



Foto: Cecilia Vidal

El valor semiótico de la fotografía de archivo en la negociación de sentido sobre el pasado reciente. Análisis de una pieza fotográfica de Amnistía Internacional sobre los desaparecidos

The Semiotic Value of Archive Photography in the Negotiation of Meaning over Recent Past. Analysis of a Photographic Piece by Amnesty International on the Desaparecidos

DOI: <https://doi.org/10.22235/d.v0i30.1774>

Sebastián Moreno Barreneche

RESUMEN

Este trabajo se encuadra dentro de la discusión sobre la fotografía de archivo como recurso semiótico valioso para la negociación de sentido que un colectivo social hace de su pasado reciente. En este marco, se propone un análisis semiótico de una de las piezas fotográficas que integran la campaña de Amnistía Internacional Uruguay sobre los detenidos-desaparecidos (2012). El análisis sugiere que las fotografías pertenecientes a los archivos privados de los detenidos-desaparecidos y sus familiares juegan un rol importante en el proceso de sanación colectiva, en tanto contribuyen a la creación del actor colectivo de los 'desaparecidos' en el discurso social. En tanto recursos visuales enmarcados en un determinado contexto de sentido, las fotografías de archivo ameritan un estudio desde la semiótica.

Palabras clave: fotografía de archivo; identidad colectiva; memoria cultural; desaparecidos; representación.

ABSTRACT

This work is framed within the discussion of archive photography as a valuable semiotic resource for the negotiation of meaning that a social collective makes of its recent past. Within this framework, this article proposes a semiotic analysis of one of the photographic pieces that are part of Amnesty International Uruguay's campaign on the detenidos-desaparecidos (2012). The analysis suggests that photographs belonging to the private archives of the desaparecidos and their families have a significant role in the process of collective healing, as they contribute to the creation of the collective actor of the 'desaparecidos' in social discourse. As visual resources framed in a certain context of meaning, archival photographs are worthy of a Semiotic study.

Keywords: archive photography; collective identity; cultural memory; desaparecidos; representation.

Introducción

Durante los últimos años, investigadores afiliados a la semiótica han mostrado interés por los procesos vinculados con la memoria cultural y el trauma colectivo (Violi, 2014a; Demaria, 2006, 2012; Tamm, 2015; Bellentani y Panico, 2016). En especial, han estudiado sus materializaciones concretas, como la destrucción de patrimonio tangible (Mazzucchelli, 2010), la construcción de museos y sitios de memoria (Nora, 1997; Violi, 2014a; Sozzi, 2017) o sus manifestaciones artísticas (Demaria y Violi, 2017), entre otras.

Desde un marco teórico constructivista (Berger y Luckman, 1966; Searle, 1995) que asume que la realidad social es construida y reproducida a través de procesos de significación que implican una dimensión intersubjetiva, la semiótica –en tanto disciplina que estudia los procesos de significación (Marrone, 2018, p. 18) con especial interés en “la reconstrucción de la producción del sentido en el seno de las redes interdiscursivas de nuestras sociedades” (Verón, 1989, p. 138)– concibe a los procesos de trauma colectivo como construcciones sociales, es decir, como el resultado de procesos cuyo sentido no es presocial, sino resultado de una negociación colectiva de sentido en tales redes intersubjetivas de significado.

Como afirma Patrizia Violi (2014a), “la relación que una cultura establece con los traumas que ha atravesado permite comprender muchas cosas sobre esa cultura” (p. 26), por lo que tales procesos tienen relación con la identidad grupal. América Latina, con sus persistentes debates en torno al pasado reciente, es un claro ejemplo de tal concepción. En palabras de Alberto del Castillo Troncoso (2017), “los estudios sobre el pasado inmediato han crecido en los últimos años hasta configurar un campo importante en la historia reciente de América Latina, casi siempre vinculado a la memoria de un pasado de carácter autoritario y traumático” (p. 15).

Ubicado en esta línea de investigación y reflexión, este artículo explora el potencial de la fotografía de archivo como recurso semiótico en la negociación de sentido que un colectivo social hace de su pasado traumático. En base al análisis de una pieza gráfica de Amnistía Internacional Uruguay, apoyada en la obra artística de Gustavo Germano, mi propósito es mostrar cómo las fotografías pertenecientes a los archivos privados de los detenidos-desaparecidos y sus familias, en tanto recursos semióticos enmarcados en un determinado discurso social, han sido utilizadas en este proceso de negociación, tanto política como culturalmente (Del Castillo Troncoso, 2015).

Sebastián Moreno Barreneche
Universidad ORT,
Montevideo, Uruguay.
<https://orcid.org/0000-0003-3551-7117>
morenobarreneche@gmail.com

Recepción: 26/02/2019
Aceptación: 10/04/2019

1:: En 2016 la agencia cambió su nombre a Ginkgo MullenLowe.

2:: El proyecto, del año 2006, se relaciona con la identidad de su autor, en tanto hermano de un detenido-desaparecido. De hecho, toda la obra de Germano puede considerarse un proyecto fotográfico de memoria social y ciudadana. En 2016, Germano replicó el concepto de *Ausencias* a la realidad uruguaya, con la colección *Ausencias Uruguay*. Más información sobre la obra de Germano en «www.gustavogermano.com».

3:: Las piezas de la campaña de Amnistía Internacional Uruguay presentan algunas modificaciones gráficas respecto de las originales de Germano, pero son muy menores.

4:: En el año 2012, luego de que la campaña *Desaparecidos* fuera premiada en el Festival de la Publicidad de Cannes, en la escena publicitaria uruguaya se instaló un debate respecto al rol de la agencia en cuanto a la creatividad de la campaña, ya que era casi una réplica de las piezas originales de Germano.

Este artículo debe ser leído entonces como una nueva pieza dentro de una serie de trabajos académicos que en los últimos años se han centrado en comprender la dimensión semiótica de los procesos vinculados con la historia reciente rioplatense, con foco en la fotografía (Blejmar, Fortuny y García, 2013; Da Silva Catela, 2009, 2012; Del Castillo Troncoso, 2015, 2016, 2017; Escudero Chauvel, 2002, 2011; Feld, 2010, 2014; Feld y Stites Mor, 2009; Fortuny, 2014; Gamarnik, 2017).

Corpus y metodología

En el año 2012, la agencia publicitaria Lowe Ginkgo¹ creó para Amnistía Internacional Uruguay una campaña de comunicación institucional llamada *Desaparecidos*. La campaña estaba compuesta por cuatro piezas gráficas con imágenes tomadas del proyecto artístico *Ausencias*, del argentino Gustavo Germano. Esta obra consiste en una serie de piezas plásticas en las que aparecen fotografías de individuos comunes y corrientes, tomadas a fines de los años 60 y principios de los 70, junto a una réplica actual de esa imagen, tomada en la misma locación y con los mismos protagonistas, salvo por aquellos que fueron desaparecidos durante la dictadura militar que tuvo lugar en Argentina entre los años 1976 y 1983.² De esta manera, el artista utiliza la copresencia del pasado y el presente como recurso semiótico para ‘volver visible’ la desaparición de individuos en el marco del terrorismo de Estado.

La colección *Ausencias* es un producto artístico que trata el tema de los detenidos-desaparecidos, una unidad cultural de sentido que pertenece a un capítulo oscuro y aún no resuelto de la historia reciente de Argentina y del Cono Sur. Como tal, significa una herida colectiva que todavía está en proceso de ser sanada. Seis años después de presentada la colección *Ausencias*, Amnistía Internacional Uruguay decide tomar el trabajo visual de Germano para su campaña *Desaparecidos*³ y utilizarlo como base para comunicar sus mensajes centrales de marca: una organización que vela y lucha por el respeto

de los derechos humanos, especialmente en contra de la impunidad.⁴ Se trata, por lo tanto, de un caso en que una ONG, en tanto marca, realiza una enunciación textual con ciertos fines estratégicos y se apoya para ello en estrategias de enunciación que pertenecen a otro campo, el artístico, con el fin de comunicar sus valores.

Este trabajo se limita al estudio de una de las piezas gráficas que componen la campaña *Desaparecidos*, aunque el análisis puede aplicarse al resto de la campaña. El anuncio elegido para el análisis se titula “Eduardo” (ver Figura 1 en el apartado de análisis). En la pieza aparecen dos fotografías, presentadas una al lado de la otra sobre el mismo eje espacial. Topológicamente, esta contigüidad, en conjunto con el fondo blanco y la pose de quienes aparecen en las fotografías, dispara una hipótesis de lectura que implica una relación directa entre ambas en cuanto a su contenido. Mientras que en la imagen ubicada a la izquierda figuran cuatro niños, en la de la derecha hay tres hombres adultos. En ambos casos, pero particularmente en la fotografía ubicada a la izquierda, el lector puede reconocer un género fotográfico específico: se trata de imágenes pertenecientes a un archivo personal y, como tales, concebidas como medios orientados a conservar el pasado vivo: son *portadores de memoria* (Assmann, 2008).

A partir de la dimensión cromática, el lector percibe que la imagen de la izquierda es una fotografía antigua, mientras que la de la derecha es una actual. Así, ambas imágenes se posicionan también sobre un eje temporal, que oscila entre los extremos del pasado (izquierda) y del presente (derecha). Sin embargo, la diferencia entre ambos momentos queda al descubierto rápidamente: en la imagen de la derecha falta una persona. Algo ha sucedido y ha alterado la continuidad entre pasado y presente. El conflicto de la historia que se está contando en el anuncio queda planteado y es tarea del lector, a partir de su *competencia enciclopédica* (Eco, 1975) o su *visión del mundo* (Greimas, 1984), descifrar de qué se trata.

Debajo de cada una de las fotografías hay un breve texto: cuatro nombres propios seguidos de un apellido. Al leer los nombres, el lector descubre que los cuatro niños se apellidan Germano (el lector atento se dará cuenta de que uno de esos niños es Gustavo Germano, el autor de la obra original que fue utilizada por Amnistía Internacional Uruguay). El texto cumple, por lo tanto, una función de anclaje, ya que ayuda a decodificar el sentido de lo que se ve. A pesar de que en la foto del presente falta una persona, el texto debajo de ambas fotos es el mismo.⁵ Esto produce un efecto de sentido orientado a generar extrañamiento: ¿por qué en la segunda fotografía figura el nombre 'Eduardo', si Eduardo no está encuadrado en el plano? Con este recurso se vuelve aun más visible el conflicto que ya había sido sugerido a partir de la composición de ambas fotografías.

Finalmente, el anuncio presenta un cierre institucional, característico del género publicitario gráfico, que consiste en el ícono distintivo de Amnistía Internacional, la palabra 'Recordamos' y la dirección web 'amnistia.org.uy'. Este cierre recuerda al lector que detrás de esta pieza hay un enunciador institucional (Amnistía), que toma un texto preexistente y, a partir de un proceso de *bricolaje* (Floch, 1995) —consistente en la reutilización de recursos semióticos ya disponibles en la cultura, como la obra de Germano—, realiza una propuesta textual que vehiculiza un sentido que le es relevante en tanto organización comprometida en la lucha en contra de la impunidad.

Marrone (2011) propone que por 'texto' se debe entender "cualquier configuración de sentido... que pueda ser percibida empíricamente a través de una o más sustancias: lingüística, visual, gestual, sonora, espacial, corpórea, entre tantas otras" (p. V). En semiótica, el concepto de texto se utiliza como modelo analítico para describir una amplia gama de fenómenos culturales, desde textos en el sentido tradicional del término (poemas, discursos políticos) hasta prácticas (Fontanille, 2008; Floch, 1990). La pieza que aquí se analiza puede ser concebida como

un texto, concretamente uno *sincrético*, ya que se compone de al menos dos sustancias: la visual y la verbal. Según Pozzato (2013), los textos sincréticos "utilizan, para expresar sus significados, diferentes sustancias de la expresión" (p. 19), lo que da lugar a un resultado textual en que "los varios lenguajes producen conjuntamente un nuevo significado que es más que la mera yuxtaposición de sus significados específicos" (p. 24).

En tanto 'forma significante', la pieza de Amnistía Internacional Uruguay es un constructo visual concebido como vehículo de cierto mensaje. Siguiendo la premisa de trabajo básica de la semiótica, consistente en establecer una distinción analítica entre un plano del contenido y uno de la expresión (Hjelmslev, 1943; Marrone, 2011), el presente análisis se organizará atendiendo primero a qué es lo que se quiere comunicar, para luego estudiar cómo es que tal sentido se organiza en una determinada forma de la expresión.

El trauma colectivo y la memoria cultural como procesos semióticos

Una importante cantidad de académicos se ha interesado en los últimos años por la forma en que las sociedades del postconflicto negocian colectivamente el sentido de los acontecimientos traumáticos que les han tocado vivir. Según Sozzi (2017, p. 2), "parte de las narraciones que circulan en una sociedad se relacionan con su pasado" y conforman la *memoria cultural* que se articula "en una serie de textos, prácticas, espacios", lo que da lugar a un *sistema de la memoria* que "desarrolla un macro-relato sobre los eventos pasados, siempre continuamente modificable". De este modo, al referir al pasado —en el plano verbal, pero también de pensamiento—, los actores sociales hacen uso de un discurso determinado, ya existente en esa sociedad. La pieza "Eduardo" es un claro ejemplo de esta dinámica: su tema se enmarca en el macro-relato de la sociedad argentina del postconflicto en particular, y de la latinoamericana en general.

5:: El uso del texto en la campaña *Desaparecidos* difiere del uso original hecho por Germano. Mientras que en la campaña el nombre del desaparecido se mantiene debajo de la fotografía ubicada a la derecha, en la obra artística original este es sustituido por un punto.

Al desmenuzar los procesos de producción de sentido que se dan en un determinado contexto cultural, la semiótica concibe a la cultura como una suerte de red o esfera invisible en la cual el significado es producido, distribuido y consumido (García Canclini, 1999, p. 84). Esta concepción se basa en la idea de Geertz (1973), para quien “el hombre es un animal suspendido en redes de significado tejidas por él mismo” (p. 5). Así, la semiótica de la cultura consistiría en intentar comprender “la vida del sentido en el marco de la vida social y cultural” (Lorusso, 2010, p. 1). Esta concepción es sostenida, entre otros, por Umberto Eco, quien en su *Tratado de semiótica general* identifica a la disciplina con una teoría general de la cultura. Según Eco (1975, p. 44), “la cultura por entero es un fenómeno de significación y de comunicación” y “humanidad y sociedad existen solo cuando se establecen relaciones de significación y procesos de comunicación”. Así, “la cultura por entero debería estudiarse como un fenómeno de comunicación basado en sistemas de significación” (p. 44), una propuesta que va en línea con la antropología interpretativa de Geertz (1973), basada en la idea de que el análisis de fenómenos culturales no debe ser “una ciencia experimental un busca de leyes, sino una ciencia interpretativa en busca de significado” (p. 5). El sentido y el significado, ambas categorías propias de la semiótica, tienen un peso central en tal enfoque.

En tanto espacio de producción, circulación y consumo de sentido, la cultura juega un rol central en la manera en que el pasado es recordado, reconstruido y presentado por una colectividad, ya que hay siempre “procesos semióticos y culturales que preceden a la construcción de la identidad colectiva” (Violi, 2014a, p. 17). Si la cultura es una red de significación, entonces eventos traumáticos como dictaduras y genocidios “son el resultado de un proceso cultural y simbólico que determina las formas del recuerdo y, en cierto sentido, reconstruye el trauma *a posteriori*” (Violi, 2014a, p. 11). Filosóficamente, el constructivismo representa una concepción específica sobre cómo el conocimiento y las acciones de los agentes sociales funcionan con base en la intersubjetividad: es

el acuerdo social respecto a ciertos hechos que les da a estos un estatus determinado (Searle, 1995). Por esta razón, la negociación de sentido tiene un papel central y es allí donde la cultura entra en juego como variable interviniente, desempeñando una función de mediación.

En línea con este enfoque constructivista, Jeffrey Alexander (2004) propone que el trauma cultural ocurre “cuando los miembros de una colectividad sienten que han sido sometidos a un evento horrendo que deja marcas indelebles en su conciencia grupal, marcando para siempre sus recuerdos y cambiando su identidad futura de forma fundamental e irrevocable” (p. 1). Concibiendo a la cultura como espacio dinámico de circulación de sentido, la tesis de Alexander es que el trauma no es algo ontológicamente dado, sino construido por la sociedad en un *proceso de creación del trauma*. El autor pretende superar la *falacia naturalista* (p. 8) consistente en la creencia de que son los eventos *en sí mismos* los que crean el trauma, ya que este consiste, según su perspectiva, en “una atribución mediada socialmente” (p. 8). En tal proceso de mediación la cultura desempeña un rol central, por lo que el trauma colectivo debe ser concebido como un *objeto culturalizado* (Violi, 2014a) y, como tal, “susceptible de múltiples formulaciones según las sensibilidades específicas ligadas a diversas miradas dependiendo de variables culturales, geográficas e incluso temporales” (p. 11).

La naturaleza del trauma como algo construido da pie a la pregunta sobre cómo se articula tal proceso de construcción y, en particular, sus tiempos. De este modo, si bien el trauma colectivo tiene un anclaje en un hecho concreto, entre tal acontecimiento y sus consecuencias hay un intervalo, “un espacio intermedio de naturaleza no determinista,... una terceridad no reconducible al dualismo causa-efecto” (Violi, 2014a, p. 35). Por esta razón algunos autores consideran más apropiado hablar de *tiempos del trauma*, idea que ha sido trabajada por académicos que estudian la memoria cultural como Assmann (2008), quien habla de una dimensión *diferida o posterior (nachträglich)* del trauma.

En el proceso de creación de trauma hay entonces dos ocurrencias temporales: por un lado, el evento en sí y, por otro, la interpretación y consiguiente atribución de sentido que se le da a tal evento. Entre esos dos momentos la semiosis juega un rol central, ya que propone la clave de lectura colectiva del evento en relación a la identidad grupal. Como afirma Violi (2014a) este espacio es “determinante para distinguir los fenómenos físicos de los semióticos y para rastrear el umbral inferior que separa la naturaleza biológica de la semiosis y, en definitiva, de la cultura” (p. 35). El evento que da lugar al trauma debe ser, por lo tanto, distinguido del *sentido* que se le atribuye, por lo que el trauma pasa a ser “un fenómeno esencialmente semiótico y, por lo tanto, en cierta medida *construido*, o reconstruido, en la interpretación que le damos, y no ‘naturalmente’ dado como consecuencia inevitable de los hechos” (p. 35).

Al estudiar las formas de negociación de sentido del trauma, la referencia a la memoria colectiva es inevitable, en tanto esta desempeña un rol clave en el proceso grupal de construcción identitaria. Como afirman Mazzucchelli, Van der Larse y Reijnen (2014), “la memoria colectiva es también una (auto-)representación ideológica de la identidad” (p. 4), por lo que su análisis no puede ser dejado de lado al intentar comprender cómo es que una sociedad intenta reconciliarse con su pasado traumático. También estableciendo un vínculo con la identidad, Assmann (2008) define a la memoria como “la facultad que nos permite formar una conciencia de la individualidad (identidad), tanto a nivel personal como colectivo” (p. 109). Por su parte, Violi (2014a) cree que “a partir de la representación más o menos verídica que damos a nuestro pasado, construimos nuestra identidad presente y sobre todo futura, y en base a ella nos contamos, nos relacionamos con los demás; producimos, en síntesis, cultura” (p. 18).

Originalmente estudiada como una facultad psíquica individual –dentro de un marco teórico constructivista interesado por los procesos colectivos de significación–

la memoria debe ser concebida como una entidad con una existencia *externa* a la mente que, como sugiere Violi (2014a), “vive en los miles de textos, documentos, objetos que funcionan como soportes de la memoria concebida como facultad” (p. 27). Es esta externalidad lo que hace que la memoria pueda ser compartida y, por ende, concebida como parte de la cultura: al compartir recuerdos, al representar eventos pasados a través de una forma de expresión determinada (una historia, un monumento, una fotografía), se articula el plano de la expresión y se da lugar a textos que se relacionan con un plano del contenido.

Según Assmann (2008), “a nivel social, la memoria es una cuestión de comunicación e interacción social” (p. 109), por lo que hay entonces una dimensión narrativa en juego, de carácter intersubjetivo. En tal dinámica el sentido fluye a partir de procesos de interpretación que son culturalmente mediados. De esta manera, los soportes físicos a través de los cuales la memoria es vehiculizada juegan un rol clave a la hora de entender su esencia. Según Violi (2014a), “para poder ser compartida y transmitida, incluso solo conservada en sí misma, la memoria debe ser fijada en soportes externos” (p. 27). Así, Assmann (2008) propone que la memoria cultural es una *institución* en tanto es “exteriorizada, objetificada y almacenada en formas simbólicas... artefactos, objetos, aniversarios, fiestas, íconos, símbolos o paisajes” (p. 110). En tal concepción, los textos, las imágenes, los monumentos y los rituales de una cultura juegan un rol clave en tanto son *portadores* de la memoria (p. 110).

Es precisamente esta hipótesis sobre la memoria colectiva como algo externo a la mente lo que reconduce a la concepción semiótica de la cultura y al enfoque constructivista mencionados anteriormente. Como afirma Violi (2014a), “pensar la memoria como algo exteriorizado implica en primer lugar asumir el carácter de *mediación simbólica* que los textos revisten dentro de una cultura y, por lo tanto, las prácticas interpretativas y productivas que éstos determinan” (p. 27). De esta forma, la memoria

no solo es *almacenada* en textos, sino a la vez *construida* por ellos (p. 27). Así, una memoria externalizada no difiere de una memoria que ha sufrido un proceso de textualización, consistente en el establecimiento de una relación entre un plano del contenido y uno de la expresión (Marrone, 2011; Floch, 1990), por lo que se debe aceptar que “la memoria no está *en* los soportes en los que se inscribe, no está *depositada* en los textos, sino que está en los procesos de construcción, interpretación y traducción de sentido que la sostienen” (Violi, 2014a, p. 27). Como concluye la autora, “la memoria externalizada no es otra cosa que una memoria *semiotizada*, esto es, textualizada e inscrita en un sistema dotado de expresión y contenido” (p. 28). Por esta razón, “el sistema de la memoria debe ser analizado como una semioesfera o enciclopedia local” (p. 30).

Es en este marco en que se inscribe la propuesta de sentido de Gustavo Germano y, posteriormente, de Amnistía Internacional Uruguay: un marco caracterizado, en el caso argentino, por una puja entre diversos discursos sobre cómo recordar (cfr. Da Silva Catela, 2015) “en el que se han confrontado diversos proyectos políticos que se disputan distintas versiones de la memoria” (Del Castillo Troncoso, 2017, p. 16). Como sugiere Da Silva Catela (2012):

La dimensión material del recuerdo, que asocia imágenes fotográficas a cuerpos de asesinados y desaparecidos, nos permite recorrer huellas y marcas, entender prácticas sociales, políticas y religiosas, asociadas a objetos concretos que pasan a ser definidos y significados como símbolos activos, posibles de ser leídos e interpretados en diversos contextos (p. 157).

A la luz del marco teórico presentado en esta sección, procedo al estudio del texto escogido. Siguiendo un abordaje semiótico tradicional, en el análisis del corpus se asume la existencia de dos niveles de inteligibilidad denominados *plano del contenido* y *plano de la expresión*.

Desaparecidos: una unidad cultural central en el discurso de la posdictadura

Antes de analizar qué es lo que se ve en el anuncio (plano de la expresión), resulta esencial entender cómo el plano del contenido al que el texto refiere está estructurado a nivel cultural, para luego comprender cómo se organiza el plano de la expresión para lograr el efecto de sentido deseado. Resulta adecuado entonces, en primer lugar, centrar la atención en tres dimensiones: el tema, las connotaciones y la actorialización.

Para el lector enciclopédicamente competente, el tema del anuncio es fácilmente reconocible: se trata de una referencia a los detenidos-desaparecidos durante la dictadura (argentina). Este es un tema que, al menos para el público en América Latina, resulta conocido: aunque el lector no conozca los detalles concretos del caso argentino, sí puede reconocer el tema como asociado al imaginario social vinculado con el concepto de dictadura. Una de las características más notorias del caso argentino tuvo que ver con la dureza por parte de la dictadura cívico-militar para con quienes eran considerados opositores: durante el período hubo unos 2.300 asesinatos políticos comprobados, así como unos 30.000 desaparecidos (Violi, 2014a, p. 283), es decir, personas que fueron detenidas pero nunca encontradas. Además existieron unos 340 centros clandestinos de detención (Escudero Chauvel, 2011, p. 46). A diferencia de lo ocurrido en otros regímenes dictatoriales en la región, el caso argentino se caracteriza por “la clandestinidad total de las acciones y su continuidad en el tiempo y el espacio” (Escudero Chauvel, 2002, p. 188).

Siguiendo la propuesta de Eco (1975) sobre cómo una cultura organiza el plano del contenido a partir de la segmentación de unidades de sentido por medio del establecimiento de diferencias, el caso de los detenidos-desaparecidos es un ejemplo claro de tal mecanismo: si bien estos fueron prisioneros políticos, hay diferencias esenciales entre estos y los prisioneros políticos estándar. Teniendo en cuenta que “una unidad cultural ‘existe’ sólo en la medida en que se define otra por oposición a ella”

(p. 121), en la génesis misma del concepto de *detenidos-desaparecidos* hay un factor distintivo que lo vuelve específico: la ausencia –aún irresuelta– de las víctimas.

Dominick LaCapra (1999) señala la relevancia de establecer una distinción entre la *pérdida* y la *ausencia*, en tanto ambos conceptos cuentan con dimensiones éticas y políticas diferentes (p. 697). En este sentido, además de ser generadora de pérdidas, la dictadura militar argentina fue generadora de ausencias (tal es el nombre de obra original de Germano), una operación que ocurrió en una doble dimensión: por un lado, en el plano político-legal (la desaparición física de personas), por otro, en el plano de las representaciones. Son varios los autores que, trabajando desde la semiótica, reconocen la *estrategia de invisibilidad* del régimen militar argentino (Violi, 2014a, 2014b; Escudero Chauvel, 2002, 2011; Del Castillo Troncoso, 2015). Según Violi (2014a):

La dictadura argentina... ha operado según un régimen de invisibilidad orientado a la eliminación de toda traza, desde el ocultamiento de los lugares de detención hasta la desaparición de prisioneros, que se volvían *desaparecidos* mucho antes de la anulación física de sus cuerpos. Ya en el momento del arresto, los militares eliminaban los nombres y la ‘trazabilidad’: quien era arrestado, generalmente raptado de noche, desaparecía literalmente, sin posibilidad de ser rastreado, su nombre no figuraba en ningún registro y los prisioneros dejaban de existir como entidad jurídica (p. 283).

La estrategia de no dejar rastros es una operación semiótica indirectamente abarcada por la clasificación que Eco (1975) hace de los modos de producción signica. Uno de estos modos se apoya en la operación cognitiva del *reconocimiento*, que implica reconocer un determinado signo como producto de un evento anterior. La eliminación de huellas es también un proceso de producción semiótico, pero inverso: un proceso de destrucción orientado a ocultar (en este caso, la verdad) con el fin de tener

un impacto en el relato sobre el pasado. Como propone Escudero Chauvel (2002):

La eliminación de las trazas, de los documentos, de los cadáveres y de los lugares, las tumbas NN, el hecho mismo de la imposibilidad para los secuestrados de reconocer a sus carceleros es a la vez una operación de hacer desaparecer toda traza de relato, toda posibilidad de establecer una relación entre los hechos (p. 198).

Para Escudero Chauvel (2011) “el caso de los desaparecidos se configura como un *verdadero dispositivo discursivo*” (p. 45) compuesto por una serie de estrategias semióticas que buscaron moldear el discurso social sobre los acontecimientos. Violi (2014a), por su parte, habla de una *estrategia semiótica de control*, con la eliminación y la invisibilidad como sus características principales. No llama la atención que la mayoría de las detenciones tuvieran lugar de noche o en el domicilio de la víctima, ambas circunstancias en las que la visibilidad (una por razones de iluminación, la otra por mera distinción entre el espacio público y el privado) se ve reducida.

Tal estrategia de *hacer invisible* (Del Castillo Troncoso, 2015), entonces, no sucedió solamente con los individuos considerados como opositores por el régimen dictatorial, sino también en el plano de las representaciones visuales del período histórico, por lo que “la sociedad argentina del postconflicto debe recuperar y reconstruir el propio pasado también visualmente” (Violi, 2014a, p. 285).

En este sentido, desde una perspectiva semiótica se podría afirmar que el discurso sobre la dictadura argentina y sus desaparecidos carece de una *iconoesfera* (Violi, 2014b)⁶, esto es, “una porción de una enciclopedia local compartida que opera en varios niveles en las dinámicas de producción de sentido cultural”. Tal enciclopedia, compartida por los miembros de una cultura, debería componerse normalmente a partir de imágenes que son reconocidas por el grupo como parte de ella, pero esto no ocurre en el caso

de la Argentina de la posdictadura: debido a la estrategia de invisibilidad llevada a cabo por el régimen militar, no hay imágenes que constituyan tal iconoesfera.

Por lo tanto, “se puede hablar de un verdadero dispositivo de eliminación de cualquier repertorio visivo posible, una estrategia de la invisibilidad orientada a volver imposible cualquier archivo futuro que sea testimonio del horror de los crímenes cometidos” (Violi, 2014b). Si se retoma la idea de Assmann (2008) respecto a la memoria cultural como algo que es mantenido a partir de soportes materiales específicos, entonces la importancia de la reconstrucción visual del pasado reciente –y con él, de la identidad colectiva– es claramente esencial al lidiar con el pasado traumático. Es en este sentido que, como veremos luego, la fotografía cobra un rol central en “la conformación de un imaginario y una cultura visual” (Del Castillo Troncoso, 2017, p. 16) sobre el pasado reciente. La invisibilidad es, entonces, una primera característica esencial de la categoría ‘detenidos-desaparecidos’, una unidad cultural que se compone a partir de la agregación de los innumerables casos individuales y que, como tal, se vuelve un concepto central en el discurso social sobre la dictadura, específicamente en calidad de uno de sus *actores* principales.

Luego del fin de la dictadura, a raíz del trabajo de varias organizaciones y actores de la sociedad civil, la categoría ‘desaparecidos’ logra imponerse como una categoría de sentido clave en el discurso social sobre el período (Escudero Chauvel, 2002, p. 188). Antes tal actor no existía como categoría discursiva central, ya que había “una intrincada serie de operaciones de expulsión y negación de sus identidades por parte del discurso hegemónico sostenido por los militares” (Escudero Chauvel, 2011, p. 41). Solo tardíamente, luego de la Guerra de las Malvinas (Escudero Chauvel, 2002, p. 189), la categoría de los desaparecidos “pudo construirse exclusivamente como colectivo, continuamente re-presentado en una suerte de semiosis social acumulativa, junto con otros discursos, re-enviándose mutuamente” (Escudero Chauvel, 2011, p. 51).

Cuando esta negociación sucede, es posible hablar de *actorialización* como un proceso que consiste en la creación discursiva de un sujeto en el marco de un determinado relato. En el caso de los desaparecidos, esto se da de manera interesante, ya que hay un proceso de *inversión* respecto al sentido que originalmente se le atribuía a este colectivo en el discurso oficial: mientras que para el régimen militar los individuos que luego serían abarcados por la etiqueta ‘desaparecidos’ eran *enemigos* y, como tales, el “antisujeto por excelencia” (Escudero Chauvel, 2002, p. 188), para sus familiares se trataba de *víctimas*. Como propone Escudero Chauvel, se trata de “dos programas de identificación contrapuestos e incompatibles” (p.188). Respecto al rol de enemigo, la autora afirma que “no hubo discurso militar de la época que no haya expulsado simultáneamente al desaparecido del relato oficial y que no haya, al mismo tiempo, autorizado la inferencia por su integración implícita en el colectivo de identificación ‘terrorista’ o ‘subversivo’” (2002, p. 192). Luego, a través de una serie de operaciones discursivas y estrategias específicas de enunciación a las que se hará referencia más adelante, se intenta reposicionar al actor colectivo ‘desaparecidos’ cambiando las connotaciones del término y, con ellas, su valor dentro del relato.

En este sentido, la unidad cultural ‘desaparecidos’ posee denotaciones (el colectivo de individuos que desaparecieron durante la dictadura sin dejar rastro), pero también una serie de connotaciones, y es a partir de estas que se construye el valor del actor en el discurso social. Mientras que en el discurso militar los desaparecidos poseen marcas connotativas de enemistad, terrorismo y subversión, en el discurso de los familiares hay connotaciones de injusticia, violación de los derechos humanos, sufrimiento e incertidumbre, ya que los desaparecidos tienen un estatus existencial ambiguo: si bien se sabe que no están vivos, tampoco pueden ser considerados muertos desde un punto de vista legal (Violi, 2014b).

En un nivel connotativo más profundo está el concepto de impunidad, esto es, el crimen no-pagado, y es a partir

6:: Las citas textuales de Violi (2014b) utilizadas en este artículo fueron tomadas de un manuscrito original cedido personalmente por la autora en octubre de 2017 en el marco del curso *Semiotica delle Scienze Sociali* (Universidad de Bolonia). Se incluyen en la lista de referencias los datos bibliográficos de la versión publicada en la revista *Lexia*, no disponible en línea.

de este nivel connotativo que Amnistía Internacional Uruguay elige enunciar su texto por medio del empleo de esta expresión plástica en concreto, como vehículo de comunicación institucional. ¿Qué es lo que Amnistía quiere comunicar? ¿Por qué la organización elige esta obra de Germano para crear un mensaje institucional? ¿Qué efectos de sentido se quieren lograr en el lector, tanto a nivel cognitivo como pasional? Amnistía Internacional es una ONG que vela por los derechos humanos. Al tomar el trabajo artístico de Germano y recontextualizarlo en el género discursivo publicitario, la organización genera un nuevo efecto de sentido, en el que ciertas características del trabajo original (por ejemplo, su carácter autobiográfico) se pierden, pero otras connotaciones se ganan. Sea como sea, Amnistía sin dudas elige esa forma de la expresión como una manera de despertar ciertos aspectos pasionales en sus lectores, los cuales son disparados a partir del proceso cognitivo de decodificación textual que el anuncio propone.

De este modo, los desaparecidos, en tanto unidad cultural que desempeña el rol central en el discurso sobre la dictadura argentina, ganan un valor *patémico* (Escudero Chauvel, 2002), orientado a las pasiones. Como tal, el anuncio no solo se orienta a un *hacer saber*, sino además a un *hacer sentir* y, por qué no, un *hacer hacer* (Violi, 2014b). Como afirma Escudero Chauvel (2002), “la dimensión pasional aparece ligada de modo indisoluble a la semiosis social” (p. 189). En tal estrategia de enunciación, la fotografía de archivo juega un rol clave, como se verá en la siguiente sección.

El valor semiótico de la fotografía de archivo

En este apartado se verá de qué manera el plano de la expresión ha sido organizado para vehicular el significado deseado, específicamente a través de la selección de determinados recursos plásticos y lingüísticos. A nivel topológico, esto es, de disposición del espacio, aparecen dos fotografías dispuestas sobre un eje horizontal, de manera contigua. Al consultar la obra original de Germano, se descubre que una data de 1969 y la otra de 2006, datos

que no han sido incluidos en la reelaboración de Amnistía Internacional Uruguay. De estas dos fotografías, hay una que es *original*, mientras que la otra es un artificio cuya génesis se apoya en ella. Conceptualmente, entonces, la fotografía reciente no existiría si no fuera por la original: ambas están relacionadas.

En el trabajo de análisis de la significación, la semiótica visual ha mostrado interés en estudiar la función que la fotografía cumple en el proceso de producción de sentido, así como su relación con la realidad. Jean-Marie Floch (1986) desarrolla una tipología de las fotografías según diversos criterios, uno de ellos su relación con ‘lo real’. De acuerdo con Floch, una fotografía es *referencial* cuando su cometido es reflejar la realidad tal cual es, como una suerte de testimonio. En palabras del autor, se trata de “una fotografía orientada a darle la palabra al mundo, a testimoniar una forma de vivir o a dar a conocer a los lectores las ‘realidades’ de tal o cual condición humana” (p. 20). Tal es sin duda alguna el caso de la fotografía de 1969, una foto común y corriente de un grupo de niños que ha sido tomada como un testimonio visual de ese grupo en un momento dado. Siguiendo a Assmann (2008), esta fotografía sería un ejemplo de *portador de memoria* en tanto fue originalmente concebida como un documento destinado a formar parte de un archivo privado y no para uso público.

El estatus de la segunda fotografía es diferente. Si bien también tiene un valor referencial, en tanto busca reflejar la realidad “tal cual es”, cobra un carácter *mítico* al ser presentada de manera conjunta con la fotografía original de 1969. Según Floch (1986), la fotografía mítica tiene un *segundo discurso* más allá de los elementos reconocibles que componen la imagen (p. 22). El valor de esta imagen radica en el hecho de que se basa en una fotografía original que, al tiempo que reconstruye el contexto en el que esa fue tomada, señala la ausencia de una de las personas. Esta foto, si bien también referencial, fue tomada con un fin estratégico, para producir un determinado sentido, por lo que su impronta mítica es incuestionable: su valor no es

Figura 1: La pieza “Eduardo” de la campaña *Desaparecidos* producida por la agencia Lowe Ginkgo



WE REMEMBER
AMNISTIA.ORG.UY

Fuente: Amnistía Internacional Uruguay (2012). Fotografía cedida por la institución

el mismo si se la considera aisladamente, sin contemplar esa relación sistémica con la fotografía original.

La campaña *Desaparecidos* se basa en fotografías pertenecientes al género del archivo: son fotos que fueron tomadas por individuos en contextos privados y para consumo privado, como forma de conservar vivo el pasado. Tal selección tiene sin dudas un valor simbólico importante: se trata de fotografías de sujetos anónimos, que antes de volverse ‘desaparecidos’ o familiares eran sujetos comunes y corrientes, con vidas “normales”. Al yuxtaponer ambas fotografías, una referencial y la otra referencial-mítica, queda en evidencia cómo ese anonimato y esa intrascendencia de la vida cotidiana han sido vejadas debido a circunstancias políticas específicas.

Al ser re-presentadas en un contexto diferente del original, estas imágenes de archivo, originalmente concebidas para un consumo privado, ganan un nuevo valor. Es por eso que Violi (2014b) argumenta que las fotografías de archivo

tienen una *capacidad migratoria*: imágenes originalmente concebidas para un uso documental son ahora usadas para vehicular un uso ficcional, mítico. Como afirma la autora, el pasaje de la esfera privada a la pública impone un primer nivel de visibilidad, ya que imágenes que no se suponía que fueran públicas, ahora lo son. En este sentido, el archivo privado se vuelve un *artificio productivo* “capaz de generar nuevas formas discursivas, movilizar acciones y prácticas”. Esta función es complementaria a la función principal de un archivo, consistente en ser un “repertorio compartido de una enciclopedia visual local ligada a un cierto evento sobre el que se estructura la memoria cultural visual de ese acontecimiento”. De hecho, en el seno de los discursos sociales de la Argentina posdictatorial vinculados con el pasado reciente, aquel en contra de la impunidad (en el que se inserta el anuncio de Amnistía) se basa precisamente en tal estrategia semiótica, la opuesta a la utilizada por la dictadura militar: a partir del archivo fotográfico privado, los desaparecidos se vuelven visibles en el discurso público.

Así, la intrascendente vida cotidiana se vuelve herramienta de significación clave para moldear el discurso sobre los desaparecidos. Según afirma Da Silva Catela (2002), “el uso de la fotografía como instrumento recordatorio de un ‘afín’ ausente recrea, simboliza y recupera una presencia que establece nexos entre la vida y la muerte, lo explicable y lo inexplicable; las fotos ‘vivifican’” (p. 158). De este modo, en el caso argentino, como afirma Del Castillo Troncoso (2017), “el uso de las imágenes rebasó su función tradicional de registro para ser parte del proceso político, social y cultural que permitió la realización de otros ejercicios de la memoria” (p. 16). Tal propiedad es característica del discurso social de la posdictadura, en el que, como afirma Escudero Chauvel (2002), “no hubo respuesta de la parte de los familiares que no haya tratado sistemática y desesperadamente de romper el colectivo de identificación ‘desaparecidos’ construido por el discurso militar, a través de una acción tendiente a visualizar, identificar, definir las identidades sociales” (p. 195). En este sentido, afirma la autora:

Si la producción del discurso militar expulsa al desaparecido buscando sustraerlo del dispositivo de la enunciación, construyendo enunciados imposibles porque negaban la noción de identificación, la operación, desde el punto de vista de los familiares, fue lo opuesto: la e-vocación sistemática, la in-vocación de la presencia, la con-vocación de los ausentes en el espacio tiempo de la enunciación, la designación en detalle, por medio de fotografías gigantes de su identidad y ha afirmación de que no morirán (p. 195).

De esta forma, una fotografía tomada en 1969 como portadora de la memoria gana un nuevo valor cuando es presentada en un nuevo contexto: gana una nueva *agencia*, poder para producir sentido. Como afirma Violi (2014b), esta recontextualización consiste en tomar fotografías “pertenecientes a otro ámbito discursivo, resemantizándolas dentro de una narración alternativa”, no solo porque ya no se trata de fotografías documentales de archivo, sino porque además tienden a producir un efecto

en la dimensión pasional del lector. Según Violi (2014b), estas fotos privadas, “en la nueva forma discursiva en que son insertadas... cambian de signo, resemantizadas a partir de su ubicación en la esfera pública: de simples fotos de familia, o fotos tomadas de documentos de identidad, se vuelven fotos testimoniales, documentos, denuncia”. Es así que, a partir del hacer público lo que originalmente era privado, se hace visible lo invisible, aunque sea, como en el caso del anuncio que se analiza aquí, subrayando la ausencia.

El anuncio de Amnistía Internacional Uruguay se cierra con la palabra ‘Recordamos’, un verbo conjugado en presente del modo indicativo, como descripción y no como propuesta (‘Recordemos’), en primera persona del plural. *Nosotros* recordamos, sea quien sea que constituye ese ‘nosotros’, lo que implica una actorialización grupal que representa a la memoria colectiva. Mientras haya memoria colectiva, no habrá lugar para la impunidad. Hay aquí una clara alusión a la dimensión pasional, en sintonía con las pasiones de quienes estuvieron y aún están involucrados en el relato de los desaparecidos. Originalmente, según Escudero Chauvel (2002, p. 195) son pasiones dubitativas –esperanza, espera, temor, angustia– y, posteriormente, pasiones de fracaso –decepción, amargura, desesperanza, duelo.

Los individuos que figuran en las fotografías son desconocidos para el lector. Precisamente por su anonimato, se vuelven un recurso semiótico valioso en tanto dan anclaje y personifican al colectivo ‘desaparecidos’ y, por extensión, a aquellos que luchan en contra de la impunidad. En este sentido, la dimensión denotativo-referencial de las fotografías, esto es, la respuesta a la pregunta sobre quiénes son las personas enmarcadas (sus nombres, sus roles en la sociedad) es irrelevante, ya que lo central es su pertenencia al colectivo de quienes fueron impactados de alguna manera por la represión durante la dictadura, incluidos los ‘desaparecidos’, pero también sus círculos cercanos. Así, los individuos en la foto son representantes de la *comunidad imaginada* (Anderson, 1983) de las víctimas de la dictadura militar, una comunidad que define su

identidad de actor *colectivo* (Verón, 1989) en el discurso social a partir de una asociación con la memoria traumática vinculada al pasado reciente. Es esta característica en común la que les garantiza a desaparecidos y familiares un puesto frente al lente de la cámara fotográfica.

Conclusión

Este artículo centra su análisis en un producto fotográfico puntual con el propósito de que aporte desde la semiótica a la discusión sobre los procesos de negociación de sentido social. Esta mirada permite pensar sobre cómo, en un marco de memoria cultural y trauma colectivo, la fotografía de archivo puede volverse un recurso semiótico valioso a la hora de negociar el sentido del pasado reciente en un colectivo social. Como afirma Da Silva Catela (2012), en el caso de la posdictadura argentina “el registro fotográfico no deja de ser una búsqueda casi desesperada del mantenimiento del lazo social que une a esos desaparecidos con los que están vivos y evoca continuamente la pregunta ‘¿cómo fue posible?’” (p. 173).

En este sentido, trabajar sobre una imagen reciente que proviene del género publicitario –aunque esté basada en un producto artístico– resulta pertinente para dejar entrever los procesos de producción de sentido que se esconden tras un aparentemente simple anuncio gráfico, cuya finalidad estratégica es tener un impacto no solo cognitivo, sino también emocional y, consecuentemente, político, en sus destinatarios.

A través del análisis de la composición del plano del contenido, y luego del de la expresión, el objetivo fue mostrar cómo una experiencia cultural particular, en este caso traumática, puede ser evocada a través de una simple pieza de comunicación publicitaria. Esto se logra a partir de la referencia a temas que están presentes en el discurso social de un determinado colectivo, activándolos y dando lugar a espacios de sentido e interpretación. La semiótica, en tanto disciplina interesada por los procesos de sentido, puede jugar un rol clave en la organización analítica de los procesos de negociación del pasado reciente.

Al tomar como objeto de análisis la pieza “Eduardo” de Amnistía Internacional Uruguay, pretendí reflexionar sobre el poder de la fotografía de archivo, cuya capacidad migratoria (Violi, 2014b) ha sido claramente utilizada como vehículo central en el discurso de la posdictadura, especialmente para la reconstrucción de la iconoesfera faltante. Es así que, como afirma Violi (2014a, p. 138) “la memoria traumática tendría mucho en común con la instantánea que fija para siempre un momento entre los otros, aislándolo del fluir lineal del tiempo”.

Referencias

- Alexander, J. C. (2004). Toward a Theory of Cultural Trauma. En J. C. Alexander, R. Eyerman, B. Giesen, N. J. Smelser, y Piotr Sztompk, *Cultural Trauma and Collective Identity* (pp. 1-30). Berkeley, CA: University of California Press.
- Anderson, B. (1983). *Imagined Communities*. Londres, Inglaterra: Verso.
- Assmann, J. (2008). Communicative and Cultural Memory. En A. Erll, y A. Nünning (Eds.), *Cultural Memory Studies* (pp. 109-118). Berlín, Alemania/Nueva York, NY: De Gruyter.
- Bellentani, F., y Panico, M. (2016). The meaning of monument and memorials: toward a semiotic approach. *Punctum. International Journal of Semiotics*, 2(1), 28-46.
- Berger, P., y Luckmann, T. (1966). *The Social Construction of Reality*. Londres, Inglaterra: Penguin.
- Blejmar, J., Fortuny, N., y García, L. (Eds.). (2013). *Instantáneas de la memoria. Fotografía y dictadura en Argentina y América Latina*. Buenos Aires, Argentina: Librería.
- Da Silva Catela, L. (2009). Lo invisible revelado. El uso de fotografías como (re)presentación de la desaparición de personas en Argentina. En C. Feld, y J. Stites Mor (Comps.), *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente* (pp. 337-361). Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- Da Silva Catela, L. (2012). Re-velar el horror. Fotografía, archivos y memoria frente a la desaparición de personas. En I. Piper, y B. Rojas (Eds.), *Memorias, historia y derechos humanos* (pp. 157-175). Santiago de Chile, Chile: Universidad de Chile.
- Da Silva Catela, L. (2015). Staged memories: Conflicts and tensions in Argentine public memory sites. *Memory Studies*, 8(1), 9-21.
- Del Castillo Troncoso, A. (2015). Representaciones fotográficas en

- torno a la dictadura en la historiografía argentina reciente. *Revue ORDA*, 219. Recuperado de <https://journals.openedition.org/orda/2077>
- Del Castillo Troncoso, A. (2016). Fotografía y memoria en la dictadura argentina (1976-1983). *Secuencia*, 95, 215-258.
- Del Castillo Troncoso, A. (2017). *Fotografía y memoria*. Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica.
- Demaria, C. (2006). *Semiótica e memoria. Analisi del post-conflitto*. Roma, Italia: Carocci.
- Demaria, C. (2012). *Il trauma, l'archivio, il testimone*. Bolonia, Italia: Bononia University Press.
- Demaria, C., y Violi, P. (2017). *Arte e memoria. Il Parque de la Memoria y de los derechos humanos di Buenos Aires*. *Storicamente*, 13, 1-23.
- Eco, U. (1975). *Tratado de semiótica general*. Barcelona, España: Lumen.
- Escudero Chauvel, L. (2002). Un sujeto patémico: los desaparecidos en la prensa argentina. *DeSignis*, 2, 187-202.
- Escudero Chauvel, L. (2011). Desaparecidos, pasiones e identidades discursivas en la prensa argentina (1976-1983). *Letra. Imagen. Sonido. Ciudad mediatizada*, 6/7, 41-56.
- Feld, C. (2010). Imagen, memoria y desaparición: una reflexión sobre los diversos soportes audiovisuales de la memoria. *Aletheia*, 1(1). Recuperado de <http://www.aletheia.fahce.unlp.edu.ar/numeros/numero-1/feld-claudia.-imagen-memoria-y-desaparicion.-una-reflexion-sobre-los-diversos-soportes-audiovisuales-de-la-memoria>
- Feld, C. (2014). ¿Hacer visible la desaparición? Las fotografías de detenidos-desaparecidos de la ESMA en el testimonio de Víctor Bastera. *Clepsidra. Revista Interdisciplinaria de Estudios sobre Memoria*, 1, 28-51.
- Feld, C., y Stites Mor, J. (Eds.). (2009). *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- Floch, J. M. (1986). *Les formes de l'empreinte*. París, Francia: Pierre Fanlac.
- Floch, J. M. (1990). *Sémiotique, marketing et communication*. París, Francia: Presses Universitaires de France.
- Floch, J. M. (1995). *Identités visuelles*. París, Francia: Presses Universitaires de France.
- Fontanille, J. (2008). *Pratiques sémiotiques*. París, Francia: Presses Universitaires de France.
- Fortuny, N. (2014). *Memorias fotográficas. Imagen y dictadura en la fotografía argentina contemporánea*. Buenos Aires, Argentina: La Luminosa.
- Gamarnik, C. (2017). La imagen de la "subversión": cómo se construyó la imagen del enemigo (1976-1979). *Sudamérica*, 7, 19-52.
- García Canclini, N. (1999). *La globalización imaginada*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- Geertz, C. (1973). *The Interpretation of Cultures*. New York, NY: Basic Books.
- Greimas, A. (1984). Sémiotique figurative et sémiotique plastique. *Actes sémiotiques*, 6(60). Recuperado de <https://www.unilim.fr/actes-semiotiques/5507&file=1/>
- Hjelmslev, L. (1943). *Prolegomena to a Theory of Language*. Madison, WI: Wisconsin University Press.
- LaCapra, D. (1999). Trauma, Absence, Loss. *Critical Inquiry*, 25(4), 696-727.
- Lorusso, A. M. (2010). *Semiótica della cultura*. Bari-Roma, Italia: Laterza.
- Marrone, G. (2011). *Introduzione alla semiótica del testo*. Bari-Roma, Italia: Laterza.
- Marrone, G. (2018). *Prima lezione di semiótica*. Bari-Roma, Italia: Laterza.
- Mazzucchelli, F. (2010) *Urbicidio. Il senso dei luoghi tra distruzioni e ricostruzioni in ex Jugoslavia*. Bolonia, Italia: Bononia University Press.
- Mazzucchelli, F., Van der Larse, R., y Reijnen, C. (Eds). (2014). Introduction. *VS*, 119, 3-15.
- Nora, P. (Dir.). (1997). *Les lieux de mémoire*. París, Francia: Gallimard.
- Pozzato, M. P. (2013). *Capire la semiótica*. Roma, Italia: Carocci.
- Searle, J. (1995). *The Construction of Social Reality*. Londres, Inglaterra: Penguin.
- Sozzi, P. (2017). Tracciare la memoria: come funzionano le tracce spaziali. *E |C*, 1-7. Recuperado de https://www.academia.edu/35208578/Tracciare_la_memoria_come_funzionano_le_tracce_spaziali
- Tamm, M. (2015). Semiotic Theory of Cultural Memory: In the Company of Juri Lotman. En S. Kattago (Ed.), *The Ashgate Research Companion to Memory Studies* (pp. 127-141). Nueva York, NY: Routledge.
- Verón, E. (1989). Semiótica y teoría de la democracia. *Revista de Occidente*, 92, 130-142.
- Violi, P. (2014a). *Paesaggi della memoria. Il trauma, lo spazio, la storia*. Milán, Italia: Bompiani.
- Violi, P. (2014b). Immagini per ricordare, immagini per agire. Il caso della Guerra Sucia argentina. *Lexia*, 17-18, 619-649.