

Latinoamerica actual: violencia política e imagen artística

Por: Elizabeth Martínez de Aguirre

Profesora e Investigadora - Facultad de Ciencia Política y RRII - UNR

Sumario:

El propósito fundamental de este artículo es explorar el conjunto de posibles articulaciones entre tiempo, historia, y memoria desde una perspectiva socio-semiótica a partir de las obras de artistas latinoamericanos contenidas en la exposición: "Desaparecidos" (8 de septiembre al 16 de octubre de 2006 - Curadora de la Exposición: Laurel Reuter).

Summary:

The fundamental intention of this article is to explore the set of possible joints between temporality, history, and memory from a sociosemiotic perspective around the works of Latin American artists contained in the exhibition: "Disappeared" (2006, September 8 to October 16 - Curator of the Exhibition: Laurel Reuter).

Descriptoros:

tiempo, historia, memoria, artistas latinoamericanos, socio-semiótica.

Describers:

temporality, history, memory, Latin American artists, socio-semiotic

*Hay que ser rápido si uno quiere ver algo.
Todo desaparece
Paul Cézanne*

A comienzos de octubre de 2006, la Sala Cronopios del Centro Cultural Recoleta (Buenos Aires) recibió la muestra *Desaparecidos* (The Disappeared): una exposición que reúne la producción de trece artistas latinoamericanos a los que se suma la labor del colectivo *Identidad*, compuesto por un conjunto de creadores locales consagrados, que vienen trabajando sobre las dictaduras que han asolado esta parte del continente en los últimos decenios del siglo XX. Laurel Reuter, curadora de esta exposición, ya la había montado antes en el Museo de Arte de Dakota del Norte, del cual es directora, y aquella apertura en marzo de 2005 contó con la presencia de Estela de Carlotto. A propósito del evento (nos recuerda ahora la cobertura del Héctor Pavón en el diario Clarín) dijo Reuter: "La inauguración fue conmovedora, el público se enteraba de lo que había pasado y no terminaba de creer la participación de Estados Unidos en el apoyo a estas dictaduras" (Cf. Clarín, 8 de setiembre de 2006). Esta participación del estado imperial ha tenido, en nuestra historia, un nombre devastador que condensa las resonancias más oscuras: *Plan Cóndor*. Y no es preciso detallar aquí sus implican-

cias dado que, de alguna manera, ya las conocemos... y, en este sentido, un aporte fundamental al conocimiento del tema ha sido el libro *Operación Cóndor, pacto criminal* publicado por Estela Calloni el año pasado (que se suma a Los años del lobo -Operación cóndor editado a fines de los noventa). Recientemente, la autora integró el panel "Plan Cóndor: Latinoamérica arrasada" junto a Crabriela Durruty, Martín Almada, Hugo Gutiérrez y Matilde Bruera en la apertura del *I Congreso Argentino - Latinoamericano de Derechos Humanos: "Una Mirada desde la Universidad"* (Universidad Nacional de Rosario, 11, 12 y 13 de abril de 2007).

En este marco, me parece importante señalar que las repercusiones de este plan siniestro -que aún perduran y de manera trágica hoy se traducen en los nombres, entre otras víctimas, de Jorge Julio López y Carlos Fuentealba-, desafían nuestra imaginación política y teórica y le confieren un alcance singular a eventos académicos como el que mencionamos hace un momento cuya temática central, como se planteaba en la convocatoria del Congreso fue "el estudio de la problemática de los Derechos Humanos, desde una mirada crítico - constructiva ante los nuevos dilemas que se plantean". Dilemas, digo yo, que lamentablemente continúan reeditándose y, por eso mismo,

denunciando la fragilidad intermitente de esto que llamamos democracia.

El catálogo

Un primer desconcierto nos espera al ingresar a la muestra: su catálogo... Como en todos los casos, se trata de un texto impreso que alude a los artistas y las obras expuestas pero esta vez, imprevistamente, se ha producido un desplazamiento. El catálogo de la muestra ha cambiado de soporte -no es ni un folleto, ni un tríptico, ni un fascículo y a contramano del sentido común y de las expectativas de recepción que orientan nuestra interpretación de los objetos culturales se nos presenta como un periódico: es el matutino *Página 12*. Con su formato habitual -y la misma tipografía, diseño y compaginación enuncia, desde el enorme titular que contiene el nombre del medio gráfico y el acostumbrado subtítulo "el país a diario", enuncia, decía, y nos anuncia, el sujeto del cual se hará cargo la exposición, sus artistas y su público: los *desaparecidos*.

La portada del catálogo no es, entonces, la tapa de un diario pero se le parece tanto... el *estilo de la primera página* (Steimberg y Traversa, 1997) reúne -y son reconocibles para nosotros- todos los signos gráficos que condensa nuestra experiencia -escrituraria, de siglos- como lectores de diarios, y la diagramación confirma este horizon-

te de interpretación que, sin embargo, no alcanza a concretarse: en el centro de la página, una serie de recuadros equivalentes y equidistantes anticipa fragmentos de las obras... pero, en el centro de ese centro: el vacío. Sin borde ni recuadro... sin límite... aparece/desaparece: una mácula... Pero... ¿Es una mancha blanca? ¿Qué es? Será, entonces, el lector /observador/ intérprete quien deberá restablecer, imaginariamente, las correspondencias entre figura y fondo porque en ese espacio no hay nada, o parece faltar algo o, entonces, algo ha desaparecido... Si la regularidad gráfica del dispositivo informativo -aplicada a un enunciado que no lo es- dispara la incertidumbre, el texto en el recuadro inferior nos devuelve a las certezas tranquilizadoras de los hábitos culturales: "Esta exposición, dice el catálogo/periódico, reúne el trabajo de 27 artistas Sudamericanos que durante los últimos treinta años han trabajado artísticamente sobre las últimas dictaduras militares ocurridas en los años '70 en Latinoamérica".

Este sobresalto inicial -que nos acompañará a lo largo de todo el recorrido de la muestra hasta dejarnos, casi, sin aliento- procede, en una primera aproximación, de la ruptura de ciertas reglas comunicacionales básicas y de pequeños rituales socio-semióticos que nos acompañan y nos guían en nuestras

percepciones e interacciones mundanas... Ciertas distinciones entre géneros -literarios, artísticos, mediáticos, un puñado de oposiciones binarias: artístico/informativo; ficcional/real; verdadero/falso y la confianza en algunas coordenadas: pasado/presente/futuro que nos ayudan a organizar nuestra experiencia subjetiva y a construir nuestra identidad, individual y/o colectiva.

Aquí, y desde un principio, ese *contrato de lectura* -en la perspectiva de Eliseo Verón- que desde hace siglos articula la experiencia intersubjetiva entre editores y lectores de diarios ha quedado suspendido: *en suspenso*, porque esto no es un diario. Aunque, es preciso recordarlo ahora, el diario *Página 12* sea el único medio que en nuestro país ha fijado una política editorial explícita de resistencia continuada frente a la barbarie dictatorial y al terrorismo de Estado auspiciando numerosas experiencias artísticas o editoriales y publicando cotidianamente los recordatorios de personas detenidas/desaparecidas (Martínez de Aguirre, 2002). Una política editorial que expresa una convicción y una voluntad.

El catálogo, entonces, no es un diario pero el cambio de soporte sostiene una nueva forma de la semiosis -de la producción de sentido- que es convincente, y la *transposi-*

ción del género (Steimberg, 1993) soporta, si no reclama, nuevos recorridos interpretativos: los miles y miles de desaparecidos argentinos, chilenos, uruguayos, brasileros y, en términos más amplios, las víctimas de la violencia política en Latinoamérica, fueron, antes de serlo, personas detenidas, torturadas y asesinadas a diario y clandestinamente. Por eso mismo, sus nombres no aparecieron en los medios de comunicación social sino hasta mucho tiempo después... Subrayo esta cuestión y quiebre entre el orden temporal y el orden factual -que el diario *Página 12* recupera y repara cotidianamente en los recordatorios- porque resultará vital para suscribir este nuevo *contrato de lectura* que introduce el catálogo de la muestra, como un diario tardío aunque imprescindible frente a la ignominia de aquellos hechos, del Plan Cóndor.

Finalmente, esto que parece un diario trae como un murmullo, el *murmullo del sentido* (Burgin, 2004) una información que insiste en recordar los episodios de la violencia política en América Latina generados desde los mismos Estados y que, contradictoriamente a lo que se espera de las noticias en la prensa, no es novedosa pero sí es insuficiente: *Juicio y Castigo*, sigue siendo la consigna que reincide.

La muestra

La muestra esta compuesta por dibujos, grabados, fotografías, objetos y video instalaciones que han abordado desde distintas perspectivas la temática de los desaparecidos durante las dictaduras de Argentina, Brasil, Chile y Uruguay y de la violencia política en Guatemala y Colombia. Todos los elementos que la conforman, pese a su diversidad, parecen compartir un rasgo común: el *extrañamiento*. Esta propiedad, que le había permitido a los Formalistas Rusos explicar la especificidad del arte, fue inicialmente propuesta por Víctor Shkolovski con el término *ostranenie*, traducido a nuestra lengua distintas maneras como *singularización*, *distanciamiento* o *extrañamiento*. Sin embargo, Shkolovski también propuso otro procedimiento para explicar el movimiento del arte: *zatrudnenie* o enrarecimiento perceptivo. A partir de esta proposición desarrollada por Shkolovski en su célebre ensayo "El arte como artificio" la *ostranenie* se presenta como un antídoto contra la automatización que acecha en la vida cotidiana, que desvitaliza la experiencia.

Estas cualidades *ostranenie* y *zatrudnenie* impregnan a estas formas artísticas que retoman y representan objetos sólo aparentemente triviales pero que desconectados del contexto rutinario de la cotidianidad

que permitiría explicar su significado adquieren una nueva dimensión, nuevos sentidos: bicicletas, banderas, maniqués, retratos... hasta unas botellas de Coca Cola. Si los automatismos perceptivo - interpretativos ya habían sido cuestionados a partir del catálogo, la muestra no dará lugar al *sentido común*... habrá que cooperar con el artista y su propuesta, abrir el horizonte de recepción, en fin, estar dispuesto a construir memoria, lazos, identidad para poder mirarla...

Hay veintinueve bicicletas en banderas de seda pintadas por Fernando Traverso (dedicadas a cada uno de sus compañeros de militancia desaparecidos y 350 fotos que conforman la obra *El nieto de Herminia*) y una bandera chilena, de Arturo Duclos, trazada con 76 fémures humanos atornillados entre sí sobre una pared blanca que denuncia el terror pinochetista: "En el fondo -dice Duclos en el catálogo- apunta a la violencia de Estado que hubo en nuestro país durante toda la dictadura, cuando la bandera se convertía en el símbolo de interpretación de toda la sociedad a partir de las Fuerzas Armadas porque los militares se ponían por el centro y los valores patrios y nacionales enfrente de todo. Y ese valor después se vio corrompido, estigmatizado y violentado a partir de la muerte y la violencia de Estado que empleó

la represión militar." Muy cerca, una "escalera al cielo" realizada por Iván Navarro coloca en cada escalón el nombre de seiscientos chilenos represores condenados.

Una serie de grabados del uruguayo Luis Camnitzer presenta, según describe el autor, "objetos cotidianos en lugar de información exótica tomada de otro lado. Saqué las fotografías en mi sótano, en forma algo casual, y los detalles corporales son míos. Las imágenes y los textos son relativamente triviales y, en sí mismos, faltos de significado. Es cuando se encuentran ambos que se produce una revelación sobre la violencia. La configuración no se dirige solamente al torturado, a la empatía con la víctima sino también al torturador y a uno mismo como un cómplice de la situación". Su compatriota, el artista plástico Antonio Frasconi, expone una extensa serie de xilografías y pinturas *Los desaparecidos* que conserva la memoria de las personas reales que están allí representadas.

El guatemalteco Luis González Palma propone sus collages de fotografías *Entre raíces y aire* y escribe: "Concibo estas fotografías con la esperanza de que la imagen incluirá y de alguna manera expresará, lo invisible" y el colombiano Juan Manuel Echavarría exhibe fotos de un maniquí destrozado y

mutilado que se asocia, según el mismo lo explica, con las "masacres y mutilaciones, con fosas comunes del campo colombiano. En la interminable historia de la violencia en Colombia las masacres con frecuencia se repiten".

Los trabajos de Cildo Meireles y Sara Maneiro expresan las mismas búsquedas y expresan, junto a los que vamos a analizar ahora, la potencia y capacidad del arte cuando se trata de hacer historia y construir memoria. Y *Buena Memoria* se llama, justamente, el libro de fotografías de Marcelo Brodsky, agotado y reeditado en coincidencia con la muestra que analizamos, donde expuso una instalación de 57 fotografías y dos videos que reflexionan, dice su autor, "sobre las ausencias que produjo la desaparición en nuestra generación".

Treinta mil

Nicolás Guagnini presenta, en el patio del Centro Cultural, en la entrada a la exposición, una estructura de 3mts. de alto x 3 mts. de largo x 3 mts. de ancho compuesta por cinco palotes por cada lado sobre los que se perciben manchas negras... ¿Manchas negras? De acuerdo a la posición y distancia que mantenga el espectador/ observador / intérprete de la obra se podrán apreciar en ellas los fragmentos que, alineados, harán visible la figura del rostro de un hombre, su

padre. Se trata entonces, de una escultura: una calcomanía de vinilo de un rostro sobre una armadura blanca. Explica su autor: "en esta obra que titule 30.000 (el número de desaparecidos en Argentina) utilice la fotografía de mi padre que mi abuela cargaba en las manifestaciones. Mi padre fue un periodista que escribía sobre política nacional e internacional. Fue desaparecido el 12 de diciembre de 1977. Cuando el espectador se mueve alrededor de la imagen, el rostro de mi padre aparece y desaparece".

Así, la imagen -visible/invisible- que sostiene esta escultura no sólo pone en juego una cuestión meramente visual sino que reclama del espectador un posicionamiento específico... una cierta mirada, porque únicamente desde un determinado *punto de vista* se hará evidente la presencia de la figura de esa fisonomía humana. Es preciso posicionarse, tomar posición, para poder ver lo que la escultura exhibe: un texto visual. Entonces, el espectador / observador / interprete deberá cooperar -o, dicho de otra manera, intervenir- en la performance, en la realización misma de la obra, que en su producción prevé un cierto *recorrido de observación*. El escritor vasco Santos Zunzunegui ha estudiado estos juegos conversacionales implicados en los textos visuales que suponen la producción de un "fantasma simbóli-

co" por parte del espectador empírico que coincide, en mayor o menor medida, con la figura del enunciatario. Sin embargo, aunque los destinatarios estamos convencidos de que somos nosotros mismos quienes construimos nuestro propio rol enunciativo, al analizar el texto visual y los mecanismos que intervienen en su conformación advertimos que este rol ya estaba "preconstituido" en el interior del texto mismo como *recorrido observacional*.

Además, en el caso de la escultura de Guagnini, una virtual dislocación del encuadre, en tanto que puesta en relación entre un observador potencial y el conjunto de figuras que se muestran en una imagen, cobra un peso específico. La pérdida del contorno neto que permitiría individualizar el enunciado visual obliga al intérprete a restituir el contorno material a través de la realización de un trabajo semiótico específico: su ubicación espacial en un punto de observación que le permita producir un efecto figurativo, un icono. El encuadre, en este caso, se convierte en un operador semiótico fundamental que transgrede su propio automatismo, es decir, la producción de un efecto de "globalidad" que acompaña a las operaciones de fragmentación y discontinuidad del mundo necesarias para su "puesta en discurso".

Pero los trazos que componen la imagen que se construye en este soporte son discontinuos y fragmentarios y su integración solamente será perceptible para los destinatarios empíricos en la medida de la aceptación de ese recorrido observacional que se propone a nivel enunciativo. Tendremos que desplazarnos y posicionarnos en el espacio para poder mirar esta obra enigmática y singular y, también, hacer memoria para comprender la contundencia de su sentido histórico: fue un argumento y una estrategia política de la dictadura fascista argentina afirmar que los desaparecidos no existían...

Sin embargo, se trata de personas que fueron detenidas en centros clandestinos (la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas -CONADEP- comprobó y documentó la existencia de 340 centros clandestinos de detención donde estuvieron secuestrados muchos de los miles de desaparecidos argentinos) y cuyo destino final se desconoce aunque no se desconocen los resultados, inapelables, de la acción represiva: fueron asesinados. Ahora, el arte viene a devolvernos una imagen sólida y, al mismo tiempo, evanescente de aquellos tiempos y sus protagonistas.

Retratos

La artista uruguaya Ana Tiscornia presenta trece fotografías digitales con portarretratos, trabajadas de una manera particular: las caras solo se hacen visibles al alejar la vista y desaparecen al acercarla. Son impresiones digitales de 35,5 x 27,9cm cada una que semi-ocultan la imagen detrás de vidrios esmerilados. Así, la nitidez esperable de una imagen-foto se disuelve en la proximidad y, al contrario, se recupera en el distanciamiento. Otra vez, la propia enunciación del texto visual ha previsto el papel del espectador quien, nuevamente, tendrá que movilizarse y encontrar su ubicación espacial para poder percibir los contornos de esas figuras evanescentes que se dibujan, esta vez, al interior del marco que le da el encuadre.

Identidad

Además, hay un registro fotográfico de la instalación colectiva *Identidad*, en la que participaron artistas como Luis Felipe Noe, Carlos Alonso, Juan Carlos Romero y León Ferrari, entre otros trece destacados artistas plásticos que colaboraron con la tarea de Abuelas de Plaza de Mayo. *Identidad*, nos informa el catálogo, es una instalación que fue expuesta por primera vez en el Centro Cultural Recoleta en diciembre de 1998 con el fin de asistir a las Abuelas de Plaza de Mayo en su búsqueda de los nietos secuestrados y desaparecidos con sus padres, o

nacidos en cautiverio durante la dictadura.

Una línea ininterrumpida compuesta de fotos de parejas de desaparecidos se despliega a lo largo de las paredes de un pasillo... y en todos los casos, se ubica un espejo en el lugar del hijo que falta. Se construye así una especie de hipotético árbol genealógico de múltiples filiaciones con la inclusión del reflejo del rostro del espectador en el texto visual.

Esta concepción artística única produce un desplazamiento singular porque ya no se trata de asumir la acción tomar distancia y enfocar la mirada para poder interpretar los valores icónicos de los elementos visuales que integran la muestra sino de reconocernos a nosotros mismos dentro de ella, conformando ocasionalmente ese enunciado icónico que nos acercamos a mirar. La combustión del sentido conmociona y abre múltiples caminos a la interpretación: ¿Yo también estoy allí? ¿Ya estuve? ¿Podría haber estado?

Entonces, el espectador queda involucrado en la doble posición de mirar y, al mismo tiempo, de mirarse... su propia corporeidad entra a formar parte de los juegos icónicos que un momento antes le habían requerido un cierto distanciamiento para hacerse

reconocibles. En esta ocasión, la evidencia especular desconcierta e interroga, sobre todo, a ese colectivo de identificación. "desaparecidos" alrededor del cual se mueve en forma centrífuga la muestra.

En un análisis ya clásico sobre el discurso político, el semiólogo argentino Eliseo Verón definía a los colectivos de identificación en términos de figuras de la enunciación como entidades que forman parte del imaginario político y, recientemente, ha trabajado en torno a los colectivos que producen los medios audiovisuales señalando que no son formales (el subrayado es nuestro) e indicando que, justamente, allí radica la diferencia que permite distinguir entre el colectivo ciudadanos y el colectivo consumidores... En la misma línea, el colectivo desaparecidos no es formal y esta designación tiene la capacidad, como lo ha señalado Stephane Douallier en su artículo *Tragedia y desaparición*, de "evocar la víctima de una técnica de asesinato político" y una técnica que, como tal, necesita ser concebida e implementada en sus mínimos detalles, planificada y ejecutada con prolijidad. Explica Douallier que la palabra desaparición "nos dice también algo que nos congela en relación al poder que recurrió a ella, al mundo que dejó que esa técnica se desarrollara, al futuro que la sigue poseyendo, e incluso, que la

podría seguir perfeccionando". Una técnica que en América Latina, como decíamos al comienzo, estuvo al servicio de una estrategia de largo y devastador alcance, el Plan Cóndor.

Aliento

Otro de los trabajos que integran la muestra es *Aliento*, del poeta visual colombiano Oscar Muñoz. Está compuesto por una serie de nueve discos de acero de 20,3 cm. de diámetro cada uno... de lejos parecen pequeños espejos y, además, la forma redondeada colabora en la evocación de la idea de daguerrotipo... sin embargo, se trata de otra cosa y hay que acercarse un poco más, y todavía un poco más, para percibir la serie de foto-serigrafías de esos rostros que sólo aparecen cuando el espectador se aproxima y les da visibilidad con su aliento... Hay que situarse muy cerca de cada uno de ellos para que la humedad del aliento roce los discos y haga visible la imagen...

La interacción, en este caso, entre el texto visual y el espectador es de una gran intimidad y esa imagen que se nos revela fuera del estudio fotográfico prolonga, sin embargo, ese protocolo expositivo similar que implica sumergir la imagen positivada en los líquidos de revelado para poder verla: allí, donde aparentemente no hay nada, surge, una vez

mas, la figura del icono. Dice Muñoz: "Estoy interesado en el problema del tiempo y la idea del retrato también me interesa porque extrae a los individuos de un universo que no tiene forma. Se dice que los muertos por la violencia en Colombia no tienen ni rostro ni identidad. Paradójicamente, creo que nunca antes el retrato había sido más evocador ni ha tenido mayor poder para generar un culto".

Pero, esta vez, el rol del espectador ha alcanzado un protagonismo máximo: no solamente el signo visual requerirá de su cooperación para ser percibido sino que esta cooperación activa, que en los casos que comentamos antes podía entenderse como una toma de posición, aquí tendrá que traducirse como una entrega: es preciso arrimarse y alentar, es decir, dar aliento para percibir, primero y mirar, después, ese signo icónico allí constituido que comporta un lazo de doble indicialidad. Por un lado, las fotografías serigrafiadas, retoman el referente indicial propio de toda imagen fotográfica: la serie de discos contiene las imágenes de muertos (y muertes) anónimos, tomadas de la sección de obituarios de los diarios colombianos... pero, además, la visibilidad de la imagen dependerá de la gestión del contacto que debe asumir el espectador para poder verlos: dar aliento, significa, entrar en contacto corporal directo

con el disco y su imagen en una relación de contigüidad existencial doblemente inquietante y conmovedora... ¿Icono-indicial, indicio-icónico? Las precisiones sobre el signo fotográfico del teórico de la fotografía Jean-Marie Schaeffer adquieren, en este caso, sugestivas resonancias en función de las cualidades, insólitas, de este dispositivo que sorprende y sobresalta. Excede los límites de este artículo explorarlas, pero anotamos su presencia constitutiva y consubstancial al tema que analizamos.

A modo de conclusión

Decíamos al comienzo que la muestra, desde el catálogo, promueve el sobresalto al cuestionar -al poner en cuestión- numerosas convenciones... perceptivas, narrativas, del género; en fin, socio-culturales vigentes. Quizás no podría ser de otro modo, dada la temática que aborda, porque en las *societades mediatizadas* la problemática del cuerpo de las imágenes (Verón, 2001) pone sobre el tapete, entre otras, la cuestión de las políticas de la imagen y sus hegemonías. Las formas del arte que hemos comentado brevemente apuntan a la construcción de un colectivo de identificación, *desaparecidos*, que integra las narrativas sobre la memoria de nuestra historia reciente. Y la *eficacia simbólica* (Fabbri, 2000) de la construcción semiótica que pone en escena la muestra

opera, justamente, no por la vía conceptual sino por la vía estética, perceptiva. En la misma línea que otras tantas manifestaciones artísticas como la obra musical de Luigi Nono *¿Dónde estás, hermano?* elaborada en recuerdo de los desaparecidos en Argentina, como indica su autor en el subtítulo, que vienen a integrar estos retazos de la semiosis social que nos permiten hacer memoria y ensayar algunas formas de comprensión.

Bibliografía

- BURGÍN, V. *Ensayos*, Gustavo Gilli, Barcelona, 2004.
- CALLONI, S. *Los años del lobo, Operación Cóndor*, Ediciones Continente, Buenos Aires, 1999. / *Operación Cóndor, pacto criminal*, Fondo Cultural del Alba, La Habana, 2006.
- DI TELLA, A. "La vida privada en los campos de concentración" en Devoto, F. y Madero, M. *Historia de la vida privada en la Argentina*, Taurus, Buenos Aires, 1999.
- DOUAILLER, S. "Tragedia y desaparición" en N. Richards Comp. *Políticas y estéticas de la memoria*, El cuarto propio, Santiago de Chile, 2000.
- FABBRI, P. *El giro semiótico*, Gedisa, Barcelona, 2000.
- MARTÍNEZ DE AGUIRRE, E. "Un espejo de la historia: miles de fotos" en C. Godoy Comp. *Historiografía y memoria colectiva*, Miño y Dávila, Madrid - Buenos Aires, 2002.
- STEIMBERG, O. *Semiótica de los medios masivos*, Buenos Aires, Atuel, 1993.
- STEIMBERG, O. y TRAVERSA, O. *Estilo de época y comunicación mediática*, Buenos Aires, Atuel, 1997.
- VERON, E. *Fragmentos de un tejido*, Gedisa, Barcelona, 2004. /

El cuerpo de las imágenes, Norma, Buenos Aires, 2001.

- ZUNZUNEGUI, S. *Pensar la imagen*, Cátedra, Madrid, 1998.

Registro Bibliográfico

MARTÍNEZ DE AGUIRRE, Elizabeth

"Latinoamérica actual: violencia política e imagen artística" en *Dossier de Estudios Semióticos, La Trama de la Comunicación, Volumen 12, Anuario del Departamento de Ciencias de la Comunicación*. Facultad de Ciencia Política y Relaciones Internacionales, Universidad Nacional de Rosario. Rosario. Argentina. UNR Editora, 2007