

I.6. Usos de la fotografía como documento histórico.

Andrea Raina

“La "imagen" no constituye un dominio autónomo y cerrado en sí mismo, un mundo sin comunicación con lo que lo rodea. Las imágenes -como las palabras, como todo- no podrían evitar ser tomadas por los juegos de sentido, como parte de los miles de dependencias que reglan la significación en el seno de las sociedades. Desde el instante en que se inscribe en la cultura -y ésta está presente en el espíritu del creador de imágenes- el texto icónico, como todos los otros textos, se ofrece a la impresión de la figura y del discurso. La semiología de la imagen no se constituirá por fuera de una semiología general.” Metz, Cristian "Más allá de la analogía, la imagen", Comunicaciones, París, Seuil n° 15, 1970. Citado en Verón, Eliseo “De la imagen semiológica a las discursividades” en I. Veyrat-Masson y D. Dayan (comps.), “Espacios públicos en imágenes”, Gedisa, Barcelona, 1996.

Introducción

En el presente trabajo se presentan dos opciones teórico-metodológicas para el abordaje de la fotografía como documento histórico. Para ello es necesario definir, en primer lugar, los conceptos de documento histórico y de fotografía que consideramos pertinentes. Además, en esta vinculación, se articulan conceptos que permiten analizar de los sentidos de las fotografías.

Para profundizar en las implicancias de esta relación, se puede pensar en Aróstegui para la búsqueda de una definición de fuente histórica. El autor define a una fuente para la historia como *“cualquier tipo de documento existente, cualquier realidad que pueda aportar testimonio, huella o reliquia, cualquiera que sea su lenguaje.”* Y continúa, *“una fuente histórica sería, en principio, todo aquel objeto material, instrumento o herramienta, símbolo o discurso intelectual, que procede de la creatividad humana, a cuyo través puede inferirse algo acerca de una determinada situación social en el tiempo.”*¹ A su vez sostiene: *“investigar la Historia no es, en modo alguno, transcribir lo que las fuentes existentes dicen (...). La exposición de la Historia, que es el resultado final del método de investigación, tiene que hacer inteligible y explicable lo que las fuentes le proporcionan como información.”*² Esta afirmación advierte, como es lógico suponer, que las fuentes no “hablan” por sí mismas.

Considerando esta conceptualización, la fotografía se podría definir sin ninguna dificultad como fuente histórica, pero ¿cómo se aborda en un plano metodológico? Para responder esta cuestión se puede pensar, como Boris Kossoy, que a las fotografías hay que *convertirlas* en fuentes históricas; y para ello es necesario informarse, al menos, sobre los tres elementos principales que la definen: asunto (tema elegido, referente, *spectrum* según Barthes), fotógrafo (autor, agente, *operator*) y tecnología (equipos, técnicas); es decir obtener información específica del proceso que la origina. En este sentido, la propuesta del autor no difiere de lo que, en general, debe realizar un historiador ante cualquier tipo de fuente. Cualquier documento (sea escrito o no) que un investigador social utilice representa un *medio* para conocer el pasado, no reúne *el* conocimiento del mismo. De aquí se desprende que ningún documento se baste a sí mismo y que sea imprescindible articular diversos tipos de documentos, para evitar enfoques limitados de la realidad social que se intenta reconstruir. Como nos recuerda Marc Bloch: *“el pasado es, por definición, un dato que nada puede modificar. Pero el conocimiento del pasado es algo en progreso, que constantemente se transforma y se perfecciona.”*³

En cuanto a la fotografía resulta difícil establecer, de una vez, un concepto que abarque plenamente la complejidad de su significación. Philippe Dubois⁴ analiza las diferentes posiciones epistemológicas que han recorrido las distintas teorías sobre la fotografía desde su invención. El

¹ Aróstegui, J. *La investigación histórica: teoría y método*, Crítica, España, 2001, p. 378.

² Aróstegui, J. op.cit. p. 72.

³ Kossoy, B. *Fotografía e historia*, La marca, Buenos Aires, 2001, p. 27.

⁴ Dubois, Philippe *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*, Paidós Comunicación, Barcelona, 2002, p. 51.

autor sostiene que la fotografía pertenece al registro de la huella, el rastro, la marca; *índice* de que el referente existe. “*La imagen foto se torna inseparable de su experiencia referencial, del acto que la funda. Su realidad primera no confirma otra cosa que una afirmación de existencia. La foto es ante todo índice. Es sólo a continuación que puede llegar a ser semejanza (ícono) y adquirir sentido (símbolo).*”⁵

Los índices son signos que se caracterizan por ser realmente afectados por su objeto, de mantener una relación de conexión física. En la foto: conexión física entre la imagen y el referente que ella denota. Del índice se desprenden las características de: singularidad, atestiguamiento y designación de la fotografía. La foto es *singular* ya que aunque se pueda reproducir mecánicamente, nunca se repetirá existencialmente el momento de la toma. La foto *atestigua* ya que testimonia la existencia del referente que muestra. La foto *designa*, señala, muestra y lo único que dice es “allí” (allí está el referente). Esta característica ubica la pragmática de la fotografía sobre la semántica: “(...) *su único sentido, si se quiere, es indicar, subrayar, mostrar su relación singular con una situación referencial determinada. La foto sólo puede decir: eso es eso, tal, mira!*”. El índice se detiene en el “*esto ha sido*” no dice: “esto quiere decir”.

La presencia de una imagen implica un fenómeno de *representación*, donde las preguntas por lo real, por la cosa y por la verdad se hacen inminentes. Toda representación se funda en una ausencia, la ausencia del objeto representado, donde el signo aparece sustituyendo al referente. La relación entre el signo y el referente constituye un problema ya que “*si bien sabemos que la imagen nunca es un reflejo mecánico de la realidad, por otro lado, también sabemos que no se trata de una esfera totalmente autónoma. Persiste una materialidad que es necesario recuperar (...) en tanto espacio material (social) en el cual se siguen dirimiendo los conflictos propios de la vida social.*”⁶

En este sentido se propone mantener un distanciamiento entre el signo indicial y el referente mismo. Así como el signo emana del referente, y tienen una especie de contigüidad física con el, también se plantea una distancia entre ambos, para no caer en una falsa fusión del signo con lo real. Hay que mantener bien diferenciados el “aquí” del signo y el “allí” del referente. La fotografía se mueve entre esos dos espacios y entre dos tiempos: el “ahora” y el “entonces”. La imagen fotográfica no sólo está representando un objeto ausente a través del signo indicial, sino también está marcando otra realidad, exterior al signo y anterior en el tiempo. Esta distancia temporal se manifiesta en seguida, John Berger lo ilustra de esta manera: “*entre el momento recogido sobre la película y el momento presente de la mirada que uno dirige a la fotografía, siempre hay un abismo.*”⁷

Un análisis situado.

En el presente artículo se abordan una serie de consideraciones metodológicas que orientaron un trabajo de investigación⁸, y que a su vez, son producto de una reflexión posterior a la culminación de dicho trabajo. Allí se indagó acerca de los vínculos entre la fotografía y el movimiento de derechos humanos de la ciudad de Santa Fe en el período 1981-2003.

Se proponen dos dimensiones de análisis diferentes y complementarias. Por un lado el uso de las fotografías desde los integrantes del movimiento de derechos humanos –en el marco de sus demandas y formatos de acción- y sus posibles significados inmersas en un proceso de construcción de memoria y producción de identidades. Por otro lado se analiza la fotografía en el contexto de las noticias periodísticas publicadas al comienzo del período, desde una discursividad social amplia que permite vislumbrar las formas de “hacerse público” que tuvo el movimiento y sus repercusiones.

Al pensar en el objeto de estudio construido para esta investigación una serie de preguntas sobre cómo abordarlo guiaron la confección del marco teórico que intentó ser el más adecuado para dicho objeto. Como se aclaró en la introducción, se utilizaron aportes tanto de semiótica (Barthes,

⁵ Dubois, P. Op. Cit. p. 51

⁶ Torre, María *La fotografía: una mirada en el tiempo*, III Jornadas de Fotografía y Sociedad.

⁷ Berger, J. *Mirar*, Gustavo Gili, Barcelona, 2001, p.125.

⁸ Realizado en el marco de una Cientibeca (Becas de Iniciación a la Investigación Científica).

Dubois), de teorías del discurso (Verón), de comunicación (Alsina, Atorresi) como de historia social para el análisis relacionado del movimiento y la fotografía desde los dos enfoques mencionados.

La intención de este artículo es referir a los dos modos en que la fotografía se constituyó como parte de un mismo objeto de estudio –el movimiento de derechos humanos local- y concluir con las consideraciones teórico-metodológicas que se desprenden -a la vez que son parte- de la reflexión del análisis empírico realizado.

La fotografía en el movimiento de derechos humanos.

I. Se analizaron las fotografías de los desaparecidos en el marco de los repertorios discursivos y de acción del movimiento de derechos humanos en la ciudad de Santa Fe en el amplio período de 1981 a 2003. Particularmente se estudió el uso de las imágenes en las marchas públicas organizadas por el movimiento desde el año 1983 en forma de pancarta, hasta la actualidad cambiando de formatos en los diversos subperíodos.

Para realizar este análisis se recurrió fundamentalmente a los aportes de la semiótica de la imagen y de la antropología. Partiendo de la premisa teórica de que la semántica de la fotografía se encuentra sobredeterminada por la pragmática, se rastrearon los orígenes de las imágenes fotográficas pegadas en pancartas por Familiares (Familiares de Detenidos y Desaparecidos por Razones Políticas y Gremiales) desde el año 1983.

La mayoría de las fotos, provenientes de álbumes familiares –que habían sido sacadas con otros fines en el contexto de cada familia-, atravesaron un recorrido de transformación hasta convertirse en las fotos de los desaparecidos emblemáticas de la actualidad. Junto a estos cambios en el uso –y significaciones- de las imágenes, se observó una articulación con el proceso de construcción de identidades de los desaparecidos y de los “familiares de” desaparecidos. En este sentido fueron muy ricos los aportes de Ludmila Da Silva Catela respecto a la figura del desaparecido y los ámbitos o espacios donde se construye esta identidad. Dado que esta categoría implica una triple falta: la falta de un cuerpo, la falta de un momento de duelo y la falta de una sepultura; los familiares se encuentran con *“la necesidad de reinventar nuevas formas y estrategias de recordar a los desaparecidos. Estas estrategias pueden ser privadas o públicas, individuales o colectivas”*⁹. Dentro de las mismas, se encuentran las fotografías de los desaparecidos. Fotografías que a nivel individual y privado funcionan de una/s manera/s (la manera de cada familiar) y a nivel colectivo y público significan y son significadas de otra forma.

A partir de los testimonios orales de familiares de desaparecidos, se observó que la función primordial que parecen cumplir las fotos en sus casas es de rememoración, es decir el valor del “haber estado allí”, correspondiente a la categoría del álbum familiar. Aunque esta experiencia individual continúe, se agrega otra si se contextualiza a los familiares dentro del movimiento de derechos humanos. En el mismo, las fotografías de los desaparecidos se articulan con sus demandas, en un ámbito colectivo y público por el tipo de acciones llevadas a cabo.

⁹ Da Silva Catela, L. *No habrá flores en la tumba del pasado. La experiencia de reconstrucción del mundo de los familiares de desaparecidos*, Al Margen, La Plata, 2001, p. 128.



Fuente: Diario El Litoral.

La exposición pública de estas fotos condujo al problema teórico que Verón llamó el desnivel entre producción y reconocimiento, y por lo tanto la constatación de la no linealidad de la circulación del sentido. Se tornó fundamental establecer el recorrido que atravesaron las imágenes fotográficas en su transformación para ser re/representadas en el espacio público. Para ello se recurrió no sólo a las entrevistas orales para obtener información acerca de la génesis de la práctica, el tratamiento técnico a las fotografías (recorte, reproducción y ampliación), las motivaciones y expectativas de Familiares; sino también a los diarios locales para indagar en la visualización pública de la práctica en las marchas convocadas por el movimiento. Una vez esclarecidas estas cuestiones, se analizó la relación con la demanda y se constataron las nuevas significaciones de las fotografías teniendo en cuenta que su inserción en contextos discursivos más amplios, sobredeterminaron el funcionamiento de la imagen.



Fuente: Diario El Litoral.

Se concluyó que, con todas sus transformaciones, las fotografías ya no cargaban la esencia del “*haber estado allí*” del álbum familiar; sino que iban a tener un sentido diferente, totalmente implicados con el referente en el tiempo presente. Los familiares de desaparecidos salieron a la calle con retratos (recortados) de sus seres queridos para mostrar que el presente de su situación era cierto; que esas personas existían, que *estaban allí* y que su realidad era ser desaparecidos.



Fuente: Diario El Litoral.

II. Por otro lado y partiendo de un testimonio oral se analizó la “primera nota con foto” del movimiento de derechos humanos publicada por un diario local. Esta investigación surgió de una entrevista a un familiar en relación a las fotos de los desaparecidos. Al terminar la charla, el entrevistado mostró el recorte periodístico y comenzó a narrar los hechos que se muestran en “la primer foto publicada del movimiento”. El trabajo se centró en indagar acerca de las significaciones de esa imagen. Para ello, en primer lugar, se rastreó la fotografía en el diario y se constató la particularidad de “ser la primera”. Esta característica, sin embargo, no fue fácilmente descifrable e implicó la formulación de ciertos interrogantes como: ¿es la primera foto del movimiento?, o ¿se trata de la primera acción colectiva? Estas cuestiones se cruzaron a su vez con la dimensión fuertemente subjetiva del entrevistado que, para el momento, era un militante activo de Familiares y no sólo aparece en la foto sino que, además, la tiene en su casa y relata lo que recuerda de ese día. De esta manera los vínculos entre memoria e imagen, además de los sentidos que la misma generó para el interior del movimiento, se tornaron ejes insoslayables de abordar.

A diferencia del punto anterior, fuertemente centrado en los aportes de los testimonios orales para reconstruir los contextos que atravesaron las fotografías de los desaparecidos -y por ende sus diversos sentidos-; en este caso se encuentra la imagen en el contexto de una gramática textual específica, una noticia periodística. Es decir que junto al texto escrito, inmersos en una discursividad social amplia, se interpretan los posibles significados de la imagen.

Se indagó en las condiciones de producción del discurso (en este caso el medio local, Diario El Litoral) rastreando las “huellas” que el mismo dejó en la superficie. Se observaron las posibles significaciones de la nota periodística ingresando a lo que Verón denomina la *gramática de la producción textual*¹. Los objetivos que se esbozaron en el análisis, fueron planteados a través de ciertos interrogantes que guiaron la investigación. Una de las cuestiones principales fue preguntarse por los motivos por los cuales fue publicada la nota en el contexto social que se atravesaba. Otro interrogante relevante fue reflexionar sobre la significación de la nota, para los propios actores, para el medio gráfico y de allí pensar en la *trascendencia social* de la noticia.

De esta manera antes de ingresar al contenido de la nota, se atravesó un camino de análisis y relevamiento de datos importantes para responder los interrogantes. Se indagó en los medios gráficos que circulaban en la ciudad en el momento, en la cobertura del diario analizado y en el contexto de la nota en el mismo diario (secciones, titulares de tapa, páginas, y otros). Al momento

¹ Eliseo, Verón *Espacios públicos en imágenes*, Gedisa, Barcelona, 1996.

de ingresar al análisis de los niveles de significación de la nota, se pasó a la triangulación de fuentes (incluyendo entrevistas orales, documentación del organismo y otras notas periodísticas) y se observó que se sucedieron diferentes hechos por el mismo período: acontecimientos contrarios de por un lado, aparición pública en imágenes por primera vez y por otro, represión, seguimientos y detención de algunos militantes.

Se concluyó entonces que el momento de publicación de esta nota fue un momento de transición, de cambio, no sólo de la *estructura de oportunidades políticas* vigente sino de cambio del marco de producción de sentido en el que se inscribía el movimiento. Para el año 1981, las presentaciones de *habeas corpus* y petitorios parecían ser la única acción posible: el eje discursivo giraba en torno a los principios de la Declaración Universal de los Derechos Humanos promulgada por Naciones Unidas en 1948. No era estratégico ni siquiera concebible aparecer públicamente, el movimiento se mantenía clandestino. Su salida a la luz sólo fue posible cuando la crisis política se profundizó y agudizó con el resquebrajamiento del poder dictatorial. La publicación de la noticia se produjo en un contexto discursivo (y social) de “crisis institucional” que culminó con la remoción de Viola de la presidencia el 11 de diciembre.

Ya que Familiares aún no contemplaba organizar acciones públicas, a partir de la inauguración de su relación con los medios de comunicación gráficos locales comienza a concebirse a sí mismo en este plano y a obtener reconocimiento de ciertos sectores de la sociedad civil: *“En el marco de las acciones colectivas llevadas a cabo por el movimiento hasta el momento de la publicación, lo concebible y esperable era el tipo de acción fotografiada: la presentación de petitorio y habeas corpus; lo impensado justamente era la fotografía. El acontecimiento de la toma de la fotografía se reveló tan trascendente para algunos entrevistados que llegaron a confundir diferentes hechos sucedidos en esos días (entre el 6 y el 10 de diciembre) como que hubiesen ocurrido el mismo día de la toma (...)”*².



Nota del 10 de diciembre de 1981. Fuente: Diario El Litoral.

Consideraciones metodológicas

En ambos ejemplos se puede observar que la fotografía “dialoga” con otros discursos en la construcción de sus significantes. Sus marcos contextuales están determinados por los testimonios orales en el primer caso, y por el con-texto escrito en el segundo caso.

La fotografía en el discurso oral

Se analizó la fotografía en relación a los testimonios orales, ambas dimensiones de análisis dieron cuenta de los contextos que definieron y significaron a las imágenes.

²Andrea Raina, *La fotografía y el movimiento de derechos humanos en Santa Fe, 1981-2003*. Trabajo final de Cientibeca (Beca de Iniciación a la Investigación Científica) año 2007.

Los relatos de los familiares sobre las elecciones de las fotografías que se constituirían en las emblemáticas imágenes de los desaparecidos; las explicaciones técnicas sobre los recortes hechos; la relación de las imágenes con las demandas del movimiento en los distintos subperíodos; todas estas cuestiones no hubieran podido ser abordadas sin contar con los testimonios orales. Asimismo, las características ontológicas de las imágenes fotográficas –su capacidad de atestiguar y de testimoniar– jugaron un papel crucial en el proceso de construcción de memoria y de identidades para el movimiento de derechos humanos. Que las fotos de los desaparecidos carguen esa potencia inquietante de interrogación (¿qué les pasó?; ¿dónde están?, ¿cómo?, ¿por qué?, etc.) fue el principal motivo que condujo a su análisis.

Los testimonios orales al igual que los visuales son huellas, índices que deben ser investigados. Si la foto dice “*esto ha sido*”; un testigo dice “*yo estuve allí*”, se acuerda del acontecimiento y lo relata. Bajo el precepto de que el conocimiento histórico es indirecto, indicial y conjetural, se considera pertinente recordar el paradigma indiciario de Ginzburg ya que “*si la realidad es impenetrable, existen zonas privilegiadas, pruebas, indicios que permiten descifrarla*”.

El testimonio oral enfrenta al investigador con el *problema de la memoria* y fiabilidad o verosimilitud de lo que el entrevistado afirma. En este sentido hay que tener presente la “opacidad” del lenguaje (tanto de la oralidad como de la escritura) y la necesaria consideración de los contextos –de la entrevista y de la época– para avanzar en la validez de los enunciados. Así, es necesario estudiar tanto el *contenido* como la *forma* de la narración oral. Para esto, diversos autores de la historia oral proponen ciertas premisas teóricas de alerta como ser el peligro de la mimesis entre el relato oral y “la verdad” empírica; y la constatación que las historias de vida son construcciones culturalmente determinadas, inferidas, etc.

De igual manera Pierre Bourdieu recuerda que en el caso de las fotografías, el campo de lo fotografiable responde a la *función social* de la fotografía en cada momento histórico en grupos sociales determinados (sean éstos definidos por una clase social, o por división étnica o religiosa, etc.). De esta manera induce a pensar que si el investigador maneja las convenciones de la época del grupo social que estudia, comprenderá al observar una fotografía que no esta viendo “individuos” sino papeles sociales, relaciones sociales.

La fotografía en el discurso escrito

Si bien este análisis nace a partir de un testimonio oral que recuerda la fotografía y los acontecimientos que se sucedieron el día de la toma, y tiene en cuenta las entrevistas como una de las fuentes para la investigación; se basa fundamentalmente en la vinculación de la imagen fotográfica con el texto escrito en el marco de la noticia periodística.

Esta elección se fundamenta por dos motivos. En primer lugar, resultó interesante plantear, a priori, un enfoque que interprete la fotografía junto a un texto escrito en un análisis intra-discursivo. En segundo lugar, una vez comenzada la investigación la memoria del entrevistado se rebeló obturada por la imagen, recordando lo que Pollak detalla como los elementos constitutivos de la memoria: “*En primer lugar, los acontecimientos vividos personalmente. En segundo lugar, son los acontecimientos que yo llamaría ‘vividos indirectamente’ o sea acontecimientos vividos por el grupo o por la colectividad a la cual la persona se siente pertenecer. Son acontecimientos de los cuales la persona no siempre participó pero que, en el imaginario, tomaron tanto relieve que es casi imposible que ella pueda saber si participó o no (...)*”³. Como se concluyó al final del punto II, el entrevistado confundió los hechos que se sucedieron en diferentes días como si todos hubieran ocurrido el día de la toma de la fotografía. Al parecer la imagen se arraigó tan fuerte en su memoria que no ha dejado lugar a la memoria de los acontecimientos como “realmente” habían sucedido.

Esta capacidad de la imagen fotográfica de presentarse sobre la memoria resultó muy interesante al visualizar los efectos de la misma; pero para interpretar sus sentidos en un plano más general ya

³ Pollak, M. *Memoria, olvido, silencio. La producción social de identidades frente a situaciones límite*, Al Margen, La Plata, 2006, p.34.

que se trata de una publicación en un medio de comunicación, el enfoque socio-semiótico de Verón⁴, resultó ser el más adecuado.

La Teoría de la Enunciación propone el análisis del discurso como la superficie de las huellas que conducen a las condiciones de producción de los mismos, para el caso de la prensa, discursos inmersos en la red de medios de la sociedad. En el trabajo se observaron los múltiples niveles de significación que se articulan en el sistema de producción de los discursos. Se analizó principalmente el campo de la producción de sentido en la construcción del ‘acontecimiento’ por los medios de comunicación.

Al tratarse de una investigación histórica, se reconocen las limitaciones de este tipo de enfoque para realizar un análisis diacrónico que permita percibir cuestiones referidas a la recepción de la época. De todas maneras se intentó inferir estos posibles sentidos partiendo de la premisa básica de que el contenido del mensaje no es lo único que “significa”. Por estos motivos, se planteó una perspectiva sincrónica que contempló cuestiones referidas al contexto histórico y a la información obtenida por otras fuentes⁵ analizadas. A su vez, se intentó observar el papel de los medios de comunicación (en este caso, un medio gráfico) en la representación de hechos sociales y en la producción de “acontecimientos” como trascendentes socialmente.

La fotografía analizada pertenece al tipo de *fotografías testimoniales* (Veron, E.) correspondientes a los medios gráficos de comunicación con una función informativa por excelencia. En este caso interesó trascender esta función predeterminada y observar la forma en que se presentó y representó en un contexto -discursivo y social-determinado.

A modo de conclusión

Del análisis empírico realizado se puede concluir que la interpretación de los sentidos posibles de las fotografías (lo que ellas “muestran”) se encuentra sujeto necesariamente a su pragmática, a los contextos de toma, circulación, y usos diferentes. De la misma manera se observó que en el estudio de un movimiento social resulta ineludible especificar las estructuras de oportunidades que los individuos perciben al momento de interactuar con otros e influenciarse recíprocamente en la formación de un actor colectivo. En vistas de los planteos teóricos resultó interesante constatar por un lado, las relaciones significantes entre lo que *hicieron, dijeron y mostraron* los integrantes del movimiento de derechos humanos en Santa Fe en los distintos contextos analizados; y por otro las significaciones de *ser mostrados y nombrados* por un medio de comunicación local con fuerte incidencia social.

Respecto a los usos de las fotografías para investigaciones históricas y las cuestiones teórico-metodológicas a tener en cuenta, se destaca en primer lugar que la fotografía por sí sola parece no tener sentido, sólo habla de la existencia del referente. Sin embargo, esto no significa que la fotografía “no diga nada” si no contamos con información complementaria. Como afirma Luis Priamo: “Una foto da un conocimiento directo del pasado, literal, puede tener o no riqueza de emoción y de información pero depende de las lecturas que cualquier persona pueda hacer de estas fotos.”⁶ Lo que interesa para esta reflexión es que la persona que va a interrogar e interpretar esa imagen en pos de construir conocimiento histórico, debe dialogar con otros tipos de discursos para obtener información “extra”. No obstante, a través de los enfoques propuestos se pudo observar de qué manera las imágenes construyen significantes desde las formas en que se encuentran, las

⁴ Verón, Eliseo *Prensa escrita y teoría de los discursos sociales: producción, recepción, regulación*. En artículos de Internet.

⁵ Testimonios orales de integrantes del movimiento, y archivos del mismo tales como documentos entre Familiares filial Santa Fe con filial Buenos Aires.

⁶ Priamo, L. en Revista *Entre pasados*, entrevista Mirta Lobato, 2000, p.18.

funciones y contenidos que presentan, las transformaciones que sufren, hasta su potencia misma como testimonios de acontecimientos o personas.

Las opciones de utilización son múltiples así como sus interpretaciones; en este artículo se intentó demostrar dos de las tantas formas de acercar las fotografías al campo historiográfico para su uso y valoración como fuente histórica.

Referencias bibliográficas:

Alsina, Miguel Rodrigo *La Construcción de la noticia*, Capítulo II La Producción de la Noticia, Paidós, Barcelona, 1996.

Aróstegui, J. *La investigación histórica: teoría y método*, Crítica, España, 2001.

Atorresi, Ana *Los estudios semióticos. El caso de la crónica periodística*, Pro ciencia Conicet, Buenos Aires, 1998.

Barthes, Roland *La cámara lúcida*, Paidós Comunicación, Buenos Aires, 2005.

Berger, John *Mirar*, Gustavo Gili, Barcelona, 2001.

Bourdieu, Pierre *La fotografía: un arte medio. Ensayos sobre los usos sociales de la fotografía*, Editorial Nueva Imagen, México, 1979.

Da Silva Catela, Ludmila *No habrá flores en la tumba del pasado. La experiencia de reconstrucción del mundo de los familiares de desaparecidos*, Al Margen, La Plata, 2001.

Dubois, Philippe *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*, Paidós Comunicación 20, Barcelona, 2002.

Kossoy, Boris *Fotografía e historia*, La marca, Buenos Aires, 2001.

Metz, Christian *Lo percibido y lo nombrado*, en www.LibrosTauro.com.ar

Pollak, Michael *Memoria, olvido, silencio. La producción social de identidades frente a situaciones límite*, Al Margen, La Plata, 2006.

Príamo, Luis *Fotografía y vida privada (1870-1930)* en: DEVOTO F.y M. MADERO (dir.) "Historia de la vida privada en la Argentina". Tomo 2. "La Argentina plural: 1870-1930", Taurus, Buenos Aires, 1999.

Sartre, Jean-Paul *Lo imaginario*, Losada, Buenos Aires, 2005.

Sontag, Susan *Sobre la fotografía*, Sudamericana, Buenos Aires, 1980.

Verón, Eliseo *De la imagen semiológica a las discursividades* en I. Veyrat-Masson y D. Dayan (comps.), *Espacios públicos en imágenes*, Gedisa, Barcelona, 1996.

Verón, Eliseo *La semiosis social*, Gedisa, Barcelona, 1998.

Verón, Eliseo *Está ahí lo veo, me habla*, Revista comunicativa nº 38, Enonciation et Cinéma, París, 1983.

Verón, Eliseo *Espacios públicos en imágenes*, Universidad de París VIII.

Verón, Eliseo *Ideología y comunicación de masas: la semantización de la violencia política*, Lenguaje y Comunicación social, Nueva Visión, Buenos Aires, 1971.

Verón, Eliseo *Prensa escrita y teoría de los discursos sociales: producción, recepción, regulación*, en www.LibrosTauro.com.ar

Vizer, Eduardo *La trama (in)visible de la vida social. Comunicación, sentido y realidad*, La Crujía ediciones, Buenos Aires, 2006.