

IV Jornadas de Jóvenes Investigadores. Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2007.

Las huellas del tiempo: el uso político de la fotografía.

Cortés, Cecilia.

Cita:

Cortés, Cecilia (2007). *Las huellas del tiempo: el uso político de la fotografía*. IV Jornadas de Jóvenes Investigadores. Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-024/103>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/e7ne/quh>

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

Las huellas del tiempo: el uso político de la fotografía

Introducción

Nuestro objetivo es dar cuenta de la dimensión afectiva de la acción política porque entendemos que es constitutiva de la definición del *bien común*. Esta categoría es fundamental para la construcción y el mantenimiento de un orden político y, por este motivo, consideramos productivo y pertinente su estudio no sólo desde su dimensión argumentativa y racional, sino también visto como un escenario en el cual su sentido se encuentra asociado a los afectos en general y en especial a las pasiones políticas clásicas: *el miedo y la esperanza*. Para esto, hemos escogido un camino de entrada a la problemática que se apoya en la fotografía como terreno en donde se definen significados políticos, los cuales se expresan mediante interpelaciones que impactan y movilizan todo un universo de emociones, cuyo sentido es definido en un espacio público y en el marco de una cultura política. En particular, destacamos que, dada la creciente mediatización de las democracias contemporáneas, la producción y reproducción de imágenes es un aspecto fundamental de la política, y si bien a través de ellas se apela a la capacidad de los receptores para interpretar mensajes complejos, su función política es fundamentalmente persuasiva y se apoya en la seducción. Esto se identifica más fácilmente en los liderazgos políticos donde la fotografía hace a la construcción de una subjetividad para la mirada de los otros y que, a su vez, se refuerza por el lugar cada vez más importante que adquieren las campañas políticas en la definición de las elecciones de los ciudadanos. Esto repercute en la enunciación política que se ve forzada a construir no sólo un discurso creíble sino un *cuerpo sincero* (E. Verón, 2001). Asimismo, resulta ser una vía de acceso productiva para abordar la emergencia de políticas de resistencia que apuntan al reconocimiento de derechos y capacidades (Ricoeur, 2005) en el marco de las democracias contemporáneas. Tal como sostiene Charles Taylor (1993) el reconocimiento supone una mediación ética en la relación con el otro que implica el necesario desarrollo de horizontes de comprensión capaces de reconocer el valor de las metas colectivas de distintas culturas en el marco de una determinación política común.

La democracia, el régimen de la visibilidad

La democracia se destaca por ser el régimen de la visibilidad y trae asociado el supuesto ontológico de que la publicidad es un requisito indispensable en el manejo de los asuntos comunes. En este marco proponemos un recorrido analítico por un tipo de huellas, por unos indicios especiales cuya relación con la dimensión del *reconocimiento* y con los *testimonios* le otorgan un valor político especial. Nos referimos a la fotografía como soporte tecnológico y mediático y a las fotos como productos, puesto que su ubicuidad en la esfera de la política la convierte en materia significativa para el análisis social. Por otra parte, su valor testimonial en el seno de la historiografía y su valor emocional en el corazón de los individuos la envuelven de una magia especial que la convierte en una fuente inagotable de preguntas acerca de la condición humana.

¿Cómo podemos entonces pensar la relación de esta técnica/producto, con los usos políticos de la memoria y con la historia? Dar respuesta a este interrogante es uno de los puntos centrales de nuestro trabajo, porque en primer lugar, la fotografía es una de las guardianas más fieles del recuerdo ya que lo revitaliza ante la amenaza del olvido y logra poner a resguardo (aunque no siempre) el imperativo de ser fieles con el pasado. Este valor testimonial de la fotografía ha sido fundamental en muchos acontecimientos de la historia para asegurar la veracidad de lo ocurrido y como posibilidad de imputar a los responsables. Tal como señala Paul Ricoeur (1996/2000), la idea de adscripción de la acción nos provee de elementos para superar el dualismo entre describir y prescribir. Ante la imposibilidad de un discurso objetivo sobre la realidad social y frente a las limitaciones del discurso ideológico, la posibilidad de anudar una serie de acontecimientos discontinuos y disruptivos a la continuidad ininterrumpida de una identidad -sea individual o colectiva- resulta un abordaje enriquecedor a la teoría filosófica de la acción. Según este autor, es la teoría narrativa la que aporta elementos analíticos productivos para evaluar las acciones y señalar tanto el sentido de las mismas como la responsabilidad de los agentes. En este marco, entendemos que la fotografía es narrativa, lo que nos permite estudiarla bajo esta concepción filosófica. Porque si bien fija el tiempo y aporta una muestra de lo sucedido, se ha convertido en uno de los modos privilegiados para la documentación de acontecimientos política y socialmente relevantes. Sin embargo, esto no significa que pueda ser leída como pura representación de la realidad, sino que su circulación pública la convierte en discurso y esto permite abordarla como un acto de enunciación. Como sostiene Susan Sontag:

“En una era de sobrecarga informativa, la fotografía ofrece un modo expedito de comprender algo y un medio compacto de memorizarlo. La fotografía es como una cita, una máxima o un proverbio. Cada cual almacena mentalmente cientos de fotografías, sujetas a la recuperación instantánea.”(S. Sontag, 2003: 31)

En nuestro análisis no identificamos al fotógrafo como enunciador exclusivo, si no que buscamos estudiar la circulación pública de las imágenes y en este sentido el acto de enunciación fotográfico señala a un sujeto de esa acción. Su identidad se define por su posición en el juego de relaciones de poder, porque, como ya hemos afirmado, la fotografía aún en su expresión más desgarradora, esto es la de guerra, no provee una imagen objetiva ante la cual el espectador se ve conmovido de manera unívoca. En este sentido, tal como señala Ronald Barthes en “Retórica de la imagen” (1970), el texto funciona siempre como un anclaje de sentido, guiando la mirada del espectador por el mensaje fotográfico, de la misma manera que la forma en que una imagen se hace pública, sea en un diario, revista, exposición u organismo oficial de una institución estatal, también nos da información acerca de quién se arroga ese enunciado en imágenes.

El uso que se hace de las imágenes señala de modo categórico la importancia que tiene la forma en que circulan. Por caso, las ya mencionadas fotografías de guerra son un ejemplo de ello puesto que la apropiación de una misma imagen por parte de bandos distintos desplaza la crueldad, la injusticia y el carácter de inhumano hacia el espacio identitario del adversario.

Para los militantes la identidad lo es todo. Y todas las fotografías esperan su explicación o falsificación según el pie. Durante los combates entre serbios y croatas al comienzo de las recientes guerras balcánicas, las mismas fotografías de niños muertos en el bombardeo de un poblado pasaron de mano en mano tanto en las reuniones propagandísticas serbias como en las croatas. Altérese el pie y la muerte de niños puede usarse una y otra vez. [...] Por el contrario la presentación de imágenes que rebaten con pruebas devocionespreciadas se rechaza siempre porque parecen un montaje para la cámara. [...] las fotografías de una atrocidad pueden producir reacciones opuestas. Un llamado a la paz. Un grito de venganza. O simplemente la confundida conciencia, respetada sin pausa de información fotográfica, de que suceden cosas terribles. (Sontag, 2003: 19-21)

Estas reflexiones de la ensayista norteamericana nos enfrentan con el supuesto fundamental de este trabajo, a saber: el uso político de la fotografía se define por la forma en que la producción y reproducción de imágenes por parte de un sujeto político contribuye a la definición de su identidad. Al mismo tiempo observamos que la fotografía interpela siempre a la afectividad y moviliza emociones que, a su vez, remiten a argumentos y racionalizaciones que ofrecen posturas valorativas sobre hechos y personajes. Porque todo símbolo, dado su carácter arbitrario, funciona como una señal de identificación y movilización de grupos humanos. Los signos se organizan según una gramática de producción para orientar a esas ‘masas’ que adquieren su identidad colectiva en ese un juego de interpelación y reconocimiento de un discurso sobre sí mismo¹. Lo que surge de esta relación es una gramática de producción de discurso que puede rastrearse a partir de sus distintas expresiones mediatizadas. En solidaridad con esta idea entendemos que, como sostiene Remo Bodei en su artículo “El rojo, el negro, el gris: el color de las modernas pasiones políticas” (1998):

[...] no son sólo los principios y las ideas los que distinguen formas y valores de la vida civil, sino también el régimen de las pasiones: sea de las violentas y explosivas, de las sordas y viscosas, o de las ‘frías’, es decir las que están asociadas con la mayor satisfacción de los intereses mediante el cálculo.

Es pues, a través de los símbolos que se inspiran las emociones, haciendo visibles aquellas pasiones que exponen ideas, consignas y perspectivas políticas.

En este sentido es interesante señalar cómo la fotografía impone, según su uso en el juego político, una mirada sobre la temporalidad. Así podríamos señalar cómo los movimientos revolucionarios, que proponen un corte con el pasado y una interpretación del presente en vistas a un tiempo radicalmente diferente, producen imágenes que remiten al futuro, al cambio. Esto se hace visible o se destaca con las poses en las que predominan la mirada hacia el horizonte, poses en las que está contenido el tiempo por

¹ Sobre este tema es muy interesante el artículo de Emilio de Ipola “Desde estos mismos balcones. Nota sobre el discurso de Perón del 17 de octubre de 1945” en donde analiza el surgimiento de una nueva modalidad de enunciación política en el campo político argentino. En Torre, JC. *El 17 de octubre*. Bs.As. Ed. Ariel 1995.

venir. En cambio, en los movimientos políticos conservadores y reaccionarios, se observa un intento por interpretación el presente bajo el imperativo de la restauración de un orden perdido o de una armonía que ha sido interrumpida por elementos ajenos, desafiantes disruptivos. Por otro lado, en los contextos de democracias contemporáneas, signadas por la centralidad de los medios masivos de comunicación, hay una valorización extrema del presente que se manifiesta en la permanente producción de imágenes y enunciados condensados, resumidos y efectistas como son los *slogans* que hacen que predomine el cálculo y la negociación por sobre otros modos de expresividad política. Me hago eco, a riesgo de abusar en la extensión de la cita, de las palabras de Bodei que resultan sumamente pertinentes respecto de este tema:

[...] muchos tienen la sensación que en la democracia, la política se ha vaciado por dentro tanto de sus motivaciones racionales como de sus pasiones civiles. No quedaría más que la cáscara de espectacularidad rellena por una emotividad pobre en contenido. Con la amplia difusión de los medios de comunicación masivos, sorprende a menudo la aparente incongruencia por la cual en los sistemas parlamentarios en ‘la época de los derechos’ la democracia parece emplear en medida creciente las mismas armas de simulación y disimulación ‘deshonesta’ usadas por los regímenes totalitarios. Es cierto, la dosis de violencia física empleada para hacer creer y finalmente obedecer suele ser modesta o nula, pero la seducción de atracción y de engaño, ¿acaso no se ha vuelto más sofisticada y más eficaz? ¿Y los ciudadanos nos están cada vez más trastornados por un exceso de información y exaltados por una participación gestual en la vida política que se parece más al fervor por un equipo de fútbol o la admiración por un héroe de espectáculo que al conocimiento razonado y apasionado en busca de soluciones para los problemas que se deben afrontar? (1998: 370)

Así, un candidato o partido define su poder según su capacidad para seducir a la “gente” mediante recursos asociados con la lógica de la información y la publicidad. Tanto Bodei como Sontag parecen coincidir en considerar que la sobresaturación de imágenes tiene como consecuencia política una suerte de adormecimiento de los sujetos y un déficit en las acciones destinadas a reforzar la creencia razonada y las pasiones políticas que movilizan el compromiso colectivo. Entendemos que, lo que ocurre es que la sobrecarga emotiva de los mensajes y la espectacularización de los gestos del gobierno sustituyen

teatralmente los actos de gobierno. De este modo, un tipo de discurso apoyado en múltiples aparatos de persuasión evoca simples deseos, temores y esperanzas “de la gente” sin hacer referencia alguna a la política. Esta operación parece instaurar una lógica desapasionada sobre el fin de la administración de los asuntos comunes que se expresa en el lenguaje tecnocrático del cálculo despojado de afectividad.

A partir de este diagnóstico, es posible entender el modo en que de la política actual pone en evidencia una de las tensiones fundamentales del régimen democrático ya que, como señalábamos al principio, se funda en el supuesto de la publicidad de los actos de gobierno y las libertades civiles y políticas tendientes a reforzar el imperativo de visibilidad que entraña la democracia como régimen que se define bajo el supuesto de que el poder es un *lugar vacío*. Paralelamente sabemos que en toda sociedad los secretos y el juego entre lo dicho y lo no dicho, lo que se ve y lo que se oculta son fundamentales ya que *penetrar claramente hasta el fondo último de algo es destruir su encanto y detener la fantasía en su tejido de posibilidades; de cuya pérdida no puede indemnizarnos ninguna realidad* (Oscar Landi, 2003). En suma, lo que queremos señalar es que ninguna sociedad o gobierno puede prometer transparencia absoluta. Pero según los contextos y las tradiciones de cada comunidad política, el desarrollo técnicas de poder, a partir de pactos, ocultamiento y secretos, tiene como consecuencia un quiebre en la subjetividad política provocando un fractura emocional entre la sociedad y la dirigencia².

La vía de acceso a las pasiones: el análisis narrativo de la fotografía

a) Los acontecimientos

La fotografía, en tanto remite a la lógica del reconocimiento, permite dar cuenta de una identidad en el cambio. Es importante señalar que si bien suscribimos a la idea de que la lectura de la fotografía está siempre anudada a la función de anclaje que tiene el texto que la acompaña (del mismo modo que el contexto de publicación/mostración pública condiciona su lectura), entendemos que en cierto sentido la fotografía fija un significante. A pesar de los cambios en los contextos de aparición de la imagen o los cambios en el

² En el texto citado, Oscar Landi analiza con detenimiento las consecuencias que la tradición de pactos secretos y acuerdos entre dirigentes tuvieron en la cultura política. En particular el autor se ocupa del rol de los pactos y secretos durante el gobierno de Raúl Alfonsín en la década del 80.

destinatario, la imagen aporta un límite a la interpretación y, al igual que un texto, es permeable a la asignación de múltiples sentidos, pero no de cualquier sentido. Esto es importante para valorar el lugar de la fotografía documental tanto en el seno de la historiografía como en el periodismo de investigación.

En este marco es interesante acercarse como ejemplo la experiencia del documentalismo norteamericano de los años '30 y en particular el trabajo del genial Walker Evans, quien desarrolló uno de sus primeros trabajos registrando la vida cotidiana en el interior de los Estados Unidos para la *Farm Security Administration*. Más allá del vuelco de la obra de este fotógrafo hacia una línea de trabajo más asociada con la fotografía artística, encontramos en estos ejemplos que la fotografía, como recurso documental, tenía una función reveladora, destinada a volver visible la realidad que permanecía oculta a los ojos de la mayoría. En ese gesto denuncia la responsabilidad colectiva por el olvido, pero lo que resulta más interesante aun es que ese material fue, en un principio, concebido como un insumo para el Estado Federal que buscaba tener información certera acerca de cómo era **realmente** la vida de los ciudadanos en el interior del país. Es decir, cabe suponer que esa información sería utilizada para desarrollar acciones efectivas sobre problemas concretos. Aquí el carácter probatorio de la técnica fotográfica encuentra su valor irrefutable en relación con el tiempo puesto que como sostiene Barthes “[..].en la Fotografía no puedo negar jamás que la cosa estuvo presente. Hay una doble posición conjunta: de realidad y de pasado [...] la foto [no es] una copia de la realidad, sino una emanación de una realidad pasada: una magia, no un arte (...). Lo importante es que la foto posee una fuerza constitutiva, y que lo constitutivo de la Fotografía se relaciona, no con el objeto, sino con el tiempo” (Barthes, 1980: 138-39)

Un ejemplo cercano de este uso de la fotografía lo encontramos en el material publicado por el Diario *Clarín* donde se muestra la responsabilidad de la Policía Federal en el asesinato de los piqueteros Maximiliano Kosteki y Darío Santillán en el Puente Avellaneda durante el Gobierno de Eduardo Duhalde. Como consecuencia de la publicación de esas imágenes, los representantes del estado tuvieron que asumir públicamente la responsabilidad de los hechos, que desembocó en el apartamiento de Duhalde de la competencia electoral de octubre de 2003. Sería ingenuo asumir que solo las fotografías tuvieron este efecto, pero sí podemos afirmar que gracias a estas imágenes el proceso judicial se desarrolló con más velocidad, sumando elementos probatorios para

identificar a los culpables, elementos que contenían una fuerza que muchas veces fue más importante que el testimonio de los testigos. Asimismo la inmediatez de la publicación hizo que, más allá de los ritmos del proceso judicial, los responsables políticos del hecho tuvieran que responder ante la ciudadanía por lo ocurrido.

Por supuesto, también existen muchos otros ejemplos que nos señalan que esto no es suficiente porque la circulación pública de las imágenes no alcanza a producir efectos políticos si no son interpretadas críticamente por ciudadanos que tomen una postura activa respecto del acontecimiento revelado. Por ejemplo, podríamos pensar en las consecuencias que tuvo la comprobación de la no existencia de armas de destrucción masiva en Iraq. La opinión pública norteamericana, los ciudadanos de Estados Unidos, no se sintieron movilizados por lo que las imágenes y los relatos de los inspectores internacionales develaban, es decir: la mentira, el ocultamiento y la manipulación de la información por parte del Gobierno de G. W. Bush. En este caso, fue otra la pasión que prevaleció entre los votantes norteamericanos: el temor, el miedo, que es una de las pasiones políticas clásicas y produce un tipo de afectividad asociada a los valores más conservadores. Es posible que la espectacularidad de los atentados del 11 de septiembre de 2001 en Nueva York tuvo un efecto de sentido mayor que la comprobación de la manipulación de la información por parte del gobierno. Los neoyorquinos destacaban que había sido como una película poniendo en evidencia que una catástrofe vivida se parece muchas veces más a su representación fantástica. (Sontag). Por su parte, Slavoj Zizek señala que los norteamericanos despertaron del sueño como si Morpheus el personaje de la película Matrix les diera la bienvenida diciendo: *Welcome to the desert of the real*. Para este autor el consumo de las noticias de guerra, siempre mediadas por la pantalla, refuerzan la idea que esas cosas pasan en otra parte, afuera en algún reducto donde gobierna la barbarie. El ataque al World Trade Center introduce en el corazón de la vida política norteamericana la Guerra. En aquel entonces, Zizek se preguntaba cuál sería la respuesta norteamericana. Las opciones que señalaba se expresaban de la siguiente manera: “Esto no debería suceder aquí”, lo que desemboca en una respuesta más agresiva hacia la amenaza exterior o, “Esto no debería pasar en ningún lado” contribuyendo en la búsqueda de alternativas no violentas para la resolución de conflictos. La respuesta es sencilla, hace ya cuatro años que Estados Unidos está en Guerra con sectores armados iraquíes liderando una invasión que no se sabe aun cuándo llegará a su fin. En

conclusión, muchas veces la imagen como expresión de una realidad refuerza más aquello que hay de espectacular y fantástico en la fotografía y en los medios audiovisuales, perdiendo su vínculo con lo real en cuanto prueba de lo sucedido.

b) Los protagonistas

Volviendo al bellissimo libro de Ronald Barthes *La cámara lúcida* encontramos allí elementos para trazar los puentes entre la fotografía y lo real. El autor señala el carácter indicial de la fotografía, esto es que la fotografía remite al tiempo y no al espacio. Existe una relación existencial, de contigüidad entre el objeto y el signo. Es decir, si hay algo que la fotografía nos dice es que *eso* (objeto) *estuvo allí*, sucedió, pero lo relevante no es ya exclusivamente el objeto representado, sino la referencia al tiempo, '*el haber estado allí*'. Creemos que esta hipótesis se puede sostener aún hoy en el contexto de primacía de la fotografía digital y la multiplicación de herramientas tecnológicas destinadas a modificar las condiciones originales de la toma. Porque si bien la sospecha sobrevuela en todos los ámbitos de circulación pública de imágenes, existen siempre límites que la interpretación misma impone a las técnicas de montaje o trucaje. Estas fronteras deben ser fijadas, particularmente en el terreno político -que es lo que nos interesa en este trabajo- porque lo que está en juego es el valor de verdad que la imagen moviliza. La capacidad que un enunciador político tiene de suscitar un régimen de creencia a partir de la producción de imágenes se apoya en el hecho de que el costo de la mentira o una lógica del puro artificio es muy elevado y supondría una amenaza para la continuidad de aquello que mantiene unido al enunciador y a los destinatarios de una creencia compartida. Quienes se dedican al marketing político tienen en cuenta estas cuestiones. Los candidatos no se pueden vender como otros productos del mercado porque necesitan acercar el mayor número de personas a los intereses y principios estructuradores de un discurso que descansa en el valor de las promesas y en el compromiso instaurado en un contrato de veridicción que debe ser sostenido en el tiempo para poder dar forma a una identidad política.

Esto, asociado a la posibilidad de reproducirla infinitamente – otra de las características fundamentales de la fotografía- hacen que se construyan alrededor de determinadas imágenes o tipos de imágenes, ciertas gramáticas de reconocimiento capaces de estabilizar sentidos y reforzar identidades.

Tal es el caso de la imagen de Eva Duarte de Perón que ha suscitado múltiples interpretaciones por parte de distintos actores políticos. En particular, identificamos en los retratos de Eva una referencia directa a la subjetividad a través de los afectos que introdujo con fuerza la importancia de un cuerpo significativo. Porque como sostienen Paola Cortés Rocca y Martín Cohan (1998):

Abordar la figura de Eva Perón es entonces preguntarse por la articulación entre cuerpo y política. [...] El cuerpo de Eva Perón encarna valores y creencias, en especial las vinculadas a la zona de lo femenino y a los modos de la praxis política y debe ser conservado aún a pesar de la muerte. [...] Su nombre, indisociable de su imagen, de su figura y de su estilo es un significante que inicia una cadena: el recorrido por la historia política nacional en la que desfilan otros cuerpos, los que aparecen en la escena pública –los de las patas en la fuente-, los de la lucha política, y también los cuerpos que desaparecen en manos de la violencia de la dictadura. (1998:15)

A su vez, los retratos de Eva Duarte de Perón fueron dando lugar a la construcción de toda una iconografía política que es fundamental incluso hoy. Por ejemplo la fotografía de “Evita Montonera” con camisa y el cabello suelto funciona como icono del peronismo de izquierda, aunque lo que escenifica la imagen de Eva Duarte es el acceso de la mujer al espacio de la política, pero ocupando un lugar supeditado a la figura masculina de su marido, Juan Domingo Perón.

c) Dispositivos estatales y ciudadanía

En otro sentido, la fotografía en las sociedades modernas es uno de los soportes fundamentales para la conformación de la identidad personal. Tanto como dispositivo estatal al auxilio de la necesidad de identificar y reidentificar a uno como el *mismo*, para lo cual basta pensar en el documento de identidad, el carnet de conducir o el pasaporte. En el marco de la historia política reciente, es llamativo que las fotografías utilizadas por las Madres de Plaza de Mayo, para reclamar la aparición con vida de sus hijos y familiares detenidos-desaparecidos, durante la última dictadura militar sean en su mayoría las *fotos carnet*. Así, el reclamo exige reconocer de nuevo a quienes el estado ya ha reconocido. Es decir, al usar la misma imagen con que la institución le otorga una

existencia en tanto ciudadano y miembro del Estado, resalta y denuncia su responsabilidad ante la ausencia, la desaparición de esa persona cuya existencia está probada, entre otras cosas, por ese registro fotográfico.

Por otra parte, en el plano de la vida privada, el álbum familiar, los viajes los acontecimientos importantes: nacimientos, casamientos, etc. se encuentran asociados con la producción de imágenes que vuelven públicos aspectos de la vida privada invistiéndolos de una importancia y un carácter ritual especial. Pero también la fotografía tiene, para la identidad colectiva un papel fundamental. Es disparadora de la memoria colectiva y recoge en imágenes las experiencias pasadas que se vuelven significativas en el presente. Es una narración de la historia que *punza* al 'lector' y lo empuja a reconocerse deudor de ese acontecimiento pasado. Es en este marco que nuestra hipótesis apunta a señalar que la Fotografía es pues un dispositivo que sostiene la memoria en la medida en que posibilita remitir al pasado desde una temporalidad presente, y que al hacer este ejercicio de selección de recuerdos, lo que se define es una idea de Bien. Porque el ideal regulativo de una comunidad política se estructura tanto sobre la base de argumentos o razones, como pasiones emociones y sentimientos. Es por esto que los partidos políticos se enfrentan en una lucha que alcanza también la apropiación de imágenes y relatos históricos con el fin de reforzar la continuidad de una idea, de un valor, de una mirada acerca de la realidad. En la historia política argentina, las imágenes de Perón y Evita han sido el terreno de disputa fundamental de los últimos cincuenta años. Mientras que la imagen de José de San Martín también es parte de la disputa entre el peronismo y los sectores conservadores.

Conclusiones

En este trabajo hemos querido desarrollar líneas de análisis que nos permitan adentrarnos en las disputas de sentido que caracterizan a la política. Para esto hemos buscado destacar que las identidades políticas se construyen en el juego complejo de elementos racionales y pasionales y que el estudio de la fotografía como técnica y como producto, es una vía de entrada posible. La puesta en escena de los vínculos representativos que dan lugar a la existencia de actores colectivos contiene necesariamente una dimensión simbólica que, desde el SXIX, encuentra en la fotografía un recurso que se renueva redefiniendo

permanentemente su lugar en el marco del juego político. Asimismo, hemos querido destacar que los cambios en los distintos modos de utilización de la imagen están asociados con la subjetividad política y la forma en que las distintas comunidades estructuran las relaciones de poder. Es por esto que creemos que un análisis de los efectos que estas relaciones tienen sobre los distintos sujetos políticos es una forma productiva de dar cuenta del surgimiento de resistencias en el seno de las sociedades actuales. Pero paralelamente, nos hemos visto obligados a señalar que la creciente proliferación de soportes mediáticos, el acceso masivo a la información y la velocidad de la comunicación hacen que la política pierda fuerza en su misión de definir una idea de bien común capaz de acercar la noción aristotélica de felicidad al manejo de la cosa pública. Por el contrario, la primacía de la lógica gerencial de la administración erradica del debate la necesidad de contar con pasiones públicas capaces de movilizar acciones colectivas. De este modo, la negociación y el cálculo impregnan el discurso político junto con una creciente estetización que confluye en un tipo de emotividad irreflexiva apoyada en los intereses que es la que impone los ritmos del debate democrático.

Ante esto creemos que el análisis de las pasiones y emociones asociadas con la política nos provee una vía de entrada original a la cuestión de los valores y la noción de bien común que estructura las instituciones políticas. Buscamos que sea la fotografía nuestra vía de entrada tanto desde el plano teórico como el metodológico, porque consideramos que esta técnica, este arte o más bien esta magia, nos permite adentrarnos en los desafíos que la democracia enfrenta ante la búsqueda siempre inconclusa de un criterio para juzgar las acciones políticas.

Bibliografía

- Aguirre Sala, Jorge. *Hermenéutica ética de la pasión*. Ed Sígueme, España 2005.
- Barthes, Ronald La cámara lúcida. Paidós, España, 1980.
- Barthes Ronald, “Retórica de la Imagen” en *La semiología*, Tiempo Contemporaneo, Buenos Aires, 1970.
- Bodei Remo, “El rojo, el negro, el gris: el color de las modernas pasiones políticas”, en Vegetti Finzi, Silvia *Historia de las pasiones*, Ed Losada Buenos Aires, 1998.
- Cortés Rocca Paola y Cohan Martín, *Imágenes de vida, relatos de muerte. Eva Perón: cuerpo y política*. Beatriz Viterbo Editora, Buenos Aires 1998.
- de Ipola Emilio, “Desde estos mismos balcones. Nota sobre el discurso de Perón del 17 de octubre de 1945” En Torre, JC. *El 17 de octubre*. Bs.As. Ed. Ariel 1995.
- de Ipola Emilio, *Las cosas del creer. Creencia, lazo social y comunidad política*. Ed. Ariel 1997.
- Landí, Oscar “El secreto y la política” en Revista Sociedad N° 20/21, Ed. Manantial, Buenos Aires 2003.
- Ricoeur, Paul, *Si mismo como otro*. Ed. Siglo XXI, España, 1996.
- Ricoeur, Paul, *La memoria, la historia, el olvido*, Ed. FCE, 2004
- Ricoeur, Paul, *Caminos del reconocimiento*, Ed Trotta, Madrid 2005
- Sontag, Susan, *Ante el dolor de los demás*, Ed. Alfaguara, Buenos Aires 2003.
- Taylor, Charles, *El multiculturalismo y la ‘política de reconocimiento’*. Ed. FCE 1993.
- Verón Eliseo, *El cuerpo de las imágenes*, Ed Norma, Buenos Aires, 2001.
- Žižek, Slavoj, “Welcome to the desert of de real!” Publicación digital de Internet.