazando con un cuchillo a un grupo de personas, tomada por Enrique Rosito en 1984. Esa foto logra que Menéndez vaya preso. El represor no solo estaba libre, sino que estaba siendo invitado como especialista en televisión, en el programa *Tiempo Nuevo*, con Bernardo Neustadt y Mariano Grondona.^[14] Ya estábamos en democracia, recién al año siguiente, fue el juicio a las Juntas.^[15] Menéndez había sido el responsable de *La Perla*,^[16] ni más ni menos, y también de todo el Tercer Cuerpo del Ejército: Tucumán, La Rioja, Córdoba. Y estaba suelto, amenazando a manifestantes con un cuchillo de paracaidista de 45 centímetros en la vía pública. Fui a la prensa a ver qué había pasado con esa foto, entrevisté al fotógrafo, entrevisté a otras personas que aparecen en la imagen. Me metí en la historia de la foto. ¿Por qué Menéndez salió a la calle con un cuchillo? ¿Quién lo frenó? ¿Quiénes eran los dos que lo estaban sujetando que se ven en la foto? ¿Qué pasó después? Porque la foto, al ser un corte en el flujo del tiempo, tiene una dificultad –a diferencia de un acontecimiento filmado en cine o en televisión–: no tenés el antes ni el después, a menos que tengas la

hoja de contacto. Buscar esas hojas de contacto también es fundamental. U otras fotos tomadas en la misma situación por otros fotógrafos. Se publicó una fotografía, pero ¿qué pasó antes? Eso es lo que me permitió encontrar la verdad del acontecimiento en el caso que llamo del falso abrazo: ver la hoja de contactos del fotógrafo permite ver lo evidente y es que no había sucedido lo que la foto aparentaba decir.



Imagen 3

El represor Menéndez, cuchillo en mano

Fuente: Enrique Rosito/DyN

Ahí aparece toda otra serie de lecturas que me ayudaron mucho, vinculadas a los estudios de cultura visual. Textos como los de Bredekamp (2017) y Mitchell (2009) me ayudaron a entender la importancia de las fotografías en la cultura social: cómo influyen, cómo afectan, cómo se desenvuelven los acontecimientos a partir de ellas. Y esto antes de que existiesen las redes sociales, por eso la prensa seguía siendo tan importante en mi investigación.

GF: Relataste estos cruces, tanto biográficos, técnicos, como también el cruce metodológico, y cuando mencionaste el marco teórico. Hablaste de todo el esquema de la comunicación: el emisor, el mensaje, el receptor. En una tesis de comunicación sobre un tema más visitado, tal vez nunca te permitirían tener esa libertad para trabajar todas esas variables, incorporarlas todas.

CG: Yo la dimensión de la recepción prácticamente no la trabajé en mi investigación. No obstante, subyace una hipótesis en el trabajo: si determinadas fotografías modificaron el curso de la historia,

necesariamente fueron recepcionadas e interpretadas por audiencias específicas. Recuerdo cuando presenté mi libro en una universidad, un historiador me señaló que la lectura le había revelado la ingenuidad con la que hasta ese momento había observado las imágenes fotográficas. Me indicó que, pese a su rigor en el análisis documental –propio de la disciplina histórica, con sus exigencias de verificación de fuentes y evaluación crítica–, había adoptado frente a la fotografía una mirada que no contenía esas mismas precauciones. Esa observación me resultó significativa. Era una evidencia de la carencia formativa en las carreras de historia respecto del análisis crítico de las imágenes.

GF: ¿Cómo ves los cambios técnicos en los '80 y en los '90?

CG: Una de las contribuciones más valiosas que recibí del campo historiográfico fue la reflexión en torno a la periodización: la importancia de periodizar con rigor y de fundamentar adecuadamente los criterios adoptados. Esa rigurosidad no es característica de los estudios en comunicación, y su incorporación enriqueció considerablemente mi trabajo.

GF: Sí, y a lo mejor incluso desde la comunicación uno periodizaría desde otra lógica, no tanto desde la lógica del hecho político, sino a lo mejor justamente un cambio profesional.

CG: Exactamente. Los historiadores e historiadoras tienden a periodizar en función de los acontecimientos políticos. Sin embargo, en mi investigación comprobé que determinados fenómenos propios del campo fotográfico –como el surgimiento de una agencia de noticias, la aparición de una nueva publicación o la consolidación de la figura del editor fotográfico en un medio– resultaron más determinantes para las prácticas profesionales que ciertos eventos políticos de envergadura. Un golpe de Estado, por ejemplo, no necesariamente transformó las condiciones de ejercicio del oficio para los fotógrafos; en cambio, la irrupción de un nuevo medio o agencia podía reconfigurar radicalmente el campo. Por eso mi tesis concluye en 1975, con la creación de la agencia Sigla –la primera gestionada íntegramente por fotógrafos en Argentina, que intentaba replicar el modelo de Magnum–,[17] hito que transformó sustancialmente las condiciones de trabajo de numerosos profesionales. Por supuesto, el golpe de Estado también modificó radicalmente la vida de muchos fotógrafos, pero la periodización debía responder a la lógica del objeto de estudio y no a la del acontecimiento político.

Esta tensión se me planteó en varias ocasiones: si me ajustaba a la rigurosidad que emergía de mis propias fuentes –una periodización orientada por el objeto de estudio– debía distanciarme de los criterios convencionales de la disciplina histórica. Opté por sostener esa decisión, asumiendo la responsabilidad de argumentarla exhaustivamente ante evaluadores provenientes del campo histórico,

quienes lógicamente exigen justificación para criterios que se apartan de sus tradiciones epistemológicas. Las fronteras disciplinares existen y tienen su razón de ser; el diálogo entre campos es enriquecedor, pero requiere conocer y respetar las reglas de juego de cada uno, porque además esas reglas tienen fundamentos sólidos. No es que los historiadores le presten atención a las fechas porque sí. Se trata entonces de argumentar, explicar y estar segura de lo que se sostiene.

En cuanto a los cambios de los años '80 y '90, traté de trabajar con la mayor libertad posible respecto de los condicionamientos teóricos y metodológicos, dejándome orientar por el objeto de estudio. Si éste demandaba un abordaje técnico, lo adoptaba; si requería una perspectiva histórica, la privilegiaba; si exigía atender a los sujetos representados –como fue el caso de las Madres de Plaza de Mayo–, también lo hacía. La fotografía es un objeto de análisis sumamente versátil y maleable. En la cobertura de la crisis de 2001,[18] por ejemplo, no existe una imagen que haya "cambiado la historia": hay aproximadamente 1.500 fotografías producidas simultáneamente por decenas de fotógrafos desplegados en distintos puntos de la ciudad y del conurbano. El propio objeto impone, en cada caso, una metodología de análisis diferente.

Todo esto lo fui comprendiendo de manera progresiva, siempre consideré fundamental realizar una metarreflexión sobre las decisiones metodológicas adoptadas a lo largo del proceso de investigación. Por ejemplo, al estudiar las imágenes con las que se respaldó mediáticamente el golpe de Estado –las imágenes de la prensa oficialista durante la dictadura– me interesaba reconstruir qué veía una persona común que accedía a una revista de circulación masiva en ese momento. Las tapas de publicaciones como la revista *Gente* o el diario *Crónica* llegaban a millones de personas, mientras que los editoriales de los grandes diarios tenían una circulación considerablemente más restringida. Sin embargo, la bibliografía académica tendía a privilegiar esos últimos como fuentes de análisis. Lo que la mayoría de la población recibía sobre el golpe de Estado le llegaba, fundamentalmente, a través de imágenes.

Al examinar esas portadas e interiores sin hipótesis previa, lo que encontré fue una representación sistemática de la normalidad: personas transitando por la calle peatonal de la ciudad de Buenos Aires, ciudadanos esperando el transporte público, trabajadores limpiando veredas. Apenas aparecía, de manera casi anecdótica, algún soldado dándole de comer a las palomas en la Plaza de Mayo. La violencia estaba prácticamente ausente; no había imágenes que generaran temor, ni tanques en las calles. Posteriormente, el acceso a documentación específica me permitió comprender que las Fuerzas Armadas argentinas habían estudiado deliberadamente, desde 1975, cómo diferenciarse del modelo de Pinochet en Chile[19] –un golpe

de estado caracterizado por una violencia explícita y masiva, el bombardeo a La Moneda,[20] cadáveres en las calles, cuerpos flotando en el río Mapocho–;[21] una visualidad que generó repudio internacional inmediato. Las fuerzas armadas argentinas habiendo estudiado eso decidieron adoptar una estrategia de representación radicalmente diferente.

Lo que resulta particularmente significativo es que las imágenes con las que hoy se construye la memoria visual de la dictadura –en materiales educativos, documentales y conmemoraciones– corresponden en su mayoría al período posterior al 30 de marzo de 1982, cuando la represión comenzó a manifestarse de forma pública en el espacio urbano y se produjo una reactivación del movimiento popular. Esto se explica, en parte, porque la desaparición como método represivo no generó imágenes. Justamente de apoyaron un una invisibilización de las desapariciones forzadas con una visibilidad confusa que al mismo tiempo disemine el terror. Esa constituyó un problema de representación que distintos actores –como las Madres de Plaza de Mayo llevando las fotos de sus hijos, devolviéndolos simbólicamente al espacio público y los artistas fotográficos– han intentado resolver mediante estrategias simbólicas y metafóricas de gran potencia expresiva. Algunas de las imágenes más potentes para dar cuenta de la dictadura son las que se tomaron el 30 de marzo de 1982.[22] Un joven detenido por cuatro policías en la vía pública, otro muchacho que aparece arrodillado con un fusil apuntándole, las Madres resistiendo frente a los caballos de la policía montada. Todos íconos que corresponden a los años 1982 y 1983.



Imagen 4

Un joven es detenido durante la represión del 30 de marzo de 1982

Fuente: Gentileza de Daniel García

Era importante historizar cada una de esas imágenes, reconstruir las condiciones concretas de su producción. Entrevisté a Daniel García, el fotógrafo de la imagen del joven detenido, y pude documentar lo que ocurrió ese día. Al fotógrafo lo detuvieron después de esa toma, ese rollo lo había salvado dándoselo a otra persona. Los otros rollos que sacó ese día se los sacaron y se perdieron.

Es un campo de investigación prácticamente inabarcable. Suelo hacer el listado de todo lo que aún no escribí o que tendría que estar investigando, y compruebo que no me va a alcanzar la vida. Espero que haya muchos más investigadores e investigadoras que quieran abordar estos temas y continuar este trabajo. Mi tesis de doctorado llega hasta 1975; posteriormente estudié los vínculos entre la fotografía y la dictadura, y dentro de ese período, un subcampo que es fotografía y Malvinas. Actualmente, en el marco de mi trabajo en CONICET, estoy trabajando sobre el fotoperiodismo en la posdictadura, durante los primeros años de la recuperación democrática. Hay también un capítulo importante por escribir sobre la fotografía en los años '90 y el menemismo: en ese período se transformó radicalmente el lugar que los medios gráficos otorgaban a

la imagen fotográfica. La mejora en la calidad técnica de la impresión y el reconocimiento del valor del fotoperiodismo llevaron a que, hacia mediados de la década, medios como Clarín y La Nación conformaran grandes staffs fotográficos, con treinta o cuarenta profesionales y equipos de editores. Toda esa renovación fotoperiodística está aún pendiente de sistematización, y sé que es una deuda que tengo.

Sin embargo, la coyuntura actual me llevó a atender también el presente del fotoperiodismo: las condiciones de trabajo de los fotógrafos en la calle, la precarización laboral generalizada y casos como el de Pablo Grillo.[23] Son transformaciones estructurales que requieren análisis urgente. Ya no existen los staffs estables en los medios gráficos; predominan las modalidades de contratación precarias, y los fotógrafos cubren movilizaciones como trabajadores independientes, sin los respaldos institucionales que existían en décadas anteriores. Mi investigación no está avanzando cronológicamente de manera lineal: la realidad me va llevando por distintos caminos. De lo que estoy absolutamente convencida es que la fotografía se merece un lugar en la investigación académica mucho más importante del que tiene.

GF: ¿Y colaboraste con el *Mapa de la Policía*,[24] que pudo reconstruir lo que sucedió a Pablo Grillo?

CG: La noche que hirieron a Pablo compartí en mis redes sociales el pedido de material visual que pudiese servir de prueba para aclarar el hecho pero nada más. Lo que sí hago es estudiar lo que ellos hicieron y hacen.

GF: Con Laura, en una conversación previa, hacíamos esta comparación con el caso de Kosteki y Santillán.[25] La labor periodística logra reproducir una secuencia en la cual se ve claramente un accionar policial cuya difusión estaba siendo obstaculizada por los medios, que o demoraron en publicar la evidencia gráfica o la relataron de otra manera. De alguna forma, lo que veo en tu relato es que en algún momento esa verdad emerge. Podrá pasar el tiempo, como pasó en el caso de la fotografía del falso abrazo, podrán pasar años, pero en algún momento esa verdad termina de develarse. Tiene una cierta inevitabilidad ¿Cuál es tu mirada sobre eso? ¿Sobre los efectos que ha generado esa reconstrucción?

CG: Para mí, lo que pasó con Pablo pudo constituir un punto de inflexión en la historia de lo que pueden hacer los actores sociales que se enfrentan al poder. En este caso, gracias a esta nueva herramienta que llamamos la fotografía forense, lo que hizo el *Mapa de la Policía*: reunir a múltiples actores que permitieron acceder a la verdad de los hechos. Analizar el caso desde múltiples perspectivas, con tecnología específica y con actores sociales especializados que se involucraron. Para que exista el *Mapa de la Policía*, los analistas de imágenes

necesitan las fotografías que los y las reporteras voluntaria y solidariamente toman y ceden. Son fotografías que se hacen no para que las publique un medio, o para vender a la prensa. Los y las fotógrafas ahora sacan fotos pensando que también pueden servir como pruebas judiciales. Entregan sus tarjetas de memoria completas, en bruto. Porque a veces una foto muy marginal que no parece una buena foto, contiene un detalle clave. Los metadatos, el registro, el horario.

Por un lado, existe todo el despliegue tecnológico que habilitan las fotografías con drones, que representan un cambio tecnológico importantísimo. Las filmaciones de los canales televisivos, las filmaciones de los drones, las filmaciones de los fotógrafos profesionales desplegados ubicuamente en múltiples puntos, incluso las imágenes de las cámaras de seguridad de la zona. Y el salto cualitativo que representa la democratización del acceso a las cámaras que producen los celulares: cada manifestante o cada participante de un acontecimiento tiene a su vez una cámara fotográfica, aunque no sea fotógrafo profesional. El video donde se ve a Pablo caer lo filma un manifestante con un celular, no un fotógrafo profesional. La sumatoria y la conjunción de todos esos actores y materiales es lo que el *Mapa de la Policía* reúne y procesa. Este panóptico total en el que vivimos permitió reconstruir con precisión lo que sucedió y encontrar al autor del disparo. No solo se identificó el momento en que el cabo Guerrero le dispara a Pablo, sino que se estableció que ese gendarme disparó de esa manera seis veces. Es decir, no fue un accidente y podría haber habido otros. Que Pablo sea el único herido de esa gravedad es un milagro. De todos modos, ese día dos manifestantes perdieron la visión de un ojo y hubo más de cien detenidos y heridos por balas de goma. No nos tenemos que olvidar de eso.

Tenemos el *Mapa de la Policía* pero además tenemos su relación y pedidos a los físicos del Instituto Balseiro de CONICET, lo cual no es un detalle menor y quisiera rescatarlo. No es solo que fotógrafos y fotógrafas entregan sus fotos y el *Mapa* las analiza. Es necesaria toda la capacidad de análisis visual de ese material e incluso el diseño gráfico y los videos muy didácticos para redes sociales que explican lo que ocurrió, algo que me parece muy importante. El *Mapa* no solo identifica al autor del disparo, sino que le explica a la población cómo sucedieron los hechos. Y para eso también genera videos, utiliza recursos diseño, de edición, de montaje para indicar a qué distancia estaban quienes reprimían, dónde estaba Pablo. Esa dimensión de diseño me parece muy importante. Crean materiales para redes sociales, claros, didácticos, a velocidad, usan los tiempos de las redes e intervienen en la escena política y social de modo determinante.

La experiencia de los dos investigadores del Instituto Balseiro de CONICET,[26] Rodolfo "Willy" Pregliasco y Martín Onetto es

clave. Ellos ya habían trabajado con imágenes como testigos clave en la causa de la masacre de Trelew,[27] con las imágenes del 2001 para identificar a los responsables de los disparos a los cinco muertos de Plaza de Mayo,[28] y con el caso del asesinato de María Teresa Rodríguez.[29] Con toda esa experiencia acumulada, esa misma noche comenzaron a estudiar las imágenes de lo ocurrido con Pablo y, con herramientas de la física, identificaron la fuerza que puede tener una granada de gas lacrimógeno, la velocidad del disparo, la procedencia del sonido, la distancia a la que se encontraba el gendarme Héctor Guerrero[30] y la trayectoria de la granada. Todos esos son datos físicos objetivos. Lo de la trayectoria de la granada disparada fue clave porque no respetaba siquiera el protocolo aprobado por la propia Ministra de Seguridad Patricia Bullrich sobre el uso de esas armas. Recordemos que esas armas estaban prohibidas antes de este gobierno, precisamente porque un arma similar había matado al maestro Carlos Fuentealba.[31] Bullrich las volvió a habilitar, pero con la exigencia de que sean disparadas a 45 grados. Lo que se probó es que Guerrero las disparó en forma horizontal, apuntando a la cabeza de Pablo y a corta distancia.

Toda la acción del *Mapa* de la Policía habla también de la capacidad de resistencia que tenemos como sociedad, de la capacidad de construir organizaciones que hagan justicia o que al menos empujen hacia ella. El *Mapa de la Policía* identificó al autor del disparo, quien hoy está procesado gracias a la acción mancomunada de todos estos actores. Esas imágenes contribuyeron a que se haga justicia o a que haya menos impunidad. Incluso los propios fotógrafos lo siguen como un asunto personal. Cuando Guerrero fue a declarar a Comodoro Py –instancia en la que quedó procesado– lo hicieron ingresar por una puerta lateral, en una maniobra distractiva para evitar ser fotografiado. Pero los fotógrafos se habían organizado cubriendo todas las entradas posibles, y dos de ellos lograron obtener la foto del rostro de Guerrero. Eso también habla de los mecanismos de defensa que tiene nuestra sociedad frente a la represión que estamos viviendo, de la creatividad y de las respuestas que van surgiendo. Contamos además con toda esa sabiduría sedimentada por la historia que tenemos, por las represiones que ya vivimos. El caso Kosteki y Santillán dejó enseñanzas. El 2001 dejó enseñanzas. El asesinato de José Luis Cabezas dejó enseñanzas.[32] Por eso los fotógrafos tienen una tradición muy fuerte de movilizarse por sus compañeros heridos o asesinados. Es terrible que tengamos esta experiencia sedimentada, pero la tenemos, y actuamos en consecuencia. Creo que una de las victorias más importantes que podemos adjudicarnos como pueblo durante el gobierno de Milei es que quien le disparó a Pablo esté procesado. E inmediatamente surge la pregunta por los responsables políticos. También hay una historia

en relación a buscar las responsabilidades políticas. Guerrero disparó, pero ¿quién cargó el arma?

Ahora respecto de la otra parte de tu pregunta, la inevitabilidad de que salga a la luz la verdad creo que no es así. No siempre emerge la verdad y cuesta aun cuando hay decenas de imágenes. Porque el poder es muy fuerte en crear noticias falsas, tergiversar, manipular la información, etc. Lo de Pablo fue fotografiado y filmado, sucedió a metros del Congreso e igual Bullrich salió a decir cualquier cosa, que la granada había rebotado dos veces antes de pegarle a Pablo. Realmente cualquier cosa. Pensemos en lo que pasó con Santiago Maldonado, en un terreno inhóspito de la Patagonia, sin cámaras. Sus mentiras se propagan más fácilmente.

GF: En lo de Pablo Grillo también se vieron roles diferentes entre los distintos medios de comunicación, porque el *Mapa*, a las 48 o 72 horas, ya tenía todo este procedimiento triangulado. Entonces, ¿cuál es el rol de los medios masivos?

CG: Ahí tenemos que hablar de los cambios que provocaron las redes sociales y de las transformaciones en los modos en que la población se informa y en que se producen las noticias. Estamos en un ecosistema periodístico completamente distinto al de hace una década, radicalmente transformado. Nos informamos de otras maneras y las informaciones se producen de otra manera. Los medios tradicionales perdieron muchísimo peso, algunos se adaptaron. Antes hablábamos de la importancia de las primeras planas; ahora se advierte que casi no tienen impacto. Los medios digitales tienen otra forma de mostrar las noticias, con estrategias de *clickbait* y notas de lectura muy rápida, porque se asume que los lectores no sostienen la atención. Los medios tradicionales están muy preocupados por su inserción en las redes sociales.

El papel prácticamente desapareció. Estamos hablando de otro ecosistema periodístico completamente distinto, al que se suma otra gran revolución: la que provoca la inteligencia artificial en las imágenes. Y el desajuste entre lo que llamamos el referente de la fotografía –la conexión objetiva con lo que fue fotografiado, sea en soporte digital o analógico– y las imágenes generadas por inteligencia artificial, que se producen sin referente fotografiado, solo por diseño algorítmico. Se rompe así el anclaje con ese referente externo que llamamos realidad. Eso que Barthes llamaba: "Esto ha sido". Esto sucedió delante de la cámara.

Estamos frente a un nuevo panorama, un nuevo escalón respecto de la manipulación, la creación de *fake news* y las mentiras sistematizadas. Un escalón diferente que va a alterar la relación de credibilidad que tenemos con las imágenes. Eso es filosóficamente muy importante. ¿Cómo vamos a responder como sociedad frente a la imposibilidad de saber si lo que tenemos ante los ojos es verdad o mentira? Antes, uno

suponía que era verdad y después podían demostrarle que era mentira. Había una base inicial de credibilidad. Ahora nos pueden estar mostrando algo que no ocurrió y no tenemos herramientas para saberlo. Y por otro lado, está pasando que se filma en vivo y en directo un genocidio en Gaza y no hay reacción acorde a esa tragedia.

Estamos frente a una nueva disyuntiva para los investigadores, las investigadoras, para el periodismo y la sociedad en su conjunto. ¿Y qué hacen los fotógrafos y las fotógrafas frente a lo que ocurre? Hay un nuevo elemento: ellos ya no necesitan de un medio para que sus fotos sean vistas. Cubren un acontecimiento, hacen su propia edición y suben las imágenes a sus redes, sobre todo a Instagram. Tenemos ahí un archivo vivo de los acontecimientos, inmediato y accesible. Aunque también es cierto que en la práctica estamos todos trabajando para Meta y para Zuckerberg, gratuitamente: los fotógrafos, las fotógrafas, quienes subimos nuestras cosas, quienes las miramos. Pero es un archivo increíble en tiempo real de lo que está sucediendo.

Es clave para los fotógrafos y las fotógrafas ese lugar de autoedición y publicación autónoma. Fotógrafos independientes y freelance como Pablo podían tener su propia publicación y sus propias fotos visibles. Claro, no pueden vivir de ese trabajo. Ese es otro problema. Pero hay imágenes maravillosas que logran trascender o darse a conocer porque ellos mismos las publican en sus redes.

Ahí hay algo que me resulta muy interesante y muy contradictorio a la vez. Porque siempre estamos jugando en el campo de juego ajeno: el de ultra-millonarios tecnológicos que manejan la comunicación mundial. El campo que nos determina Elon Musk en X, el que nos determina Zuckerberg en Instagram o en Facebook. Para mí eso no podemos naturalizarlo. Tenemos que construir campos de juego propios, nuestras propias redes.

Antes existía una especie de sistema de *broadcasting*: un emisor muy poderoso que transmitía un mismo mensaje a una masa de lectores dispersos que escuchaban un discurso unificado. Se podía tener buena, mala o indiferente consideración respecto de ese discurso, pero había un tema compartido. Ahora esa posibilidad ya no existe. Cada uno lee su "diario de Yrigoyen".[33] A cada uno nos construyen un diario personalizado según nuestra personalidad, nuestros gustos, nuestra forma de pensar. Entonces casi no hay posibilidad de diálogo social, vivimos en cámaras de eco, hablándonos entre nosotros. ¿Qué hacemos frente a eso?

Referencias Bibliográficas

- Austin, J. L. (2005). *Cómo hacer cosas con palabras. Palabras y acciones*. Buenos Aires: Paidós.
- Bredekamp, H. (2017). *Teoría del acto icónico*. Madrid: Akal.
- Gamarnik, C. (2010). La construcción de la imagen de las Madres de Plaza de Mayo a través de la fotografía de prensa. *Revista Afuera. Estudios de Crítica Cultural. Artes Visuales*, (9). Recuperado de: <http://www.revistaafuera.com/articulo.php?id=129>
- Gamarnik, C. (2014). “Imágenes contra la dictadura. La historia de la primera muestra de periodismo gráfico argentino”. En: N. Fortuny, J. Blejmar y L. I. García (eds.), *Instantáneas de la Memoria. Fotografía y dictadura en Argentina y América Latina* (pp. 69-92). Buenos Aires: Librería.
- Gamarnik, C. (2015). La fotografía de prensa durante la guerra de Malvinas: la batalla por lo (in) visible. *Páginas*, 7(13), 79-117. <https://doi.org/10.35305/rp.v7i13.197>
- Gamarnik, C. (2020a). *El fotoperiodismo en Argentina. De Siete Días Ilustrados (1966) a la agencia Sigla (1975)*. Buenos Aires: ArtexArte.
- Gamarnik, C. (2020b). Fotografía de prensa y dictadura en Argentina: la historia de un falso abrazo. En G. Aguila, S. Garaño & P. Scatizza (Eds.), *La represión como política de Estado. Estudios sobre la violencia estatal en el siglo XX* (pp. 169-194). Buenos Aires: Imago Mundi.
- Gamarnik, C. (2021). Límites y paradojas de una fotografía de prensa: análisis de una foto de Madres de Plaza de Mayo durante la dictadura militar en Argentina. *Fotocinema. Revista Científica de Cine y Fotografía*, 22, 197-220. <https://doi.org/10.24310/Fotocinema.2021.vi22.11706>
- Gamarnik, C., Guembe, M. L., Agostini, V. & Flores, M. C. (2019). El regreso de los soldados de Malvinas: la historia de un ocultamiento. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*. DOI: <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.76901>
- Mitchell, W. J. T. (2009). *Teoría de la imagen*. Madrid: Akal.
- Pérez Fernández, S. (2020). *Imágenes Latentes, fotografía argentina de los ochenta*. Berazategui: La Minga.
- Pérez Fernández, S. & Garmanik, C. (Eds.) (2011). *Artículos de investigación sobre fotografía*. Montevideo: Centro de Fotografía.
- Sontag, S. (2022). *Sobre la fotografía*. Buenos Aires: Debolsillo.

Cora Gamarnik



Cora Gamarnik es doctora en Ciencias Sociales y licenciada en Comunicación por la Universidad de Buenos Aires (UBA). Investigadora Adjunta CONICET/Argentina. Coordinadora del Área de Estudios sobre Fotografía y del Programa de Actualización en Fotografía y Ciencias Sociales de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires, Argentina. Profesora Titular de la materia Didáctica Especial y Residencia Facultad de Ciencias Sociales, UBA. Co-directora del Grupo de Estudios sobre Arte, Cultura y Política, Instituto de Investigaciones Gino Germani, UBA. Ha publicado el libro *El fotoperiodismo en Argentina. De Siete Días Ilustrados (1965) a la Agencia Sigla (1975)*, ediciones Artexarte, 2020 y artículos académicos en diversas revistas nacionales e internacionales. Directora del Proyecto Ubacyt "La fotografía y las ciencias sociales y humanas en la Argentina (1950-2020): Prácticas, métodos, objetos de estudios y formación académica".

Notas

- 1 Se refiere al Programa de Educación a Distancia de la Universidad de Buenos Aires. Ver: <https://ubaxxi.uba.ar/>
- 2 El Cordobazo fue un levantamiento popular masivo ocurrido en la ciudad de Córdoba, Argentina, entre el 29 y 30 de mayo de 1969, protagonizado por una alianza entre sectores sindicales y el movimiento estudiantil en oposición a la dictadura militar de Juan Carlos Onganía (autodenominada "Revolución Argentina").

- 3 La revista *Siete Días Ilustrados* fue una publicación inicialmente surgida como suplemento del diario *La Razón*, luego convertida en semanario independiente. Fue uno de los grandes éxitos de la famosa editorial Abril, ver *infra*.
- 4 Editorial Abril S. A. fue una importante compañía editorial de la Argentina, fundada en la década de los '40, que formó parte de la llamada "edad de oro" de la industria editorial del país. Inicialmente se dedicaba a la publicación de historietas y colecciones infantiles, pero luego, diversificó su oferta para incorporar a nuevos sectores del público lector. Su catálogo incluye revistas como *Siete Días* (noticias), *Panorama* (interés general), *Parabrisas* (mercado automóvil), *Corsa* (automovilismo), *Radiolandia 2000* (interés general y actualidad), *Antena* (espectáculos), *TV Guía* (espectáculos), *Adán* (hombres), *Claudia*, *Claudia Casa*, *Maniquí*, *Nocturno* y *Contigo* (mujeres), *Idilio* (juvenil femenina), *Más Allá* (ciencia ficción y divulgación científica).
- 5 Revista *Gente* es una icónica revista de espectáculos y farándula de la Argentina, fundada en 1965 por el empresario de medios Constancio Vigil y perteneciente a Editorial Atlántida. Hasta 2020, se editó semanalmente, pero desde 2021, pasó a ser publicada de manera mensual y a partir de 2024, sólo se edita en formato digital y multiplataforma.
- 6 Se refiere a la última dictadura cívico-militar en Argentina (1976-1983), autodenominada Proceso de Reorganización Nacional, y que implementó de manera sistemática el terrorismo de Estado, caracterizado por secuestros, torturas y desapariciones, dejando un profundo impacto social y económico
- 7 Las Madres de Plaza de Mayo son un movimiento argentino de lucha por los derechos humanos. Conformado en abril de 1977 para buscar a sus propios hijos, desaparecidos durante la última dictadura cívico-militar (1976-1983). Se convirtieron en un símbolo internacional de lucha por la Memoria, la Verdad y la Justicia. Mediante la resistencia pacífica y la icónica ronda semanal con pañuelos blancos en la Plaza de Mayo, la principal plaza pública de la capital del país, frente a la sede del gobierno nacional.
- 8 <https://cdf.montevideo.gub.uy/>
- 9 Se refiere al premio Rey de España a la mejor fotografía periodística del año 1983, entregado por el Instituto de Cooperación Iberoamericana y la Agencia EFE (Gamarnik, 2021).
- 10 Rodolfo Jorge Walsh Gill (1927-1977) fue un periodista, escritor y militante político argentino, pionero en la escritura de novelas de no ficción como *Operación Masacre* y *¿Quién*

mató a Rosendo? Formó parte de la agrupación Montoneros. En medio del terrorismo de Estado impuesto por la última dictadura cívico-militar publicó su famosa *Carta abierta de un escritor a la Junta Militar*, para luego ser capturado y mortalmente herido en un enfrentamiento con un grupo de tareas de la ESMA. La dictadura nunca reveló dónde fueron escondidos los restos de Walsh, por lo que desde entonces forma parte de la lista de detenidos desaparecidos por el terrorismo de Estado en Argentina. En 2011 la justicia identificó y condenó por homicidio a siete de los autores.

- 11 Walker, Enrique Juan Ricardo (1941-1976). Fue jefe de redacción de la revista *Gente* desde su fundación en 1965 hasta su renuncia por desacuerdos con los propietarios del medio acerca de la cobertura de las jornadas de Córdoba. Fue secuestrado y desaparecido en julio de 1976 al ser emboscado en un cine.
- 12 Héctor Ricardo García (1932-2019) fue un periodista y empresario teatral y de medios de Argentina. Es creador del diario *Crónica* y de *Crónica TV*. La señal televisiva es conocida por su cobertura de hechos en vivo y el uso de placas rojas con enormes letras blancas para ironizar sobre las noticias.
- 13 Luciano Benjamín Menéndez (1927-2018), fue un general argentino conocido por su papel desempeñado en el terrorismo de Estado en la década de 1970. Posee un amplio prontuario de delitos de *lesa humanidad* en su rol de Comandante del III Cuerpo del Ejército durante la última dictadura militar a partir del cual tuvo bajo su conducción más de un centenar de Centros Clandestinos de Detención.
- 14 *Tiempo Nuevo* fue un programa de televisión periodístico argentino dedicado a la política, que tuvo 30 años de permanencia en pantalla, entre 1966 y 1997. Inicialmente lo conducían los periodistas Bernardo Neustadt y Mariano Grondona. En 1989, Grondona abandonó el programa para crear el suyo propio, titulado *Hora Clave*. Ambos se convertirían en competidores directos, con diferentes líneas editoriales respecto del gobierno de Carlos Saúl Menem.
- 15 Se refiere al Juicio a las Juntas, iniciado el 22 de abril de 1985. Se trató de un proceso judicial histórico en Argentina y un hito a nivel mundial, donde la justicia civil nacional condenó a los máximos responsables de la dictadura militar por la comisión de crímenes de lesa humanidad. Ocurrido durante la presidencia de Raúl Alfonsín y liderado por el fiscal Julio César Strassera, se basó en los informes de la Comisión Nacional por la Desaparición de Personas (CONADEP) y

el informe “Nunca Más”. El proceso judicial incluyó durante los ocho meses de duración a 833 testigos que dieron cuenta de las impactantes acciones del terrorismo de Estado.

- 16 *La Perla* fue el Centro Clandestino de Detención más importante de la provincia de Córdoba, y de toda la Zona 3, una de las cinco zonas militares en que se había dividido el plan represivo del gobierno militar, y que abarcaba todo el norte del país bajo el mando del III Cuerpo del Ejército y, por ende, de Luciano Benjamín Menéndez. Los testimonios de torturas (incluidos delitos de índole sexual fundamentalmente contra mujeres) y asesinatos sucedidos en este centro son particularmente crueles.
- 17 *Magnum Photos* es una agencia internacional de fotografía creada en 1947. En formato cooperativa, los miembros retienen los derechos de las fotografías y relativa libertad de acción. Actualmente, la agencia tiene oficinas en Nueva York, París, Londres y Tokio. Ver: <https://www.magnumphotos.com/>
- 18 Se refiere a la Crisis de diciembre de 2001 en Argentina. Se trató del estallido de una crisis política, económica, social e institucional, que desencadenó en una revuelta popular generalizada, la posterior renuncia del entonces presidente Fernando de la Rúa y un período de inestabilidad política, durante el cual cinco presidentes fueron nombrados y alternativamente renunciaron en el transcurso de pocos días. Sucedió en el contexto de una crisis más larga que se extendió entre 1998 y 2002, caracterizada por una larga recesión, aumento del desempleo, marginalidad y deuda pública, que culminó en la confiscación de depósitos bancarios –“corralito”–, y en una crisis humanitaria y de representatividad, social, económica, financiera y política.
- 19 Se refiere al golpe militar del 11 de septiembre de 1973 en Chile, que derrocó al presidente democrático Salvador Allende e instauró la dictadura de Augusto Pinochet.
- 20 El Palacio de la Moneda, o La Moneda, es la sede del gobierno de Chile. Fue bombardeada el 11 de septiembre de 1973 por aviones de la Fuerza Aérea de Chile, como parte de las acciones militares del Golpe de Estado. El presidente democrático Allende murió durante el ataque. Las imágenes del acontecimiento fueron televisadas.
- 21 El río Mapocho cruza la ciudad de Santiago de Chile y desemboca en el río Maipo. Durante las primeras semanas del golpe militar, se arrojaron decenas de cuerpos al río, muchos de ellos fusilados directamente sobre el puente Bulnes, que lo cruza. La aparición de esos cadáveres se convirtió en uno de los símbolos de la represión chilena.

- 22 El 30 de marzo de 1982, Saúl Ubaldini, secretario general de la Confederación General de los Trabajadores con sede en calle Brasil –en el barrio de Constitución de la Ciudad de Buenos Aires, de ahí el nombre CGT Brasil–, convocó a una marcha intersectorial contra el gobierno militar bajo la consigna “Pan, Paz y Trabajo”. Una dura represión con centenares de detenidos y un muerto en Mendoza, mostró la verdadera faz dictatorial del gobierno y evidenció el desgaste del régimen militar y el creciente espíritu de desafío por parte de la sociedad civil.
- 23 En marzo de 2025, el fotógrafo independiente Pablo Grillo se encontraba en las inmediaciones del Congreso cubriendo la marcha semanal de jubilados, una movilización que se convoca todos miércoles en reclamo de mejoras. La zona se encontraba rodeada de fuerzas represivas que tenían la instrucción de llevar adelante un protocolo de seguridad definido por la Ministra de Seguridad Patricia Bullrich, y que implicaba el desalojo de las calles mediante el uso de la fuerza pública. En un clima cargado de tensiones, Grillo fue herido en la cabeza por el impacto de una granada de gas lacrimógeno, lo que le provocó graves heridas y lo sometió, luego de una larga internación, a una rehabilitación que hoy continúa.
- 24 *Mapa de la Policía* se presenta como una herramienta ciudadana contra la violencia policial mediante estrategias de visibilización. Véase: <https://mapadelapolicia.com/>
- 25 Maximiliano Kosteki y Darío Santillán fueron dos manifestantes asesinados el 26 de junio de 2002 por la policía de la Provincia de Buenos Aires (Argentina), en un hecho conocido como “masacre de Avellaneda”. Ambos jóvenes formaban parte del Movimiento de Trabajadores Desocupados (MTD), una de las organizaciones que en el contexto de la mencionada crisis del 2001 se manifestaban mediante el corte de calles –de ahí el nombre que los agrupaba: “piqueteros”–. En un intento de cortar el Puente Pueyrredón –que conecta la Capital Federal con la ciudad de Avellaneda–, la policía los desalojó violentamente y le ocasionaron la muerte. Posteriormente, la policía intentó ocultar los hechos. Finalmente, la existencia de fotografías periódísticas permitieron reconstruir lo sucedido y develar la colaboración de los principales medios del país en el encubrimiento mediático del papel de la policía, lo que derivó en la condena a prisión perpetua de los dos oficiales acusados: Alfredo Fanchiotti y Alejandro Acosta.

- 26 Instituto Balseiro / Centro Atómico Bariloche, es un centro dependiente de la Universidad Nacional de Cuyo (UNCUYO) y la Comisión Nacional de Energía Atómica (CNEA). La autora se refiere a la presencia de investigadores de CONICET que se encuentran radicados en el IB.
- 27 La Masacre de Trelew (22 de agosto de 1972) fue el fusilamiento de 16 presos políticos de agrupaciones guerrilleras ERP, FAR y Montoneros en la Base Aeronaval Almirante Zar por la dictadura de Alejandro Lanusse, tras un intento de fuga del penal de Rawson. Rodolfo "Willy" Pregliasco, del Instituto Balseiro/Centro Atómico Bariloche, lideró una pericia física forense clave para reconstruir los hechos en el juicio del 2012, en el que la Justicia federal caratuló el hecho como delito de *lesa humanidad*, condenando a prisión perpetua a los marinos Luis Sosa, Emilio Del Real y Carlos Marandino.
- 28 Véase en el sitio oficial de CONICET: <https://www.conicet.gov.ar/la-pericia-de-la-represion-del-19-y-20-de-diciembre-que-realizo-un-cientifico-a-pedido-de-la-justicia/>
- 29 El asesinato de Teresa Rodríguez, ocurrió el 12 de abril de 1997 en Plaza Huinul, provincia Neuquén, Argentina. Fue un hito trágico en la historia social del país, marcando el nacimiento del movimiento piquetero. Fue alcanzada por un disparo policial, mientras observaba una manifestación en la Ruta 17, en el marco de la segunda pueblada de Cutral Có y Plaza Huinul (segundo *Cutralcazo*), un área fuertemente afectada por la privatización de la empresa petrolífera nacional: YPF.
- 30 Héctor Guerrero está imputado en el caso de Pablo Grillo. La reconstrucción de la mecánica de los hechos realizada por el *Mapa de la Policía* fue fundamental para la identificación del gendarme. Varios medios periodísticos argentino siguen las alternativas de este caso, véase: <https://www.infobae.com/judiciales/2026/05/12/elevaron-a-juicio-oral-la-causa-contr-el-gendarme-que-le-disparo-al-fotografo-pablo-grillo/> ; <https://www.ambito.com/politica/causa-pablo-grillo-elevaron-juicio-al-gendarme-acusado-e-investigaran-la-cadena-mando-n6276770> ; <https://www.pagina12.com.ar/2026/05/12/causa-pablo-grillo-se-elevo-a-juicio-oral-la-causa-contr-el-gendarme-guerrero/>
- 31 Carlos Fuentealba fue un docente argentino asesinado por la policía el 4 de abril de 2007, mientras participaba de un corte de ruta en reclamo de mejoras en educación en

Neuquén. Durante la represión policial, sufrió el impacto de una granada de gas lacrimógeno lanzada a quemarropa por un policía mientras se encontraba en el asiento trasero de un automóvil, cuando se retiraba del lugar junto a otros docentes.

- 32 José Luis Cabezas (1961-1997) fue un fotógrafo cuyo homicidio tuvo una enorme resonancia en la lucha de la prensa argentina en pos de la libertad de expresión. Según se pudo esclarecer, Cabezas había conseguido la primera fotografía del empresario Alfredo Yabrán –publicada en *Revista Noticias*–, que pese a sus vinculaciones con el gobierno de Carlos Saúl Menem y a las denuncias de corrupción que caían sobre él, había logrado mantener un perfil desconocido. El propio Yabrán se suicidó al conocer la orden de arresto como autor intelectual que pesaba en su contra, y los autores materiales, integrantes de una banda denominada Los Horneros, fueron condenados.
- 33 Se refiere a una situación difícil de corroborar, en la cual el presidente argentino Hipólito Yrigoyen, durante su segundo mandato entre 1928 y 1930, recibía todas las mañanas un periódico apócrifo diseñado exclusivamente para él, con noticias elogiosas de su gobierno, lo que lo mantenía aislado y alejado de los problemas reales.

AmeliCA

Disponible en:

<https://portal.amelica.org/ameli/ameli/journal/27/275684009/275684009.pdf>

Cómo citar el artículo

Número completo

Más información del artículo

Página de la revista en portal.amelica.org

AmeliCA

Ciencia Abierta para el Bien Común

Guillermo Ferragutti, Laura Luciani

“La fotografía se merece un lugar en la investigación académica mucho más importante del que tiene”.

Entrevista a Cora Gamarnik

“Photography deserves a much more prominent place in academic research than it currently has”. Interview with Cora Gamarnik

Avances del Cesor

vol. 23, núm. 34, 2026

Universidad Nacional de Rosario, Argentina

revistaavancesdelcesor@ishir-conicet.gov.ar

ISSN: 1514-3899

ISSN-E: 2422-6580

DOI: <https://doi.org/10.35305/ac.v23i34.2248>