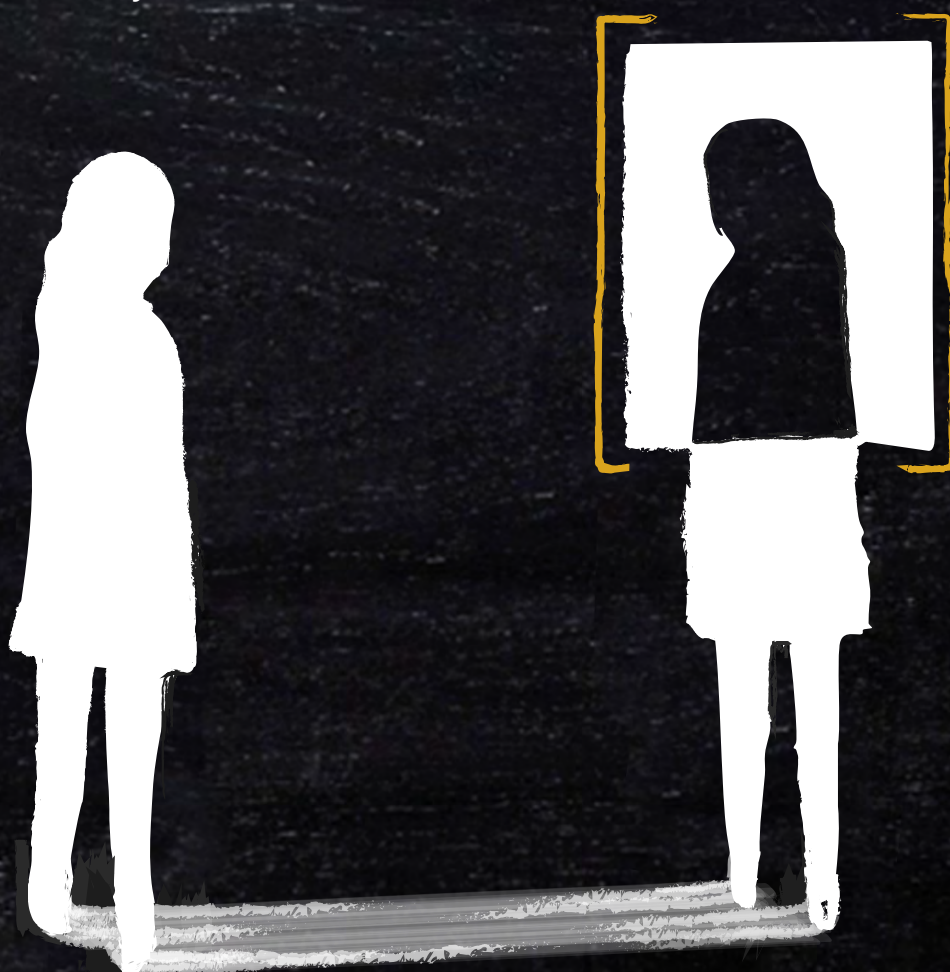




Facultad de Ciencias
de la **Educación**

Por quién se revela la luz

Fiorella Caballero
Yasmín Fellay



Octubre 2025

Facultad de Ciencias de la Educación

Licenciatura en Comunicación Social

Tesis de investigación teórica

Por quién se revela la luz: desplazamientos y resignificaciones identitarias. El caso del Hospital Escuela de Salud Mental de Paraná (1999-2011)

Estudiantes

Fiorella Caballero y Yasmín Fellay

Directora

Ana Laura Alonso

Codirectora

Laura Lavatelli



du bassin
it d'iga ntia
conseram



Resumen

Esta tesis explora los desplazamientos y las resignificaciones identitarias que se inscriben y se producen en el campo de la salud mental, en y a través de visualidades, tomando como caso de estudio el Hospital Escuela de Salud Mental de Paraná, Entre Ríos, en el período comprendido entre 1999 y 2011. La investigación, de carácter cualitativo, se sitúa en la confluencia entre los campos de la comunicación, la salud mental y los estudios visuales, y se centra en un corpus de dos series fotográficas: *Intramuros* (1999) y *Estenopeicas* (2011).

Desde una perspectiva teórica que concibe la visualidad como acto de ver, lugar de disputa de sentidos y espacio de subjetivación, el estudio utiliza una metodología visual crítica, sustentada en el enfoque de Gillian Rose (2019), y elabora una matriz de análisis que combina análisis inmanente y contextual, tomando como referencia los trabajos de Cora Gamarnik (2018, 2020) y siguiendo los pasos del paradigma indiciario de Carlo Ginzburg (1999).

Los hallazgos evidencian cómo las imágenes participan en las configuraciones y reconfiguraciones identitarias, habilitando un pasaje del paciente objetualizado por la mirada ajena a un usuario-agente capaz de desplegar una visión propia. Las características y alcances de dichos desplazamientos se revelan intersticiales y pendulares, nunca lineales ni definitivos. Se destaca, a su vez, el papel performativo de las visualidades en la trama institucional, social y cultural, mostrando cómo el dispositivo fotográfico puede con-

meditacion
ie por las
luge of

vertirse en contradispositivo y generar nuevos sentidos y prácticas comunitarias.

La tesis trabaja desde una zona de confluencia poco explorada en el ámbito local y propone una mirada original para pensar los procesos de desmanicomialización. Asimismo, reivindica el derecho a la producción y circulación de visualidades por parte de sujetos históricamente marginados, abriendo un diálogo renovado entre visualidad, identidad y poder.

PALABRAS CLAVE:

- Salud mental
- Visualidades
- Procesos identitarios
- Dispositivos
- Metodología visual crítica

Agradecimientos y dedicatorias

Agradecimientos

A Ana Laura Alonso y Laura Lavatelli, “las Lauras”, por ser brújula, pasión y equipo.

A Cristal Fellay, por su agudeza y creatividad visual al diseñar este trabajo.

A Raúl Perriere, Jorge Frías e Ivo Betti, por la luz revelada.

Al Hospital Escuela de Salud Mental de Paraná, sus usuarios y trabajadores.

A la Facultad de Ciencias de la Educación y a la Universidad Nacional de Entre Ríos.

Dedicatoria desde el río Paraná

A mis padres, hermanos y sobrinos, mi gran sostén, impulso y refugio.

A mis amigas que, con respeto, paciencia y amor, siempre acompañaron este vertiginoso proceso.

A mi novia, mi compañera, mi lugar seguro, mi calma.

A mi misma: a mi yo de 18 años que eligió esta carrera y que, con mucha perseverancia, supo sostener hasta hoy.

Al codito que siempre estuvo presente bien al ladito mío.

A la Yas, con quien desde la otra costa, viajes, mudanzas, trabajos, videollamadas y un contexto social y político complejo, construimos juntas esta hermosa e innovadora investigación.

A la fcedu, por el universo de experiencias, personas, pensamientos y debates que me habilitó.

¡Aguante la Universidad Pública, siempre!

Dedicatoria desde el río Uruguay

A mamá y a papá, por la enseñanza fundacional, el refugio y el sostén incondicional. Porque podré volar hacia muchos lugares, pero ninguno es mejor que casa.

A Cris, mi hermana y diseñadora favorita, por la inspiración, la complicidad y las batallas libradas de la mano. Porque todo es mejor con ella.

A Gabriela Albina Cruz Casaretto, por su inolvidable arte de tapa y su enorme corazón.

A Mario, por urdir mil y una maneras de sostenerme el corazón sin claudicar jamás.

A mis amigas y amigos, de ambas orillas y de más lejos, porque ninguna ciudad es demasiado grande si, al preguntar “quién es”, la respuesta lleva sus nombres.

A las y los docentes que me contagiaron la pasión por el conocimiento y por la vida, y a cada compañera y compañero de la facu que hizo de un mate una excusa para seguir intentando.

A Fio, por esta gesta en medio de la tormenta. La perseverancia no podrá olvidar nuestros nombres.

A Lola, Mindy, Lupe y Negra, compañeras incansables.

A mí misma: la que fui, la que me trajo hasta acá, la que seré.

A la inigualable universidad pública, gratuita y de calidad.

A esta República de mi corazón.

Y a cada persona que, a su tiempo y a su modo, como la araña que realiza su labor sin prisa pero sin pausa, ha tejido en lo más hondo de mí la certeza a la que vuelvo cada vez que lo necesito: el mundo todavía es un lugar hermoso.

*La imagen
se despereza de la luz
y funda la memoria.*

Beatriz Vallejos

*Una mirada desde la alcantarilla
puede ser una visión del mundo,
la rebelión consiste en mirar una rosa
hasta pulverizarse los ojos.*

Alejandra Pizarnik

*Ningún hombre es una isla entera por sí mismo.
Cada hombre es una pieza
del continente, una parte del todo.
Si el mar se lleva una porción de tierra,
toda Europa queda disminuida,
como si fuera un promontorio, o la casa
de uno de tus amigos, o la tuya propia.
Ninguna persona es una isla;
la muerte de cualquiera me afecta,
porque me encuentro unido a toda la humanidad;
por eso, nunca preguntes
por quién doblan las campanas;
doblan por ti.*

John Donne

Índice de

CONTENIDOS

19
much the birds in my
nature's dream
Landscape of secrets that you never
left a trace of left a lot



15 **Introducción**

24 **Antecedentes**

35 **Marco Teórico-
Metodológico**

61 **Intramuros**

127 **Estenopeicas**

185 **Conclusiones y
reflexiones finales**

202 **Referencias
bibliográficas**

Handwritten notes on the left side of the page:
- "Dios es" (partially visible)
- "AMOR" (circled)
- A star-like symbol
- "Buen día... buen
día... buen día...
buen día..."

Introducción

...el tipo va viviendo bastante convencido de que no se le escapa nada interesante, hasta que un instantáneo corrimiento a un costado le muestra por un segundo, sin por desgracia darle tiempo a saber qué, le muestra su parcelado ser, sus pseudópodos irregulares, la sospecha de que más allá, donde ahora ve el aire limpio, o en esta indecisión, en la encrucijada de la opción, yo mismo, en el resto de la realidad que ignoro me estoy esperando inútilmente.

Julio Cortázar

¿Por quién se revela la luz? Tal vez la respuesta sea menos evidente de lo que parece, como en aquella fotografía vieja donde una y otra vez parece mostrarse lo mismo —el mismo paisaje, las mismas personas con los mismos gestos de siempre—, hasta que un simple corrimiento permite ver algo nuevo y nos preguntamos cómo es posible que permaneciera oculto tanto tiempo delante de nuestros ojos. Durante años, las prácticas visuales del Hospital Escuela de Salud Mental (HESM) de la ciudad de Paraná, provincia de Entre Ríos, fueron urdiendo tramas de sentido difíciles de captar en una primera mirada, configuraciones que, como los hilos de una telaraña, resistían la mirada

frontal, pero se volvían perceptibles al inclinar la cabeza y dejar que el sol, al sesgo, las hiciera brillar. Esta tesis es una invitación a ir tras esos hilos, a desandar y volver a mirar, siguiendo sus recorridos para comprender cómo la luz y la mirada no solo reflejan, sino que también participan activamente en la construcción y reconfiguración de subjetividades en el ámbito particular de la salud mental.

Para avanzar en esta dirección, es preciso situar nuestro punto de partida en la confluencia interdisciplinaria entre los campos de la comunicación, la salud mental y los estudios visuales, desde cuya transversalidad abordaremos el problema objeto de nuestro estudio: los desplazamientos y resignificaciones en la construcción de las identidades que se inscriben y se producen en el campo de la salud mental, en y a través de visualidades, en el caso puntual del HESM de Paraná (1999-2011).

El edificio actual del hospital está ubicado en la zona noreste de Paraná, fue inaugurado el 23 de marzo de 1963 y, según su página web¹, concebido como de puertas abiertas, ya que está rodeado por un gran predio verde sin cerramientos exteriores significativos. En su fundación nació con el nombre de Hospital Neuropsiquiátrico Dr. Antonio Roballos, sin embargo, a finales de 2010 la institución adoptó el nombre de HESM, en concordancia y como reafirmación de procesos de transformación ya en marcha, orientados a la desmanicomialización y al cambio de paradigma en salud mental. Dichas transformaciones implican² no solo modificaciones formales, sino también la promoción de prácticas integrales, comunitarias y respetuosas de los derechos humanos, que buscan dejar atrás

¹ Referencia de la página web del Hospital Escuela de Salud Mental de Paraná:

<https://www.hesm.gob.ar>

2- Utilizamos el presente verbal porque entendemos que la desmanicomialización constituye un proceso aún en curso.

los prejuicios sobre la locura y consolidar nuevas perspectivas de cuidado y abordaje interdisciplinario.

Ahora bien, estas transformaciones también pueden pensarse desde las visualidades. Nos interesa analizar cómo esos cambios ocurridos en el campo de la salud mental y en el propio Hospital, al formar parte de la cultura visual (Mirzoeff, 2003), fueron registrados y atravesados visualmente. Allí situamos el foco de esta investigación: en un tipo específico de registro visual, las fotografías. Sin embargo, lo que aquí estudiaremos, desde los aportes y desarrollos de los Estudios Visuales (Rose, 2019; Brea, 2005; Bal, 2016; Bertúa, 2015, 2016; Gamarnik, 2018, 2020; Mirzoeff, 2003), no es la imagen como representación, sino las visualidades entendidas como actos de ver, como lugares de elaboración y disputa de sentidos, como juegos entre lo visible y lo no visible, como modos de mirar y ser mirados. Es decir, como dispositivos que producen significados culturales, intervienen en los procesos de subjetivación y de sociabilidad y están vinculados con relaciones de poder e intereses de representación.

En este marco, la relación entre fotografía y hospital cobra especial relevancia, pues ambos pueden pensarse como dos “tipos específicos de ‘dispositivo’ que, desde los inicios de su implantación en la Argentina durante el siglo XIX y a lo largo de su desarrollo, funcionaron en connivencia como formas de control social y estatal” (Bertúa, 2015, p. 156). En este sentido, se ha señalado el enorme esfuerzo de los manicomios por borrar identidades: “La persona ‘vomitada’, expelida de la familia y la sociedad, es ‘tragada’, absorbida por la institución y luego digerida y metabolizada hasta que desaparece como persona identificable” (Cooper, 1974, como se citó en Gieco y Bruno, 2011, p. 22). Dicho de otro modo, los manicomios desdibujan la identidad de los locos (Goffman, 2001): “Desde que estoy acá, el loquero se llevó mi identidad”³ (Sergio R.,

3- “Frase pronunciada reiterada y enfáticamente por Sergio R., durante su período de internación en la Sala de Hombres del Hospital ‘Dr. Antonio L. Roballos’ en el año 2005” (Gieco y Bruno, 2011, p. 5).

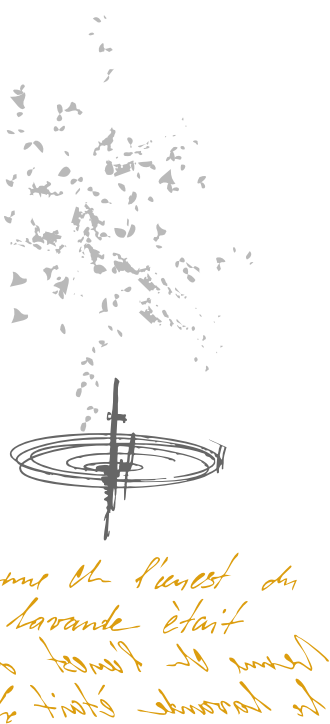
2005, como se citó en Gieco y Bruno, 2011, p. 5). La fotografía, en cambio, parecería a primera vista emprender el movimiento opuesto: mostrar. Uno oculta, el otro muestra. Pero ¿realmente es así? ¿Qué hay de oculto en aquello que se muestra? ¿A qué y a quiénes se muestra y a qué y a quiénes se oculta, y de qué maneras? ¿Quién mira a quién? ¿Quién puede elegir cómo ser mirado y cómo mirar, y quién no? Es decir: ¿qué actos de ver supone cada serie fotográfica?, ¿qué significados culturales producen estas visualidades?, ¿qué sentidos elaboran y cuáles disputan?, ¿qué efectos de subjetivación y socialización movilizan?, ¿qué relaciones (sociales, de poder) producen, se articulan y pueden ser desafiadas por estas formas de ver e imaginar? Estas preguntas, que guían el trabajo, centran el problema de investigación en el análisis de los actos de ver y las posiciones subjetivas que se juegan en las visualidades del hospital.

Retomando lo expuesto, entendemos que, desde mediados del siglo XX en adelante tienen lugar una serie de procesos sociales, institucionales, políticos, culturales y legislativos que impulsan ciertos desplazamientos y resignificaciones en la construcción de las identidades que se inscriben y se producen en el campo de la salud mental. Ahora bien, a partir de estos procesos que acontecen en dicho campo, nos preguntamos si los desplazamientos y resignificaciones identitarias que se dan en un ámbito institucional específico como el HESM, en un período histórico particular (1999-2011), habilitan transformaciones en el plano de las visualidades, es decir, en los actos de ver, en los juegos y reparticiones entre lo visible y lo no visible, en los modos de mirar y ser mirados que se

traman entre los diferentes actores que allí intervienen. De este modo, la investigación se organiza en torno a una **pregunta general**: ¿Qué desplazamientos identitarios se pueden rastrear en y a través de las visualidades? Y, a partir de ella, se despliegan **interrogantes específicos que funcionan como conjeturas de trabajo**: ¿es posible detectar indicios que den cuenta de un desplazamiento identitario del paciente como sujeto objetualizado por la mirada ajena hacia un posicionamiento del mismo como agente capaz de desplegar una visión propia?, ¿qué características y alcances tienen dichos desplazamientos?

La originalidad y la relevancia de esta investigación radican en el despliegue de un pensamiento visual capaz de realizar aportes sustantivos a una zona de problemas tan compleja como la que emerge de la confluencia entre la comunicación y la salud mental. Buscamos fortalecer tanto el debate académico como el público, proponiendo una mirada crítica en torno a la construcción de identidades en el campo de la salud mental y al papel de las visualidades en dicho proceso. Al mismo tiempo, esta tesis contribuye a los debates sobre el derecho a la comunicación y sobre las tensiones en los procesos de desmanicomialización, y se constituye como una de las primeras investigaciones en la Facultad de Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de Entre Ríos que aborda este cruce desde las visualidades, abriendo un campo de indagación poco explorado y aportando una perspectiva sobre los procesos de subjetivación, inclusión y derechos en contextos de salud mental.

En sintonía con estas consideraciones, los **objetivos generales** se entrelazan de manera complementa-



ria: explorar los desplazamientos y resignificaciones en la construcción de identidades en el campo de la salud mental en el HESM de Paraná en el período que va desde 1999 a 2011 en y a través de las visualidades habilitadas por las series fotográficas *Intramuros* (1999) y *Estenopeicas* (2011); y, en estrecha relación, aportar conocimiento sobre los procesos identitarios y la fuerza performativa de las visualidades, desde una zona de confluencia entre la comunicación, la salud mental y los estudios visuales. Los **objetivos específicos** se orientan a: identificar los modos de mirar y de ser mirados, los actos de ver y los repartos entre lo visible y lo invisible que habilita el dispositivo de visualidad en el cual se inscribe cada serie fotográfica; comprender las relaciones de poder que se producen, se articulan y se desafían en cada caso; realizar un análisis inmanente y contextual de cada serie para rastrear continuidades y desplazamientos entre ambas; y analizar los efectos de subjetivación y socialización que se generan en y a través de las visualidades en cada caso estudiado.

Para alcanzar estos objetivos conformamos un corpus integrado por dos series fotográficas. *Intramuros* (1999), realizada por el periodista gráfico Raúl “Perro” Perriere y el fotógrafo Jorge “Chaco” Frías —entonces residentes en Paraná—, registra escenas cotidianas del Hospital Roballos y del Hospital Neuropsiquiátrico Liniers de Rosario del Tala (actual Hospital Dr. Luis A. Ellerman)⁴ desde una perspectiva documental. La segunda serie, *Estenopeicas* (2011), surgió en el marco de talleres de fotografía estenopeica abiertos a la comunidad y realizados en el HESM. Fueron coordinados, de manera horizontal, por el fotógrafo

4- Para nuestra investigación fueron seleccionadas solo aquellas que pertenecen al lugar de estudio escogido.

paranaense Ivo Betti junto con dos trabajadoras del hospital: la comunicadora social Laura Lavatelli y la médica especialista en salud mental Belén Betti.

Cabe señalar que en el proyecto de esta tesis se contemplaba también una tercera serie: *Fuera de foco* (2016-2020), un taller abierto a la comunidad que consistía principalmente en paseos fotográficos y fue llevado adelante por el Hospital de Día del HESM en articulación con la Facultad de Ciencias de la Educación, UNER. Sin embargo, en el transcurso de la investigación advertimos que el abordaje minucioso de las dos primeras series resultó suficiente para dar cuenta de los desplazamientos y resignificaciones identitarias que constituyen el eje de nuestro trabajo. Decidimos, entonces, reajustar nuestro corpus a *Intramuros* y *Estenopeicas*: por un lado, para permitirnos privilegiar la coherencia y la densidad interpretativa sobre la amplitud del corpus; por otro, para garantizar un análisis exhaustivo y sostenido sobre el período de transición institucional reflejado entre 1999 y 2011⁵, sin dispersar el foco. No hay que perder de vista que toda tesis de grado tiene sus alcances y limitaciones propios, que desde nuestro rol debemos asumir y que nos permiten entender a *Fuera de foco* como una puerta abierta hacia futuras investigaciones.

Para abordar los desplazamientos identitarios en el corpus fotográfico, adoptamos un enfoque cualitativo y asumimos una metodología visual crítica, que concibe a las imágenes como espacios privilegiados para la interrogación y la disputa de sentidos (Rose, 2019; Brea, 2005). Elaboramos una matriz de análisis propia, construida a partir de los aportes de la investigadora Cora Gamarnik (2018), que articula dos dimensiones centrales: una inmanente, dedicada a los aspectos compositivos y visuales de las fotografías, y otra contextual, orientada a su inscripción en procesos históricos e institucionales. Siguiendo el paradig-

5- Si bien en un campo tan complejo como la salud mental no es posible identificar un único momento en el que se produzcan los cambios más sustantivos, ni afirmar tajantemente que “aquí termina un paradigma y comienza otro” —ya que, en la práctica, ambos conviven—, la Ley Nacional de Salud Mental (2010), comprendida dentro del período analizado, es considerada en numerosas investigaciones como una bisagra.

ma indiciario de Carlo Ginzburg (1999) y los aportes de los Estudios Visuales, la matriz incorpora un tercer eje que aborda el carácter performativo y político de las visualidades. Este nivel nos permite ir de lo visible a lo no visible, ensayar el “corrimiento” cortazariano y desentrañar esas tramas de sentido que, como telarañas que se aferran al aire, laten en las imágenes. En coherencia con esta perspectiva, el tono y estilo de la escritura acompaña el *pensar en, por y a través de imágenes* que proponemos, buscando reflejar la experiencia sinestésica y corporal que implica todo acto de ver (Bal, 2016), con su inevitable carga emotiva. Todo el abordaje se sostiene, además, en una mirada ética, respetuosa con quienes participan y son retratados, y cuidadosa con los modos en que las imágenes circulan y se resignifican.

En cuanto a su organización, la tesis se estructura en cuatro capítulos y una conclusión. El primero revisa los antecedentes: tesis de esta licenciatura que, en la intersección entre comunicación y salud mental, analizan el HESM, junto a estudios de ensayos fotográficos sobre hospitales psiquiátricos en otros contextos espacio-temporales. El segundo presenta el marco teórico-metodológico, los conceptos clave –como dispositivo, visualidades, salud mental, comunicación– y la matriz de análisis diseñada. El tercero y el cuarto se dedican, respectivamente, a las series *Intramuros* y *Estenopeicas*. La conclusión sintetiza hallazgos, aportes, limitaciones y proyecciones. A su vez, hace énfasis en la necesidad de un pensamiento visual que dialogue con los problemas que emergen en la confluencia entre la comunicación y la salud mental.

19
Lenguaje en
de Comunicación
modo de la comunicación

01

Antecedentes
ANTECEDENTES



CAPÍTULO 1.

Antecedentes

“¿Comunicadores en salud mental?” (Lavatelli, 2017) comenzó a ser una pregunta relevante en Paraná cuando, en 2005, Laura Lavatelli y Mauro Gieco, estudiantes de Comunicación Social, se acercaron al entonces Hospital Roballos para realizar allí sus prácticas curriculares y sus primeros pasos profesionales. Este hecho marcó un punto de partida para los comunicadores sociales entrerrianos en este ámbito.

Parte del proceso quedó registrado en la tesis de grado de la Licenciatura en Comunicación Social (FCEDU, UNER) de Lavatelli, *Potencialidades Clínico-Políticas de la Comunicación en el Campo de la Salud (mental). Experiencia de Trabajo en el Hospital Dr. Antonio L. Roballos de la ciudad de Paraná, Entre Ríos* (2008). “¿Qué aporte puede hacer la comunicación a los manicomios que aún subsisten como tal?” (p. 21) es la pregunta que le permite, mediante una metodología cualitativa basada en observación participante y recolección de relatos de usuarios y trabajadores, explorar las implicancias políticas y clínicas de la comunicación, interrogándose sobre la locura, el manicomio y la identidad de las personas diagnosticadas como locas. La comunicadora retoma la experiencia que inició junto a Gieco a través de un proyecto comunicacional que abarcó dispositivos como el boletín institucional *Sin Chaleco*, la revista *Atre(verse)* y la radio abierta y andariega *La Bisagra*.

Años después, y tras la promulgación de la Ley Nacional de Salud Mental, Soledad Escoubué, entonces trabajadora del Área de Comunicación Institucional del

Hospital, abordó estas cuestiones en su tesis de la Licenciatura en Comunicación Social (FCEDU, UNER), *Ley 26.657, relatos de una idea que acontece. El caso del Hospital Escuela de Salud Mental de Paraná (E.R.)* (2013), donde se enfoca en la implementación de la ley en el HESM. Mediante entrevistas y trabajo de campo, investiga los sentidos que tiene esta ley para la comunidad del Hospital y se pregunta qué cambios produjo y cómo impactó en trabajadores e internos. Además, compara los artículos de la ley que proponen transformaciones, como la desmanicomialización y el trabajo interdisciplinario, con la realidad cotidiana del hospital. Finaliza con un “cierre abierto” en el que resalta que la ley introduce abordajes complejos y desafiantes cuya implementación requiere de políticas concretas.

Ambas tesis son pioneras en el área de confluencia entre la comunicación y la salud mental y son antecedentes clave para esta investigación. Utilizan metodologías cualitativas con técnicas como entrevistas, registros escritos, observación participante y recolección de relatos, documentos y materiales; para abordar la comunicación institucional, las implicancias políticas y clínicas de la comunicación y la implementación de la ley en el HESM. Ponen el foco en la palabra escrita e incluyen fotografías de manera ilustrativa. Desde una concepción diferente de lo visual, nuestro trabajo toma las fotografías como corpus y aborda la construcción de identidades en el campo de la salud mental en y a través de las visualidades (que aquí confluyen con la comunicación y la salud mental). Estas diferencias en el qué, el cómo y el cuándo revelan un área poco explorada que consideramos relevante investigar.

Quienes sí colocaron a lo visual como prioridad en sus trabajos de grado fueron Mauro Gieco y Melina Bruno (2011) y, posteriormente, Gonzalo Paye y Ángeles Weishem (2016), pero no desde la investi-

gación visual sino desde la producción, ya que sus tesis –ambas de la Licenciatura en Comunicación Social en la FCEDU, UNER– se centraron en la elaboración de audiovisuales sobre y en el HESM.

Con una concepción de la comunicación como derecho humano y práctica social colectiva, Gieco y Bruno (2011) produjeron *Ese otro que puede ser yo. Miradas desde el loquero*, un audiovisual⁶ ambientado en el aún Hospital Roballos y protagonizado por sus “pacientes”. Su objetivo principal fue realizar un aporte, desde la comunicación como generadora de sentidos, a la transformación del paradigma manicomial. Los tesistas trabajaron en conjunto con los protagonistas a través de encuentros, métodos visuales de participación, grupos de discusión, entrevistas y análisis cualitativos, donde los participantes tomaron sus propias fotos y las comentaron posteriormente en entrevistas. En sincronía con nuestra investigación, este trabajo pone el foco en la identidad, especialmente la pérdida que “el loquero genera” (p. 16), al que llaman “dispositivo desubjetivizante” (p. 35). Por su parte, la imagen, concebida como accesible, inmediata y de fácil comprensión, se usa aquí para que los pacientes-fotógrafos creen “miniaturas de realidad” (Sontag, 2006) y pongan su subjetividad en juego a través de ellas. Así, afirman su objetivo de visibilizar lo invisible o invisibilizado, pero no profundizan en este tema ni en el vínculo entre dichas visualidades y la construcción de sus subjetividades. Hay una diferencia más: ellos elaboran las imágenes como parte de su trabajo de producción, mientras que nosotras tomamos imágenes ya realizadas por otros.

Paye y Weisheim realizaron en el HESM el docu-

6- No hemos podido localizar el material audio visual. Uno de sus realizadores, Mauro Gieco, nos informó que está extraviado. Tampoco se encuentra disponible en el repositorio de la Biblioteca Nérida Landreani, que es el sitio oficial de archivo de las tesis de la FCEDU, UNER.

mental *Puertas abiertas. Que nadie quede afuera*, donde buscaron desnaturalizar y problematizar las prácticas manicomiales, explorar y visualizar las tensiones entre enfoques tradicionales y propuestas alternativas, y “polemizar las relaciones entre los diversos campos de la sociedad” (p. 33). Combinaron investigación teórica con observación participante, entrevistas y producción audiovisual para obtener un documental de modalidad interactiva, según la clasificación de Bill Nichols (1991). En este caso, los usuarios también aparecen como protagonistas, ocupando el rol de entrevistados y siendo retratados durante sus actividades cotidianas, como jugar al fútbol, cocinar, trabajar la huerta. En su conclusión, destacan que el trabajo realizado les permitió superar la mirada dicotómica (manicomial versus alternativo), entendiendo que se trata de un proceso de continuidades y transformaciones. Así, cierran su investigación planteando que la transformación debe continuar, siempre desde una perspectiva de derechos y defendiendo a la salud mental como una construcción social y colectiva.

Asimismo, existen trabajos previos sobre fotografía y salud mental que exploran estos ejes desde perspectivas muy alineadas con nuestra propuesta, aunque en contextos espacio-temporales diferentes. Es el caso de dos estudios realizados por Paula Bertúa: *Los alcances del dispositivo. Apuntes sobre fotografía y locura en Argentina* (2015) y *Líneas de visibilidad, zonas de fuga. Sara Facio, Alicia D’Amico y Julio Cortázar en Humanario* (2016).

En el primero de ellos, la investigadora argentina analiza los ensayos fotográficos de Helen Zout, Eduardo Gil y Adriana Lestido, realizados entre 1982 y 1990. Estos artistas, combinando fotografía y

etnografía, retrataron a varones, mujeres y niños internados en los hospitales neuropsiquiátricos José T. Borda, Melchor Romero y Carolina Tobar García. Los modos de mirar de los fotógrafos proponían nuevas formas de subjetivación, poniendo en tensión el rol de la fotografía como herramienta de resistencia y visibilidad de sectores vulnerables frente a un régimen que proponía una mirada acrítica de la diferencia.

Para Bertúa, resulta relevante el trabajo de Lestido, Zout y Gil porque, además de reivindicar la representación de “una visualidad negada” (2015, p. 164), es decir, la cotidianidad de los internos como testimonio de dignidad humana, cuestionaron el lenguaje fotográfico al hacer convivir distintos modos de representación visual. Estos fotógrafos eligieron como escenarios espacios donde los individuos eran considerados pacientes observados y examinados para evaluar su peligrosidad, vigilarlos y normalizarlos, pero con sus retratos buscaron construir “otros efectos de sujeto” (Brea, 2008, en Bertúa, 2015).

En ese sentido, la autora explica: “Entre el uso de la fotografía como testimonio y la búsqueda estética, entre lo registrado y su forma, estos fotógrafos pusieron a prueba, con audacia y vehemencia, los alcances, la eficacia y las posibilidades del dispositivo, en un sentido amplio y en sus dos expresiones: la fotográfica y la manicomial” (Bertúa, 2015, p. 164). En otras palabras, Bertúa analiza cómo la fotografía puede, paradójicamente, promover nuevas subjetividades, a pesar de históricamente haber sido, junto a la psiquiatría, dispositivos de control. Algo similar sucede en *Líneas de visibilidad, zonas de fuga*, donde la investigadora y profesora se dedica a pensar *Humanario*, un fotolibro realizado entre 1966 y 1976 con texto de Julio Cortázar y fotografías tomadas por Sara Facio y Alicia D’Amico a los internos de los hospitales psiquiátricos Moyano, Borda y de Open Door. Al igual que con Zout, Gil y Les-

tido, la autora enmarca esta obra dentro del ensayo fotográfico y parte de autores como Michel Foucault, Gilles Deleuze y Giorgio Agamben para comprender su politicidad disidente.

Finalmente, presta especial atención a las relaciones entre imágenes y texto, destacando que existe entre ellos una relativa independencia: “Las intervenciones de uno y otras desbaratan la dinámica de todo dispositivo: la de producir subjetivación” (Bertúa, 2016, p. 75). Así, recurre a Agamben para proponer que las estrategias textuales y visuales utilizadas “fueron ‘profanaciones’, contradispositivos visuales y textuales que atentaron contra el dispositivo que integraron” (p. 75).

De este modo, aunque las investigaciones previas han logrado importantes avances, hasta el momento no hemos encontrado estudios que aborden, en y a través de las visualidades, las transformaciones que atravesó el campo de la salud mental en el período que va desde 1999 a 2011, a partir de los cambios en las construcciones identitarias de los usuarios de salud mental, específicamente, del HESM. Es precisamente en este punto y desde un área de confluencia entre comunicación, salud mental y estudios visuales, donde creemos que nuestra investigación se inserta y aporta un enfoque novedoso. Nos proponemos explorar cómo las visualidades no sólo reflejan realidades, sino que participan activamente en la reconfiguración de identidades, ofreciendo una nueva mirada sobre los efectos performativos (Brea, 2005) de las imágenes en el contexto de la salud mental y poniendo en el centro a los propios sujetos que han sido históricamente invisibilizados o visibilizados de manera estigmatizante.

02

Marco Teórico-
METODOLÓGICO

DÍAS
ES

AMOR



CAPÍTULO 2.

Marco teórico- metodológico

En este trabajo, teoría y metodología se entrelazan y se potencian mutuamente, conformando una caja de herramientas completa y versátil con la cual emprender este recorrido. Por esa razón decidimos reunir las en un mismo capítulo, aunque cada una conserve una sección propia según su función específica. Cámara y lupa en mano, emprendamos la marcha.

Marco teórico

La **comunicación** es, en este trabajo, el punto donde los estudios visuales y la salud mental se encuentran. Siguiendo a Martín Barbero (1987), uno de los principales teóricos latinoamericanos de la comunicación, la comprendemos como un proceso cultural complejo y una práctica social y simbólica en la que los sentidos son producidos, negociados y apropiados colectivamente. Es este entramado dinámico –al que Martín Barbero denomina mediaciones– el que posibilita el cruce interdisciplinario, y desde allí se despliega nuestro análisis.

En cuanto a la **salud mental**, la entendemos como un proceso que no ocurre de manera aislada ni individual, sino que se encuentra atravesado y condicionado por dimensiones sociales, políticas, económicas, biológicas y psicológicas. Asimismo, reconocemos que es responsabilidad del Estado garantizar el derecho a la salud integral de toda la población. Coincidimos con lo planteado por la comunicadora social Laura Lavatelli en su tesis de maestría en Salud Mental, donde la define como “una noción dinámica, compleja, abierta, en permanente búsqueda y a la que los diferentes elementos, relaciones y vínculos que nos constituyen, le pertenecen, la influyen y conforman” (2021, p. 40).

Ahora bien, para analizar los modos en que los procesos identitarios se configuran y se disputan, en este caso, en el campo de la salud mental, es preciso considerar el papel central que tienen las visualidades en nuestra cultura. Como señala la profesora de Geografía Cultural e investigadora de la cultura visual contemporánea y las metodologías de investigación visual, Gillian Rose (2019), las imágenes y tecnologías visuales no son simples reflejos del mundo, sino interpretaciones que lo reproducen visualmente: “Pero esta reproducción, incluso cuando se hace mediante fotografías, nunca es inocente” (p. 41). Por esta razón suele establecerse una diferencia entre visión, la capacidad fisiológica del ojo humano, y **visualidad**, que “se refiere a cómo la visión construye la realidad de varias formas: ‘cómo vemos, cómo somos capaces o se nos permite o se nos hace ver, y cómo vemos este ver y lo no visto en ello (Foster, 1988: ix)’ (Rose, 2019, p. 41). Este enfoque será desplegado en mayor profundidad en el siguiente apartado.

Visualidades y procesos identitarios

El teórico de los estudios visuales, Nicholas Mirzoeff (2003), en su libro *Una introducción a la Cultura Visual*, hace hincapié en el rol crucial que asume la **cultura visual** en la cultura más amplia de la que es parte, concibiendo a lo visual como “un lugar siempre desafiante de interacción social y definición en términos de clase, género e identidad sexual y racial” (p. 21). Además, sostiene que la cultura visual “no depende de las imágenes en sí mismas, sino de la tendencia moderna a plasmar en imágenes o visualizar la existencia” (p. 23), lo cual diferencia radicalmente la época actual de las anteriores y nos permite entender el lugar desde el que nos paramos para realizar esta investigación.

Otro término central en los estudios visuales es el de **régimen escópico**. Este concepto fue acuñado por Christian Metz, teórico del cine, quien lo definió como “el modo ‘socialmente instituido’ de mirar, ‘lo propio’ de la mirada cinematográfica” (Hernández-Navarro, 2009, p. 20). Sin embargo, fue el historiador Martin Jay quien lo popularizó y extendió su significado al ámbito de la cultura visual en general, más allá de un medio específico. En este sentido, y siguiendo la reconstrucción de Antonio Somaini, teórico del cine, los medios y la cultura visual, entendemos que el régimen escópico presupone que

junto, en definitiva, al análisis del complejo entramado de esquemas perceptivos, memorias y expectativas que constituye el papel activo y

constructivo del espectador . . . , se desarrolla una reflexión sobre la multiplicidad de los factores culturales, sociales y tecnológicos que estructuran el proceso del ver, subrayando como [sic] dicho ver tiene siempre lugar en referencia a un sinfín de formas de representación, a una red de creencias y prácticas interpretativas socialmente compartidas, a un entrecruzamiento con la esfera del placer y el deseo, y en el interior de determinadas posibilidades de visión que son configuradas por la acción de los instrumentos y los aparatos que regulan la producción y el disfrute de las imágenes. (Hernández-Navarro, 2009, pp. 20-21)

En esta línea, Jay identifica una pluralidad de modelos visuales en Occidente, pero destaca el dominio, en la modernidad, de la **mirada perspectivista**: una mirada objetiva y distante, en la que el espectador se separa de lo observado y se sitúa, como “ojo monocular”, en el ápice de la pirámide visual como una mirada trascendental y universal (Jay, 1988/2003, p. 230). De esta forma queda claro que tanto el concepto de visualidades como el de régimen escópico aluden a cómo lo que vemos y la forma en que lo vemos están culturalmente contruidos (Rose, 2019, p. 41).

En tal sentido, es importante reparar en que, como asegura el crítico de arte y referente de los estudios visuales, José Luis Brea (2005), no existen formas de visualidad pura, sino **actos de ver** complejos que resultan de la cristalización e interacción de distintos operadores (textuales, mentales, imaginarios, etc.) y de

una trama de intereses de representación en disputa. Así, ponemos el énfasis en el

. . . carácter necesariamente condicionado, construido y cultural –y por lo tanto, políticamente connotado– de los actos de ver: no sólo el más activo de mirar y cobrar conocimiento y adquisición cognitiva de lo visionado, sino todo el amplio repertorio de modos de hacer relacionados con el ver y el ser visto, el mirar y el ser mirado, el vigilar y el ser vigilado, el producir las imágenes y diseminarlas o el contemplarlas y percibirlas... y la articulación de relaciones de poder, dominación, privilegio, sometimiento, control... que todo ello conlleva. (p. 9)

Los actos de ver o las prácticas de visualidad son, entonces, el resultado de una construcción cultural y, al mismo tiempo, un hacer –complejo e híbrido– connotado política y culturalmente, que produce significados culturales. Es lógico afirmar, por lo tanto, que los actos de ver poseen **fuerza performativa**, es decir, gozan de una gran capacidad de producir realidad. Rose (2019) expresa esta misma idea, central en nuestra investigación, en términos de **agencia** de las imágenes: “Christopher Pinney (2004: 8) sugiere que la cuestión importante es ‘no cómo se “ven” las imágenes, sino lo que pueden “hacer”’” (p. 66).

Según Brea (2005), esta fuerza performativa “se basa en el gran potencial de generación de **efectos de subjetivación y socialización** que los procesos de identificación / diferenciación con los imaginarios circulantes –hegemónicos, minoritarios, contrahegemónicos, ...– conllevan” (p. 9). Al hablar de **procesos de subjetivación** aquí hacemos énfasis en cómo la cons-

titución del yo se desarrolla en dinámicas complejas de interacción con la visualidad cultural, con la producción y el consumo de imaginario. Así, el sujeto se construye a partir de la diversidad infinita de imágenes de las que se apropia, mientras que estas imágenes, a su vez, se configuran mediante una constante generación de formas de imaginario cargadas de significado. Estas formas poseen la capacidad de producir simbolicidad cultural y, al ser consumidas colectivamente, refuerzan el reconocimiento mutuo y generan vínculos comunitarios (Brea, 2005).

Justamente son esos “potenciales de articulación de *formaciones de comunidad* que posee la relación con los imaginarios” (p. 11) los que en el marco de este proyecto nombramos como **procesos de socialización**. Las imágenes son inherentemente intersubjetivas, ya que siempre inscriben la presencia del otro y registran la construcción identitaria en un ámbito social y comunitario. Por lo tanto, Brea (2005) afirma:

No sólo no es posible el ver fuera de un marco de precogniciones que condicionan culturalmente la organización del orden de visibilidades en que nos movemos –lo que podríamos llamar la episteme escópica en que se inscriben nuestros actos de ver– sino que nuestras propias actuaciones en ese campo, proyectadas siempre en un ámbito de socialidad, de interacción con la alteridad, participan efectivamente en su construcción / deconstrucción dinámica. (pp. 11-12)

En la investigación aquí propuesta ambos conceptos serán claves para rastrear, en y a través de las visibilidades, en qué casos y de qué maneras un sujeto se constituye como agente de una visión propia o, por

el contrario, resulta objetualizado por la mirada ajena (Bal, 2016).

Para trabajar **los procesos identitarios, de identificación y subjetivación**, nos valemos de los aportes del teórico de los Estudios Culturales, Stuart Hall, en *¿Quién necesita identidad?*, donde desarrolla una noción estratégica y posicional de dicho concepto, refiriéndose a él como un proceso que actúa a través de la diferencia, ya que “necesita lo que queda afuera, su exterior constitutivo, para consolidar el proceso” (2003, p. 16). Además, afirma que se trata de una construcción que ocurre siempre dentro del discurso, por lo que “debemos considerarlas producidas en ámbitos históricos e institucionales específicos en el interior de formaciones y prácticas discursivas específicas, mediante estrategias enunciativas específicas” (p. 18). Es por ello que, finalmente, “las identidades son puntos de adhesión temporaria a las posiciones subjetivas que nos construyen las prácticas discursivas” (p. 20).

Para entender estos procesos identitarios desde una perspectiva acorde con el planteo de Hall, pero más focalizada en los Estudios Visuales, resulta particularmente útil la noción de **efectos de sujeto** de José Luis Brea (2008), quien plantea que los autorretratos (así como los retratos) funcionan como fábricas de identidad que se producen performativamente en el propio acto de ver.

La mirada de Brea permite enriquecer la noción de **retrato** y, especialmente, considerar los **usos sociales** de la fotografía. La fotógrafa y socióloga Gisele Freund (1983) sostiene que la fotografía participa activamente en los procesos de transformación sociocultural y en la conformación del imaginario colectivo: “la importan-

cia de la fotografía no solo reside en el hecho de que es una creación sino sobre todo en el hecho de que es uno de los medios más eficaces de moldear nuestras ideas y de influir en nuestro comportamiento” (p. 8). Freund detalla cómo la fotografía asume diversos usos —documental, político, científico, artístico, retrato, económico, de prensa, entre otros— y cómo cada uno responde a los contextos históricos, sociales y políticos en que se produce y circula. En particular, el retrato fotográfico corresponde “a una fase particular de la evolución social: el ascenso de amplias capas de la sociedad hacia un mayor significado político y social” (p. 13). Trabajar desde esta perspectiva implica comprender la fotografía no solo como expresión individual o artística, sino como una práctica situada que interviene activamente en la configuración de significados compartidos y en la construcción de subjetividades individuales y colectivas.

En línea con esta perspectiva, el teórico literario, semiólogo y filósofo Roland Barthes (1990) aporta una mirada con tintes filosóficos sobre el retrato, planteando que frente al lente de la cámara “cuatro imaginarios se cruzan, se afrontan, se deforman. Ante el objetivo soy a la vez: aquel que creo ser, aquel que quisiera que crean, aquel que el fotógrafo cree que soy y aquel de quien se sirve para exhibir su arte” (pp. 41-42). En ese instante, el sujeto se transforma y “. . . me fabrico instantáneamente otro cuerpo, me transformo por adelantado en imagen” (p. 37). Así, proponemos prestar especial atención al proceso de fabricación de la identidad en los momentos singulares en los que se cierran los obturadores y se produce el acto fotográfico.

Dispositivos

En este punto es necesario recurrir al concepto de **dispositivo** para estudiar tanto los dispositivos de visibilidad de las dos series fotográficas que conforman nuestro corpus, como el dispositivo hospitalario que ha movilizado y enmarcado dichas prácticas. Y esto es así porque, según lo explicado por el historiador y teórico crítico Michel Foucault, un dispositivo es “. . . un conjunto resueltamente heterogéneo que compone los discursos, las instituciones, las habilitaciones arquitectónicas, las decisiones reglamentarias, las leyes, las medidas administrativas, los enunciados científicos . . . En fin, entre lo dicho y lo no dicho, he aquí los elementos del dispositivo” (Foucault, 1977, como se citó en Agamben, 2011, p. 250)⁷. La red que entrelaza estos elementos es el dispositivo en sí. Además, el dispositivo siempre cumple una función estratégica específica, que está inscrita en una relación de poder y es, al mismo tiempo, resultado de la confluencia de relaciones de poder y saber.

El filósofo Giorgio Agamben toma y analiza esta noción, haciendo énfasis en un punto particularmente relevante para nuestro estudio: “El dispositivo, antes que todo, es una máquina que produce subjetivaciones y, por ello, también es una máquina de gobierno” (Agamben, 2011, p. 261). Así, la interacción entre humanos y dispositivos es la que produce sujetos, pero es capaz también de originar procesos de desubjetiva-

7- Como aclara el propio Giorgio Agamben (2011), a pesar de que resulta crucial en su andamiaje intelectual, Foucault “no ofrece jamás una definición en sentido propio” (p. 249) del término *dispositivo*, aunque se aproxima en una entrevista de 1977 publicada en *Dits et écrits* (vol. III, pp. 229 y ss.). Dado que no hemos podido acceder a esa fuente directa, lo citamos a través de Agamben.

ción. Sin embargo, el autor también dice que si existe el dispositivo que gestiona los usos sociales, jurídicos y técnicos, existe también el **contradispositivo** que permite la desactivación de los dispositivos y, por ende, de los mecanismos de poder y control impuestos. En sus propias palabras: “La profanación es el contradispositivo que restituye al uso común eso que el sacrificio hubo separado y dividido” (Agamben, 2011, p. 261). Podemos afirmar, entonces, que tanto la propia cámara como el hospital pueden conformarse como dispositivos, pero ¿es posible que alguno se construya como contradispositivo?

(Salud mental) *

Al hablar del dispositivo hospitalario, consideramos importante definir el campo en el que se enmarca: la **salud mental**. En un contexto de posguerra, la Organización Mundial de la Salud la define como “un estado de bienestar mental que permite a las personas hacer frente a los momentos de estrés de la vida, desarrollar todas sus habilidades, aprender y trabajar adecuadamente e integrarse en su entorno” (Organización Mundial de la Salud, s.f., párr. 1). Sin embargo, la idea de “estado de bienestar” fue muy criticada por los teóricos del campo, particularmente la psicóloga e investigadora Alicia Stolkiner (2003) prefiere nombrarla como un “proceso” y una “dinámica permanente”. En sintonía, la autora describe a la salud mental como un campo de prácticas sociales y plantea el proceso salud-enfermedad-cuidado, el cual deja atrás el dualismo mente-cuerpo, cuestiona el modelo biologicista y médico y, además, propone “una práctica integral que incorpora la dimensión subjetiva, histórica y social

tanto en el abordaje de poblaciones como de sujetos singulares” (Stolkiner, 2021, p. 190).

Es en 2010 que la *Ley Nacional de Salud Mental* N° 26.657 describe a la salud mental como “un proceso determinado por componentes históricos, socioeconómicos, culturales, biológicos y psicológicos, cuya preservación y mejoramiento implica una dinámica de construcción social vinculada a la concreción de los derechos humanos y sociales de toda persona” (Ley Nacional de Salud Mental N.º 26.657, 2010, art. 3), partiendo de la presunción de capacidad de todos los individuos.

La tensión en la definición de la noción de salud mental estuvo, y aún está, atravesada, además, por lo que se denomina proceso de **desmanicomialización**. Sin embargo, antes de definirlo, es importante especificar que los manicomios eran pensados como “instituciones de cura” donde alojaban a los “locos” y a todas las personas consideradas “riesgosas para la ley y el orden social” (Amarante, 2006). Para el psiquiatra Paulo Amarante, el **loco** es un sujeto social que ha sido marginado y considerado peligroso en el marco de regímenes de poder, prácticas culturales e institucionales, posicionándolo así como: “una víctima de la alienación general tenida como norma y es segregado por contestar al orden público y colocar en evidencia la represión de la práctica psiquiátrica, debiendo, por eso, ser defendido y rehabilitado” (Amarante, 2006, p. 48)⁸. Es en ese marco que la desmanicomialización viene a transformar lógicas manicomiales, normalizadoras y estigmatizantes en toda la sociedad. Este proceso se gestó a finales de la Segunda Guerra Mundial, y es desde entonces que la puja entre las formas de nombrar, producir sentidos y, fundamentalmente, desarrollar prácticas se sostiene en este campo. Es decir, la desmanicomialización “enlaza dos movimientos: uno dirigido a la demolición de la estructura física, el edifi-

8- Si bien en este trabajo abordamos la figura del “loco” desde su condición de sujeto social históricamente marginado y estigmatizado, eso no implica desconocer la posible existencia de padecimientos subjetivos o trastornos psíquicos. Hacemos énfasis en la construcción social del “loco”, en los sentidos que activa y en sus efectos dentro de la trama institucional, política y cultural, más allá de cualquier diagnóstico clínico.

cio con los vínculos y normas que cobija, y otro que es la elaboración mental de una psiquiatría sin manicomio” (Bauleo, 1999, párr. 2). Justo allí prestaremos particular atención: en ese proceso de transformación institucional, política y cultural, y en la consecuente reelaboración de las prácticas en salud mental.

• **Paciente/usuario**

Decimos, entonces, que las personas con padecimiento mental son **sujetos de derechos**. En esa línea, la Ley Nacional pretende “asegurar el derecho a la protección de la salud mental de todas las personas” (Ley Nacional de Salud Mental N.º 26.657, 2010, art. 1), así como también “el pleno goce de los derechos humanos de aquellas con padecimiento mental que se encuentran en el Territorio Nacional” (art. 1). Incluso crea específicamente un Órgano de Revisión con el fin de “proteger los derechos humanos de los usuarios de los servicios de salud mental” (art. 28º), órgano que en Entre Ríos funciona desde octubre de 2016, mediante la Ley Provincial N.º 10.445. Para contrastar la noción de sujeto de derecho y analizar ambos conceptos, recurrimos al término **objetivación**, empleado por Alicia Stolkiner y Sara Ardila Gómez (2012). Estas autoras explican que, desde la lógica mercantil y la perspectiva liberal extrema, el reconocimiento del derecho a la salud resulta inviable, ya que las oportunidades de cada persona quedan libradas a una suerte de “lotería natural”.

Ahora bien, no solo es la dicotomía **sujeto/objeto** la que queremos trabajar en esta investigación, también nos interesa abordar la tensión **paciente/usuario**⁹. En

9- La noción de usuario es utilizada por la Ley Nacional N.º 26.657 para nombrar a las personas con padecimientos mentales.

el artículo *Nuevos actores del campo de la salud mental*, Stolkiner (2012) explica que los usuarios de servicios de salud mental, integrantes exclusivos de la Asamblea permanente de usuari@s de los servicios de salud mental (APUSSAM), eligen “autodenominarse como ‘usuari@s’, para diferenciarse de ‘pacientes’. En su opinión, usuarios plantea una equivalencia con actividad y capacidad de construcción, a diferencia de ‘pacientes’ que connotaría pasividad y espera” (p. 8). La autora agrega: “Se deduce que han tomado el término usuario en su definición más esencial: quien hace uso de un servicio. Al definirse de esta manera, descartan hacerlo por tipos de ‘enfermedad’ o ‘patología’ y utilizan la denominación ‘padecimiento mental’” (p. 8).

Asimismo, la *Guía para el tratamiento mediático responsable de la Salud Mental* (2014) recomienda “las expresiones ‘persona con padecimiento mental’, ‘persona con discapacidad psicosocial’ y ‘persona usuaria de los servicios de salud mental’, que son los términos más recomendados por los estándares nacionales e internacionales en materia de derechos humanos” (p. 21). En resumen, los marcos legislativos actuales sugieren no utilizar el término paciente, por sus connotaciones estigmatizantes. Sin embargo, es importante aclarar que esta recomendación no se reduce a una formalidad verbal, sino que intenta dar nombre a una manera de concebir y relacionarse con los padecimientos de salud mental y con las personas padecientes como sujetos de derechos activos.

En suma, esta constelación de conceptos nos ofrece un marco conceptual robusto y transversal que funcionará a la manera del lente en la cámara: a través de su cristal exploraremos cómo las visualidades hospitalarias configuran y transforman identidades, y analizaremos el papel activo de las imágenes en nuevas formas de ser y reconocerse en el campo de la salud mental.

Marco Metodológico

La tesis adopta un diseño de carácter cualitativo, ya que se centra en la descripción, comprensión e interpretación y se interesa por la perspectiva subjetiva de los actores involucrados (Hernández Sampieri et al., 2014). Para explorar los desplazamientos y resignificaciones en la construcción de identidades en el campo de la salud mental en y a través de visualidades, construimos un corpus conformado por dos series fotográficas: *Intramuros* (1999) y *Estenopeicas* (2011), llevadas a cabo en el marco del HESM.

Partimos de una afirmación ofrecida por la profesora e investigadora Gillian Rose: “Lo visual es crucial para la construcción cultural de la vida social en las sociedades occidentales contemporáneas” (2019, p. 41). En este sentido, José Luis Brea (2005) sostiene que los estudios visuales tienen hoy un gran desafío y una gran responsabilidad: la que “les atribuye inexorablemente un tiempo que, por la propia fuerza de la transformación de las tecnologías de la visión, ha convertido a la imagen –en palabras de Frederic Jameson . . .– en la *depositaria de la función epistemológica de nuestro tiempo*” (p. 14).

Es a sabiendas de esta enorme responsabilidad que la presente investigación asume, entonces, una metodología visual crítica:

Por “crítico” me refiero a un enfoque que piensa en lo visual en términos de importancia cultural, prácticas sociales y relaciones de poder en las que está inmerso; y esto significa pensar en la importancia de las relaciones que producen, se

articulan y pueden ser desafiadas por formas de ver e imaginar. (Rose, 2019, p. 33)

Existen tres criterios para una metodología visual crítica que Rose (2019) propone y aquí tomamos. En primer lugar, mirar cuidadosamente las imágenes visuales, tomarlas en serio, entendiendo que ellas tienen sus propios efectos. Luego, “reflexiona sobre las condiciones sociales y los efectos de las imágenes y sus modos de distribución” (p. 67). Por último, la investigadora expone que es importante “reflexionar sobre cómo miras tú como crítico de las imágenes visuales” (p. 68).

En sintonía con dichos criterios, nuestras técnicas de investigación serán el análisis inmanente y el análisis contextual de las visualidades, teniendo como punto de referencia los trabajos de Cora Gamarnik (2018), puntualmente su artículo *Instrucciones para mirar una fotografía*. Allí la comunicadora e investigadora argentina da ciertas pautas sobre cómo analizar una fotografía. Es muy importante, asegura, mirarla todas las veces que sean necesarias, y describe cuáles son los recorridos posibles para ver y rever esas imágenes: “Mirar lo que pasa dentro de la foto. Analizar su forma. Sus planos, sus ángulos, su composición, sus puntos de fuga, sus colores, sus luces y sombras. . . . Ver el instante capturado. ¿Es una excepción? ¿Es parte de una rutina?” (p. 2).

Cuando la autora invita a “ver el instante capturado”, está proponiendo realizar un análisis inmanente: mirar su composición, su encuadre, sus colores, qué es lo que tiene de única esa fotografía, qué provoca, qué hace sentir, qué y quiénes aparecen en ella, qué hacen. Mirar el detalle. Preguntarse qué dice y qué calla la

imagen. Se trata de interrogar lo visible una y otra vez: observar, preguntar, dudar, afirmar y volver a poner en cuestión. Para el análisis compositivo de cada fotografía nos apoyamos en los aportes del fotógrafo argentino Luis René Morilla (2009), quien define a la composición como “la distribución armónica de las imágenes y masas dentro del cuadro, de modo que resulten equilibradas y agradables” (p. 17), y, en sintonía, explica que estas reglas no son rígidas, sino lo suficientemente flexibles como para adaptarse a las exigencias de cada situación. En el marco de esta investigación, no nos interesa juzgar si dichas reglas se emplean “bien” o “mal”, sino explorar qué transmite cada una de las elecciones compositivas que fueron tomadas —deliberadamente o no— al momento de presionar el obturador.

Ahora bien, no nos detendremos únicamente en la dimensión inmanente, sino que avanzaremos hacia el análisis contextual de las fotografías. Se trata de observar “el lugar de publicación de la foto. Si está en un diario, en un libro, en el posteo de un amigo . . . Si la tomó el fotógrafo de un diario, de una agencia, . . . un aficionado..” (Gamarnik, 2018, p. 3). En otras palabras, preguntarnos qué rodea a la imagen: ¿quién la realizó?, ¿en qué circunstancias? Gamarnik propone buscar al autor, y reconstruir el marco de producción de la fotografía: fecha, lugar, cómo, por qué, para qué, dónde; así como, en la medida de lo posible, sus condiciones de circulación y recepción. En este trabajo, esos datos serán indagados a partir de información disponible en páginas oficiales, redes, periódicos, comunicaciones personales con fotógrafos y talleristas, y, sobre todo, a través de la metodología visual, es decir, interrogando a las propias imágenes.

10- Este desarrollo metodológico responde a vacíos detectados en la literatura y busca ampliar las posibilidades de análisis en estudios visuales dentro del campo de la comunicación social.

Ante la escasez de herramientas metodológicas específicas para el análisis visual crítico, resultó necesario diseñar una matriz propia que atendiera las particularidades de nuestro corpus¹⁰. Esta matriz, al igual que el desarrollo general del análisis, se organiza siguiendo el paradigma indiciario propuesto por el historiador italiano Carlo Ginzburg (1999). Dicho paradigma nos habilita a avanzar sobre las imágenes como un detective que persigue huellas: siguiendo indicios, paso a paso, desde la inmanencia hacia el contexto, y de allí dando un salto de lo visible a lo no visible. De este modo, comenzamos preguntándonos por aquellos detalles que pueden percibirse en la imagen para ir, en una búsqueda guiada por la intuición, hacia aquello que no se puede ver, pero es posible conjeturar a partir de lo que sí. Nos interesa la posibilidad de llegar, a partir de ciertos indicios, directamente perceptibles pero aparentemente insignificantes, a realidades más profundas, imposibles de percibir de modo directo. Conozcamos la herramienta.

Matriz de análisis

La matriz de análisis que hemos diseñado para esta tesis constituye una herramienta metodológica que nos permite pensar los posicionamientos subjetivos identificables en el HESM, en el período comprendido entre 1999 y 2011, con, a través, desde las series fotográficas que conforman el corpus. Específicamente, el interés está en la posibilidad de detectar indicios

visuales que den cuenta de un desplazamiento identitario del paciente como sujeto objetualizado por la mirada ajena hacia una configuración en la que éste se posiciona como usuario-agente capaz de desplegar una visión propia. De ser así, resulta pertinente investigar, además, qué características y alcances tienen dichos desplazamientos.

Para este fin, la matriz operacionaliza la metodología visual crítica previamente expuesta. Se organiza en torno a interrogantes transversales a ambas series, que apuntan al análisis *Inmanente* y al *Contextual*, e indagan dos dimensiones que diferenciamos con fines analíticos pero están estrechamente relacionadas. Estos interrogantes nos permiten identificar recurrencias o variaciones en relación con los desplazamientos identitarios que nos ocupan y, a su vez, resaltar las particularidades visuales, discursivas o situacionales que distinguen a cada una de las series. Finalmente, las últimas preguntas de la matriz, que se organizan bajo el subtítulo *De lo visible a lo no visible: el carácter performativo y político de lo visual*, se orientan de manera más directa hacia los posicionamientos subjetivos y las construcciones identitarias que nos interesa explorar. Con ellas buscamos dar un salto entre lo visible y lo no visible, reconociendo cómo ciertos detalles, directamente perceptibles pero aparentemente insignificantes pueden remitir a universos de significación más amplios y profundos, inaferrables de modo directo.

> Inmanentes

¿Qué personajes y/u objetos están presentes? ¿Cómo están dispuestos en el cuadro? ¿Quiénes son? ¿Qué están haciendo? ¿Qué sabemos de ellos? ¿Por qué están allí? El momento retratado ¿es parte de su rutina o es una excepción? ¿Qué detalles podemos observar?

¿Qué está en el cuadro y qué queda fuera? “¿Qué eligió captar el fotógrafo? ¿Qué eligió que quede afuera? ¿Qué no pudo o no quiso incluir en la imagen?” (Gamarnik, 2018, párr. 15)

¿Cómo están compuestas visualmente? ¿Cuáles son sus encuadres, sus ángulos, sus puntos de fuga? ¿Qué líneas dominantes se pueden identificar? ¿Respetan la regla de los tercios? ¿Pretenden romper alguna regla? ¿Cuál? ¿Son fotos simétricas o asimétricas? ¿Son imágenes en movimiento? ¿Lo congelan o lo remarcan? ¿Cuáles son los planos elegidos? ¿Qué está en primer plano? ¿Cuál es el fondo? ¿Cuáles son sus luces?, ¿cuáles sus sombras? ¿Cuáles son los colores o los tonos predominantes? ¿Qué atmósfera o sensación produce la imagen en su conjunto?

Las miradas, ¿qué miran? ¿A quién miran? “¿Hacia dónde miran? ¿Se miran entre sí? ¿Qué no pueden ver?” (Gamarnik, 2018, párr. 14). ¿Cómo se desplazan los ojos del espectador a través de la imagen?

¿Qué podemos ver nosotras? ¿Dónde quiere el fotógrafo que coloquemos nuestra mirada? ¿Qué no podemos ver? ¿Quiénes miran y quiénes son vistos? ¿Cómo? ¿Quién puede elegir cómo ser mirado y cómo mirar? ¿Quién no? ¿A qué y a quiénes se muestra?, ¿a qué y a quiénes se oculta?, ¿de qué maneras?

¿Son espontáneas o planificadas? ¿Sabían los fotografiados que estaban siendo fotografiados? El fotógrafo, ¿trató de pasar desapercibido o armó la escena?, ¿modificó algo de la situación antes de fotografiarla o hizo lo que pudo como testigo mudo? (Garmarnik, 2018). ¿Qué se reveló delante de sus ojos para impulsarlo a efectuar el disparo? ¿Es parte él también de la escena?

Mirando lo que está en el cuadro y lo que queda fuera: ¿A qué corresponde esta decisión? ¿Qué hay de oculto en aquello que se muestra? ¿Cuál es la distancia entre estas miradas?

¿Cuál es el vínculo entre quienes toman las fotografías y quienes salen en ellas? Quienes aparecen en las imágenes, ¿cuánto margen de libertad tuvieron para elegir o aprobar algo de todo lo que atraviesa un acto de ver, una práctica de visualidad?

Contextuales

¿Quién o quiénes tomaron estas fotografías? ¿Cuándo? ¿Dónde? ¿Cómo? ¿Por qué? ¿Para qué o para quién? ¿Con qué objetivos? ¿Con qué dispositivo?

¿Dónde y cómo se publicaron o exhibieron? ¿Ante quiénes? ¿Qué formas de interacción se propusieron o permitieron?

¿En qué circunstancias? ¿En qué contexto social, cultural, político, legal? ¿Qué sucedía a nivel institucional, local y nacional con la salud mental en ese momento? ¿Qué estaba en juego?

¿En qué usos sociales se inscriben? ¿Cómo pueden clasificarse este tipo de fotografías? ¿Qué características tienen?

De lo visible a lo no visible:

el carácter performativo y político de lo visual

¿Qué sucede con el carácter performativo y político de estas visualidades?

¿Qué roles podemos detectar en este acto de ver? ¿Cómo están distribuidos? ¿Hay algún tipo de jerarquía o diferencia entre unos y otros?



¿Qué procesos identitarios se ponen en juego? ¿Quién construye, despliega o habilita esta forma de ver? ¿Cómo se configura esta mirada?, ¿qué características y alcances tiene?

¿Qué noción de salud mental y de la falta de ella habilita esta visualidad? ¿Qué imagen del Hospital y de quienes concurren a él produce o desafía?

¿De qué manera el dispositivo fotográfico se enlaza con el dispositivo institucional en estas fotografías? ¿Cómo se relacionan estas imágenes con las convenciones del régimen escópico de la época? ¿En qué se asemeja y en qué se diferencia la mirada presente en estas visualidades con la mirada clínica?

¿Qué efectos de subjetivación y socialización movilizan? ¿Qué sentidos elaboran y cuáles disputan? “¿Qué relaciones (sociales, de poder) producen, articulan o desafían?” (Rose, 2019)

¿Qué dicen estas imágenes? ¿Qué callan? ¿Qué sintetizan, qué simbolizan, qué indican? ¿Qué llama encienden, qué vacío dejan, cómo punzan? (Gamarnik, 2018).

2/.
f. 100

¿Qué pueden hacer estas imágenes (en ese entonces y ahora)? ¿Qué provocan? ¿Cómo intervienen sobre la realidad? ¿Cómo configuran o reconfiguran la visibilidad de discursos, identidades y subjetividades marginadas? ¿Cómo nos posicionan a nosotras en relación con ellas?

¿Ejercen, estas imágenes, una desobediencia respecto de lo que se esperaba de ellas? ¿Es posible hablar, recuperando el concepto de Agamben, de contradispositivos visuales? ¿En qué casos?

luge et
l'unest du bassin méditerranéen
était déjà utilisée par les
hommes au sein du luge et

Bon...
B...
B...

800

1.4

5.7

03

Intramuros:

LAS GRIETAS ABIERTAS
DEL ROBALLOS



CAPÍTULO 3.

INTRAMUROS: las grietas abiertas del Roballos

*Somos viento, nosotros. No el pecho que nos sopla.
Somos palabra, nosotros. No los labios que nos hablan.
Somos paso, nosotros. No el pie que nos anda. Somos
latido, nosotros. No el corazón que lo pulsa. . . . Somos
lugar, nosotros. No quien lo ocupa. No existimos, noso-
tros. Sólo somos.*

Subcomandante Marcos

Ese lunes de mayo hacía frío, pero no lo suficiente como para disuadirnos de nuestro encuentro en el Hospital Escuela. Quizás, una cita ancestral e inconsciente con las imágenes que allí nos esperaban. Apenas cruzamos la puerta, los colores exteriores —el verde húmedo del césped, el beige característico del edificio— se transformaron y se multiplicaron dentro. Movimientos, voces varias, pasos, ruidos de llaves o puertas que se abren y se cierran y alguna musiquita sonando de fondo, bajito. La vida sucediendo y dejando su impronta en las paredes cargadas de historias y llenas de pinturas, murales, papeles y pizarrones que invitan a intervenir o a reflexionar. “¿Qué creés que enloquece a una persona?”, interrogaba uno de tantos.

Cerca del Espacio de juegos y lecturas, un folleto hablaba del día del libro y otro proponía visitar la Biblioteca Marisa Wagner. Obedecimos sin dudarlo: nos encanta la autora de *Los montes de la loca*. Sin embargo, una vez allí, fue otra la voz que nos llamó. Un susurro con matices de otro tiempo y nuestros nombres en su boca. Delante nuestro, encuadradas y colgadas sobre la pared beige, una serie de fotografías en blanco y negro aguardaban. El primer vistazo fue engañoso: la luz del fluorescente rebotaba en sus vidrios, devolviéndonos el reflejo de nuestros propios cuerpos fundidos con las figuras de las imágenes. Nos movimos, buscamos el ángulo, ajustamos la mirada (hay sitios a los que la intuición llega antes que la visión, ese día lo entendimos).

Fue entonces que, como si el tiempo de pronto contuviera el aliento, todo el ruido del mundo quedó en suspenso. Esas imágenes –quietas, casi como levitando– y nosotras fuimos los únicos seres existentes sobre la faz de la Tierra. Acababan de tocarnos, de nacer dentro nuestro como una herida “pinchazo, agujerito, pequeña mancha, pequeño corte, y también casualidad” (Barthes, [1980] 2003, p. 65)¹¹ hermosa, imposible de olvidar. Algo fueron a buscar en las profundidades. Algo que todavía seguimos persiguiendo, porque antes de que pudiéramos nombrarlo, ellas ya habían vuelto a recostarse cómodamente en aquel rectángulo de eternidad donde reposan desde hace años.

Mucho después supimos que eran fotografías realizadas en 1999 por el periodista gráfico paranaense Raúl Perriere y el fotógrafo chaqueño Jorge Frías –por entonces ciudadano de la capital entrerriana–, en dos instituciones: el Hospital Neuropsiquiátrico Antonio L.

11- El teórico cultural francés Roland Barthes, en su ensayo *La cámara lúcida* (1980), explora la fotografía e introduce, para analizarla, los conceptos de *studium* y *punctum*. Es a este último al que remite la cita escogida.

12- Las tres fotografías aquí analizadas fueron realizadas en el HESM, espacio que constituye el objeto de estudio de este trabajo. Cabe señalar que las dos instituciones elegidas por los autores son, además, las más antiguas de la provincia: la primera, fundada en Rosario del Tala en 1937, estuvo destinada inicialmente a varones; la segunda, ubicada en Paraná, abrió en 1963, inaugurando sus interacciones con una población de mujeres trasladadas desde otro establecimiento. Más tarde se sumarían los demás hospitales monovalentes de la provincia, que completan la cartografía de cuatro total con estas características (Trucco, 1998).

13- El boletín *Sin Chaleco* N° 104 (noviembre, 2013), en el artículo “Seguimos transitando el cincuentenario”, retoma la experiencia de *Intramuros* e incorpora fragmentos de los testimonios de sus fotógrafos, publicados originalmente —según indica la nota— en la segunda edición del 20 de diciembre de 1999 del diario *Nueva Hora*, donde ambos trabajaban. Incluye dos imágenes de la serie, una de ellas es *El beso*. Dado que no fue posible acceder a la nota original, las citas se tomaron del boletín (excepto las correspondientes a comunicaciones personales).

Roballos (hoy HESM de Paraná) y el Hospital Neuropsiquiátrico Liniers de Rosario del Tala (actual Hospital Dr. Luis A. Ellerman)¹². Desde una mirada documental, capturaron distintas escenas cotidianas de ambos neuropsiquiátricos, con la firme intención de imprimirle un tinte social a su producción fotográfica (Frías y Perriere, 1999, como se citó en *Sin Chaleco*, 2013, p. 1)¹³.

La serie, titulada *Intramuros* por sus propios autores, fue exhibida en distintas localidades de Entre Ríos y en Chaco, e incluye las imágenes que aquí nombramos *Dios es amor*, *Martucha* y *El Beso*. Como gesto de agradecimiento, Frías y Perriere obsequiaron muchas de esas fotografías al hospital, sin imaginar que, años más tarde, nos atravesarían como un rayo en el mismo lugar donde nacieron.

Aquella irrupción se volvió, desde entonces, una escena fundacional, el punto de partida de una indagación que, siguiendo el paradigma indiciario sugerido por Carlo Ginzburg (1999), toma estas huellas visuales como pistas que nos llevarán, paso a paso, desde lo visible a lo no visible y, en ese camino, nos revelarán “el mundo en un detalle” (Entel, 2000). Manos a la obra.

Inmanencia

La piel es nuestro punto de partida: la superficie visible de la fotografía, ese ¿qué vemos? que lo inicia todo. Sus componentes inmanentes; los detalles que parecen insignificantes a los ojos profanos —es decir, para una mirada no entrenada—, pero que, sin embargo, a través

de una observación minuciosa, un ver denso, terminan siendo reveladores de realidades más profundas, imperceptibles de modo directo. Como recomienda Garmarnik (2018), se trata de “mirar lo que pasa dentro de la foto” (p. 2): observar qué elementos y personas aparecen, cómo están dispuestos en el encuadre, qué hacen, cuántos son. En una segunda instancia, pondremos el foco en las miradas: nos preguntaremos por quién mira y quién es mirado, ahondando en la configuración de los actos de ver, y, siguiendo los aportes del fotógrafo René Morilla (2009), en los efectos que producen las elecciones compositivas —ángulos, planos, luces, sombras—. Por último, a partir de todo lo anterior, nos preguntaremos ¿qué no vemos?, autorizándonos a dar un salto de lo visible a lo no visible. Todo, por ahora, en una dimensión inmanente¹⁴.

14- Las diferencias en la calidad de las imágenes se deben a las condiciones de acceso. En *Dios es amor* trabajamos con la fotografía en alta resolución provista por su autor, mientras que los originales de *Martucha* y *El beso* se extraviaron, por lo que las registramos directamente en su montaje hospitalario, sin posibilidad de desmarcarlas. De ello derivan los reflejos inevitables producidos por la iluminación del entorno.

Foto N° 1: Dios es amor

Dentro, alineadas en riguroso orden, sus propias emociones se encuentran a salvo. Mudas. No quiere despertarlas. No le interesa compartirlas. Si algo ha aprendido en los manuales de anatomía, a un lado de los camastros inmundos de los hospitales, frente a la pus y ponzoña de la muerte, es a guardar bajo la piel, bien escondido, el pronombre yo.

Cristina Rivera Garza



¿Qué vemos?

Una persona recostada de lado, en posición fetal, sobre una cama individual en un cuarto austero. El mobiliario es mínimo: cama de hierro, mesa de luz. En la mesa de luz, ubicada a la derecha —a la izquierda de la persona—, hay una bolsa, posiblemente de comida —pareciera de pan lactal— y, más abajo, algo que podría ser una frazada. La cama tiene barrotes en el cabecero y en el piecero, además de un colchón, una almohada y sábanas claras. En el suelo se ve un calzado, quizás pantuflas o alpargatas. Sobre la cama, una ventana de apertura proyectante —diseñada para que sus hojas se inclinen y permitan la ventilación, pero nunca la apertura total— y una cortina oscura, corrida hacia la derecha y trabada con la hoja, dejan entrar la luz exterior. En la pared izquierda puede leerse una inscripción: “DIOS ES AMOR”, iluminada por los rayos de luz que ingresan desde la ventana. Afuera se distinguen árboles.

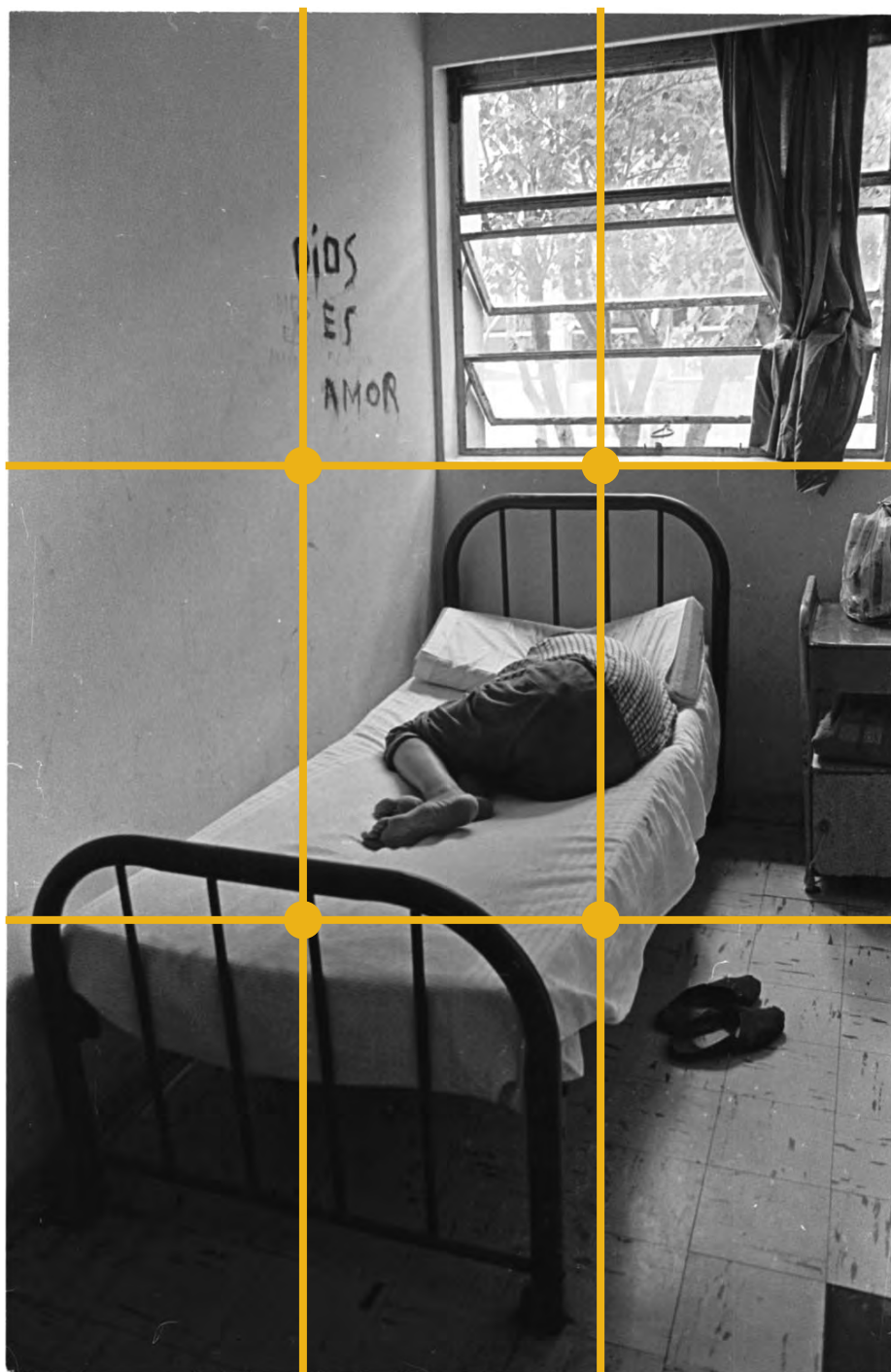
El sujeto está acostado de espaldas a la cámara, destapado, aparentemente dormido. Viste una camisa y un pantalón que le llega hasta debajo de las rodillas. Tiene sus pies descalzos y sus brazos no se ven. Resulta imposible saber quién es, porque ni su rostro ni su cabeza aparecen: apenas se distingue una sombra más oscura detrás de la espalda. Su cabeza tiene peso, nos lo sugiere la almohada. Por el cuerpo, podemos interpretar que se trata de alguien adulto. Por la luz que entra desde la ventana y se proyecta en la pared, parece el momento de la siesta, y quizás sea parte de la rutina del lugar.

Miradas

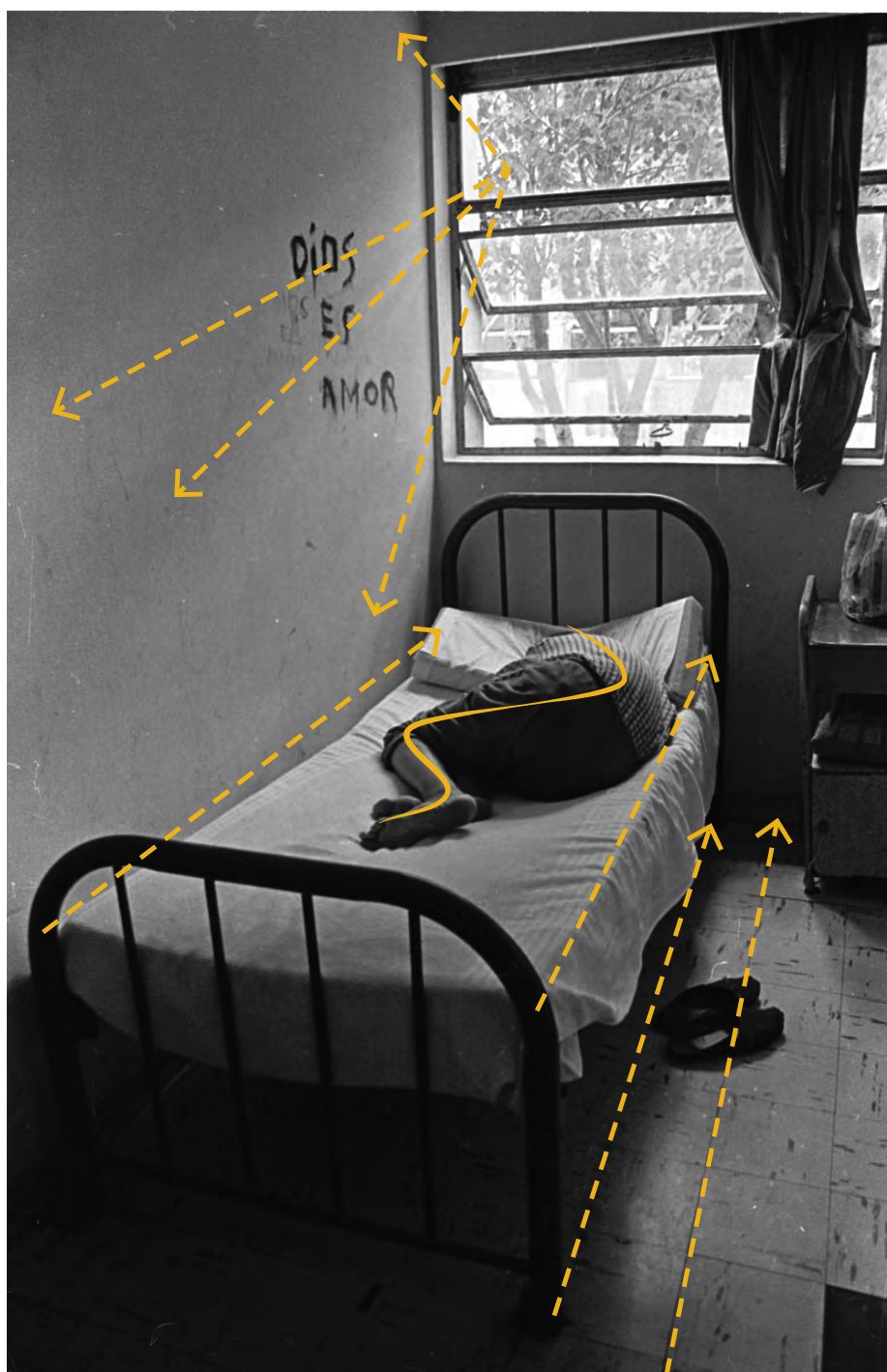
15- El ángulo picado se logra al situar la cámara en un plano superior respecto de lo fotografiado, mientras que el ángulo normal se obtiene al ubicarla a la misma altura que el sujeto u objeto retratado, de modo que la línea entre ambos quede paralela al suelo.

16- La regla de los tercios es una guía de composición visual que divide la imagen en nueve partes iguales generadas por dos líneas horizontales y dos verticales. Sus cuatro intersecciones forman los llamados puntos fuertes, donde se recomienda ubicar el punto de interés, ya que son los lugares donde el ojo humano tiende a fijarse primero (Morilla, 2009).

El encuadre de la fotografía es vertical, lo que en nuestra cultura connota firmeza y fuerza. Al momento de presionar el obturador, el fotógrafo colocó la cámara ligeramente por encima del ángulo normal, pues no se encuentra a la altura del sujeto fotografiado, aunque sin llegar a configurar un ángulo picado¹⁵. Este punto de vista permite visualizar tanto el cuerpo como el entorno inmediato —la cama, el suelo, la pared— sin generar distorsión ni dramatismo. A su vez, introduce una perspectiva que sugiere cierta distancia o contemplación, pero sin perder la sensación de intimidad. La regla de los tercios¹⁶ se aplica de manera parcial: el fotografiado se sitúa sobre la línea vertical derecha, entre las intersecciones superior e inferior pero sin coincidir con ellas, mientras que el grafiti se ubica en proximidad al punto de interés superior izquierdo. Esa cercanía sin coincidencia exacta genera una pequeña tensión dentro del cuadro, que desacomoda sin perder la armonía.



Puede identificarse una línea dominante, definida por el borde de la cama y la sombra que ella dibuja. Al estar dispuesta en diagonal dentro del encuadre, conduce la mirada hacia el interior de la escena, efecto que se refuerza con la organización secuencial de los objetos —primero la cama, luego el cuerpo, el cabecero, la pared del fondo y, por último, la ventana—, lo que genera una sensación de profundidad visual. Las líneas rectas y geométricas de los barrotes del cabecero y piecero, los marcos de la ventana y las baldosas del piso remiten a materiales fríos y duros, en contraste con la textura blanda de las sábanas y la curvatura del cuerpo recostado, que queda rodeado —por arriba, por abajo y a la derecha—, sugiriendo un efecto de contención y límite espacial. Los rayos que entran por la ventana, aunque se proyectan sobre la pared y la frase en formas rectas y angulares, lo hacen con una luz difusa, no nítida, lo que genera un efecto más suave y envolvente. De este modo, en un mismo encuadre conviven elementos que evocan suavidad y dureza, produciendo una tensión perceptible entre sensaciones de contención y de encierro.



ÍA
in your
always
when



Es una imagen en blanco y negro, recurso habitualmente asociado a la fotografía documental, testimonial o de prensa. Esta decisión intensifica el juego de contrastes entre luces y sombras. Al ingresar por la ventana, la luz ilumina parcialmente el cuerpo, generando un efecto de volumen y resaltando la textura de la ropa y las sábanas. No se trata de una captura que busque remarcar o congelar la traza de un movimiento en un fragmento de segundo, sino que registra lo contrario: quietud. Quietud del cuerpo y, quizás, también del tiempo. Como si la fotografía no hubiera necesitado congelar nada, porque ya todo estaba inmóvil.

La escena se organiza en un plano general en el que aparece todo el cuerpo de la persona, junto con abundante información de su contexto. La figura humana no domina la imagen, sino que se integra con el entorno, casi mimetizándose con la cama. Esto puede interpretarse como una disolución del sujeto en el espacio, como si se tratara de un objeto, un bulto más. De este modo, la atmósfera creada por la imagen en su conjunto es de silencio, soledad, repliegue, recogimiento, austeridad, vigilancia.





El recorrido trazado por los ojos al mirar esta fotografía no resulta del todo evidente. La inscripción “DIOS ES AMOR”, además de estar ubicada cerca del punto fuerte superior izquierdo, escrita en mayúsculas con un tono oscuro destaca por contraste con la pared clara. De este modo, funciona como un punto de tensión visual dentro de una composición asimétrica, en la que el lado derecho, más cargado de elementos, concentra mayor peso que el izquierdo, más despejado (Morilla, 2009). Entre las palabras se puede ver, más chiquita, la misma frase y otros garabatos y letras ilegibles. Sin embargo, el mayor contraste tonal se encuentra en la figura humana, específicamente en el pantalón oscuro sobre las sábanas claras, sumado a que se ubica en una de las líneas de la regla de tercios.

Lo que se produce, entonces, es una tensión en la jerarquía visual: ¿miramos primero el cuerpo o la frase? Esa ambigüedad, lejos de ser un defecto compositivo, construye espesor simbólico.

Si nos preguntamos, entonces, por quién mira y quién es mirado, podemos afirmar que aquí hay una única mirada y es tácita: la del fotógrafo y, por extensión, la del espectador. Mira –miramos– a la persona allí presente, lo que podría ser su habitación, su lugar “privado”, su cama –¿su calma?– cotidiana. Él, en cambio, no tiene rostro: no sabemos si mira algo y, de ser así, ese algo no es la cámara ni el fotógrafo. No hay intercambios, no hay entrecruzamiento de miradas, solo unidireccionalidad. La persona así acostada es vista sin ver. Quien presionó el obturador, ¿ve sin ser visto? ¿O acaso fue percibido?

¿Qué no vemos?

El fotógrafo retrató una esquina de una habitación. Se ubicó de modo que en el encuadre aparecieran la persona y la cama entera, pero también la frase y la ventana. No sabemos qué hay más a la derecha de la mesa de luz, del otro lado de la ventana o detrás del fotógrafo. No podemos ver si hay más camas o si hay alguien más en la habitación, tampoco sus otras pertenencias, si es que las tiene. Si es una habitación individual o un

salón con muchas camas. Tampoco vemos los ojos de la persona retratada o su expresión. Por la posición en la que se colocó el fotógrafo, ni siquiera se ve su cabeza, lo que la hace suponer como fusionada con la almohada. No podemos saber si está durmiendo o solo acostado. Al grafiti, ¿lo habrá escrito él? No podemos ver quién es, qué le pasa, qué hace. No podemos ver sus dolores, sus alegrías o sus padecimientos. No podemos ver lo que quiere, desea o teme. Aquí el fotografiado solo puede ser visto.

Quien sí mira es la persona que presiona el obturador e inmortaliza el momento, capturando fotográficamente al sujeto en la caja oscura que permite que hoy estemos viendo esta imagen. ¿Cómo mira? Desde una posición exterior, sin acercarse demasiado. Pareciera que sin molestar ni involucrarse. Podríamos pensarla, siguiendo a Martin Jay (1988/2003), como una mirada perspectivista, que implica distancia y sostiene la idea de una posible objetividad basada en la separación entre el sujeto que mira y aquello que es mirado.

El retratado es retratado en su intimidad, quizás sin elección. La elección aquí pareciera recaer en el fotógrafo, que escogió encuadres, enfoques, luces; y, en todo caso, en quienes le dieron permiso para realizar el trabajo allí. ¿Habrá dado autorización también el fotografiado? No parece elegir cómo ni por quién ser mirado, tampoco cómo mirar. Podemos conjeturar que la foto no fue planificada. Tal vez el fotógrafo trató de pasar desapercibido, “hizo lo que pudo como testigo mudo” (Gamarnik, 2018, párr. 9). ¿Qué se reveló delante de sus ojos para impulsarlo a efectuar el disparo?

En este sentido, Perriere, su autor, expresa: “Al momento de tomarla, el fotografiado no lo sabía; posteriormente hablé con él y se la mostré” (comunicación personal, 19 de junio de 2025). Sin embargo, al indagar sobre su identidad con el personal del HESM y con los fotógrafos, no hemos podido conseguir información. Ese dato ausente, esa imposibilidad de nombrarlo, es también una respuesta.

Foto N° 2: Martucha

*Es terrible
estar tan abierta: es como si mi corazón tuviese rostro
y caminase por el mundo.*

Sylvia Plath



fat and white
at the bottom



¿Qué vemos?

Una mujer que nos mira. Está en primer plano y sostiene la mirada hacia la cámara o hacia quien la maneja. Tiene la boca entreabierta y los ojos levemente achinados por el gesto que está realizando, que acentúa sus líneas de expresión. Con el dedo índice de su mano izquierda señala directamente al frente, mientras en la otra mano sostiene un cigarrillo. Viste lo que parece ser una polera y un pulóver, y lleva un anillo en el dedo anular de la mano que apunta. El anillo posee un aspecto similar a un ojo: diseño circular con un centro más oscuro rodeado por una forma clara, como si fueran el iris y la esclerótica.

En el fondo se ve una ventana, que bien podría ser la misma de la habitación de *Dios es amor* o una similar pero perteneciente a otro sector. Detrás de la ventana, oscuridad. Sobre ella, una cortina estampada deja ver dos números “1” dispuestos en horizontal. En este caso sí podemos ver –y esto es porque el fotógrafo así lo eligió– un rostro, líneas de expresión, un gesto, una boca, un cuerpo, un dedo señalando y unos ojos que miran hacia la cámara.

Miradas

El encuadre es horizontal, lo que transmite “tranquilidad, reposo, estabilidad, paz” (Morilla, 2009, p. 46). Aunque suele emplearse en fotografías de paisajes o

grupos, aquí refuerza el recorte del primer plano. El fotógrafo situó su lente a la misma altura que la persona retratada, es decir, utilizó un ángulo normal. Al coincidir con la forma habitual en que observamos el mundo, este ángulo aporta una sensación de calma y serenidad. El rostro de la fotografiada se encuentra en el punto de interés superior izquierdo de la regla de los tercios, una de las cuatro zonas que primero captan la atención. Esta ubicación, junto con la elección del primer plano, consolida el lugar central de la mujer en la composición.

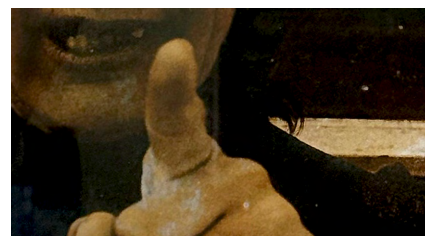
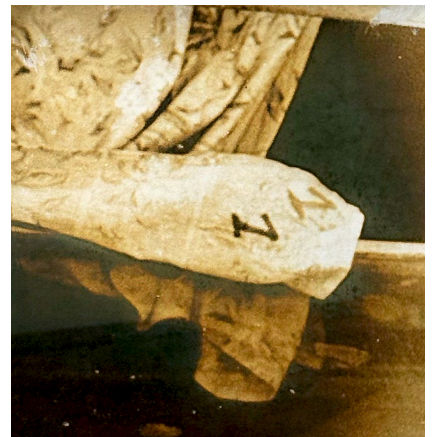
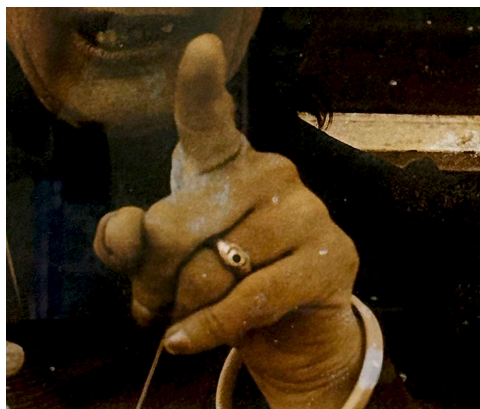


La protagonista esboza, con su cuerpo, un triángulo con la base hacia abajo, una forma piramidal que puede generar sensación de firmeza, solidez, permanencia o aplomo. En el fondo se distinguen las líneas de la ventana: rectas y horizontales –su inclinación es apenas perceptible–, suelen asociarse a sensaciones de reposo, calma y paz. La foto es asimétrica, es decir que hay más peso visual de un lado que del otro, en este caso a la izquierda está ella, la figura central. En un segundo plano, está la ventana con la cortina que asoma, quizás impulsada por el viento o ajustada a propósito para permitir el paso del sol.





Las luces están, sobre todo, en sus manos, y un poco en la cortina que es de color clara. Las sombras no son marcadas, sino que hay una distribución de las luces en la fotografía. En este caso sí hay un movimiento que fue pausado por el disparo puntual que capturó el gesto en el aire. En cuanto a las tonalidades, el color sepia no es una elección del fotógrafo, sino una consecuencia de la exposición al sol, el paso del tiempo, y/o la ampliación de la copia, ya que todas las fotos de la serie fueron tomadas en blanco y negro (J. Frías, comunicación personal, 28 de junio de 2025). La proximidad del primer plano, junto al gesto espontáneo de ella y al accidental sepia, ayudan a crear una atmósfera más cálida y cercana que la de *Dios es amor*.



Lo que vemos aquí es, indudablemente, un retrato. El retrato de una mujer que mira. ¿A la cámara, al fotógrafo, a nosotros? ¿Nos estamos mirando mutuamente? Al dirigir la vista hacia el lente, pareciera romper la cuarta pared¹⁷, aquel recurso teatral que imagina un muro invisible entre actores y público (Diderot, 1758/2009). Ese gesto trasciende el encuadre e invita directamente al espectador a formar parte de la escena. Sin embargo, el diálogo es solo aparente: ella no puede vernos. Pero aquí ya no hay dudas: la mujer supo que la fotografiaron. El entrecruzamiento de miradas existió, entre ella y el fotógrafo o el lente. Y fue ese mismo lente el que la trajo hasta aquí, el que –con mayor o menor elección de su parte– transportó la mirada de una mujer internada en un hospital neuropsiquiátrico en 1999, en Paraná, Entre Ríos, Argentina, hasta este distante 2025.

17- “Ya sea que usted componga o que usted actúe, no piense en el espectador, como si no existiera. Imagínese en el extremo del escenario una pared alta que lo separara de la platea. Actúe como si el telón no se levantara” (Diderot, 1758/2009, p. 192).



¿Qué no vemos?

La mujer se llama Marta M. Su nombre, junto a la decisión de resguardar su apellido y el resto de la infor-

18- “La sala A es la bienvenida al servicio de internación. Por su hall de entrada ingresan la mayoría de las personas (sean trabajadoras, visitantes o usuarias)” (Escoubué y Lavatelli, 2024, p. 63). Allí se encuentran las mujeres internadas de larga data.

mación personal aquí presentada, fueron proporcionados por Laura Lavatelli (comunicación personal, 10 y 20 de junio de 2025). Algunas personas le dicen cariñosamente Martucha, y así elegimos nombrarla aquí, tanto a ella como a su retrato. Es una de las usuarias con más tiempo en la institución: lleva muchos años internada, habita la sala A¹⁸ —“más que una sala, es un hogar”, como señaló Lavatelli— y suele pedir cigarrillos o crema para las manos o el rostro.

Los indicios nos permiten conjeturar que está “afuera”, quizás en un patio, del otro lado de alguna habitación. Sin embargo, esa habitación no corresponde a la que aparece en Dios es amor: aunque las ventanas sean idénticas, Lavatelli reconoce, por la altura, que Martucha está a la salida de la sala de internación de mujeres y descarta que se trate de alguna ventana de la internación de varones.

Martucha, en ese primer plano, aparece casi retándonos. O quizás contando una historia, señalando quién sabe qué, o dándole alguna indicación al fotógrafo sobre cómo sí y cómo no salir en la foto. Acaso bromeando. No sabemos a qué refiere esa posible acusación, pero sabemos que es con contundencia. Ignoramos qué fue realmente lo que quiso expresar con su gesto: solo que la capturaron justo en ese instante. Tampoco vemos lo que está detrás del lente, ni al fotógrafo. No sabemos qué gesto tenía él, si le avisó o la tomó por sorpresa, o si, tal vez, fue un pedido de la propia fotografiada. No vemos, en definitiva, lo que alcanzaron a ver sus ojos.

Foto N° 3: El Beso

*Doctor, estoy amando...
¿Esto también irá a la historia clínica?*

Marisa Wagner



NIO L. ROBA

oto R ico Rec

¿Qué vemos?

Dos personas —aparentemente una mujer y un varón— se besan frente a una inscripción mural institucional que identifica al establecimiento. En la parte inferior de la imagen, detrás de sus cuerpos, asoma el borde inferior de la estructura material en la que está pintado el nombre, con un sector descascarado a la izquierda, justo debajo de las letras “oto”.

Ella tiene el cabello corto, él lo lleva atado en una colita. Fruncen los labios para besarse y ese gesto provoca un leve hundimiento en sus mejillas. Las sombras proyectadas acentúan dicha concavidad, oscureciendo también parte de sus rostros, en especial la zona de los ojos. Tienen casi la misma altura y están abrigados con camperas que, aunque de materiales distintos, comparten un diseño con franjas, pero en colores invertidos y complementarios: una es oscura con líneas claras; la otra, clara con líneas oscuras.

La pintura del fondo está a una altura considerable —más de dos metros— respecto del suelo, por lo que para que sus cuerpos aparecieran alineados con la inscripción fue necesario usar un contrapicado¹⁹, ¿y quizás también algún banco, silla o soporte? En cualquier caso, parece tratarse de una foto posada: tal vez improvisada, tal vez planeada en conjunto entre los tres. El fondo adquiere sentido solo para los que conocemos el nombre del entonces neuropsiquiátrico. El fotógrafo decidió incluir parte de la inscripción institucional en el encuadre, ¿para que no quedaran dudas

19- Toma realizada con la cámara ubicada más abajo que el sujeto, apuntando hacia arriba.

sobre la locación donde ocurrió el momento íntimo de estos dos sujetos? Pero quizás, en caso de que hayan sido ellos mismos quienes se ubicaron frente al nombre, la elección fue compartida. Entre tantas escenas posibles de la vida hospitalaria, la imagen inmortaliza una tierna, amorosa, de pareja, donde la soledad, el aislamiento y la enfermedad quedan, al menos por un instante, fuera de cuadro.

La atención visual es capturada por ese acto posiblemente desafiante frente a un entorno que podría ser hostil o normativo. El fondo institucional contrasta con el gesto afectivo, generando una tensión entre el amor y el poder, entre el cuerpo y la norma. No hay dramatismo ni artificio: el beso es natural, lo que transmite una sensación de vida cotidiana, pero en un contexto donde ese gesto tal vez no era –o no es– tan cotidiano o aceptado.

Miradas

El encuadre de esta foto también es horizontal y, como ya dijimos, suele asociarse al reposo y la tranquilidad. El ángulo es contrapicado, lo que permite que sus cuerpos se recorten sobre el mural, a pesar de estar ubicados por debajo. En nuestra cultura, este punto de vista suele conferir al objeto o sujeto retratado mayor importancia, superioridad, majestuosidad y, sobre todo, una posición dominante frente al observador. Al igual que en el retrato anterior, aquí las líneas que delimitan el contorno de los cuerpos conforman una

estructura piramidal con la base hacia abajo. Sin embargo, en este caso la forma adquiere un matiz particular: el triángulo abraza no solo a ambos cuerpos, sino también parte de la inscripción institucional. Así, la geometría que en la imagen de Martucha enfatizaba la firmeza individual, aquí traslada esa estabilidad al vínculo entre los sujetos y, al mismo tiempo, desborda el gesto íntimo, proyectándolo hacia un ámbito colectivo y simbólico, asociado al nombre del hospital que enmarca la escena.

La foto aplica la regla de los tercios: ambos ocupan casi los cuatro puntos de interés. Además, el fotógrafo eligió un plano medio corto²⁰, que permite aislar una —dos, en este caso— figura dentro de un recuadro, descontextualizándola de su entorno para concentrar en ella toda la atención. De este modo, se ve reforzado el protagonismo y la contundencia de los sujetos, de su beso, de su amor. Por muy poco no es una foto simétrica: los personajes no están centrados, sin embargo, el peso visual sí es equilibrado.

20- Capta a los personajes desde la cabeza hasta aproximadamente la mitad del pecho.



En primer plano aparecen ellos dos. El fondo es una estructura clara que lleva la inscripción institucional en letras oscuras: “HOSPITAL DR. ANTONIO L. ROBALLOS. Primer Centro Piloto Psiquiátrico Regional”. Sin embargo, en la imagen solo puede leerse parcialmente: ellos están ubicados justo delante de la palabra “psiquiátrico”. La iluminación es equilibrada; las luces y sombras no generan marcas contundentes, sino que se distribuyen de forma pareja. El movimiento del beso queda suspendido en el instante, como congelado, aunque hay algo en las líneas que el gesto dibuja en sus rostros que sugiere que sostuvieron la pose más tiempo del que tardó el obturador en cerrarse. El conjunto produce una atmósfera de dignidad, amorosidad, igualdad y compañerismo, con una pizca de rebeldía —en contraste con el fondo— y otra de nostalgia —aportada, mayormente, por el blanco y negro—.



“
meant no to
like right first
movement
in around
around



Respecto a las miradas, los ojos de ella están cerrados, los de él están entreabiertos, como espiando un poquito lo que ella hace, o siente, o ve. Si estuvieran abiertos, ¿serían miradas de amor? ¿Qué significaría eso en un contexto de encierro? Quizás no están mirando porque están sintiendo, disfrutando, viviendo todo lo que los ojos no entienden, no perciben. La cámara parece ser ignorada ante la urgencia del amor.



¿Qué no vemos?

Esta imagen despierta muchísimas preguntas: ¿Son pareja?, ¿son compañeros de vida?, ¿se besaron solo para la foto?, ¿es un juego?, ¿viven ahí? Si son pareja, ¿su relación inició en la institución o se conocían desde antes? ¿Se daba o se da lugar a este tipo de relaciones en el hospital? ¿Tendrán intimidad? ¿Es posible el amor en lugares de encierro o control? Si llegaran a salir, ¿cómo cambiaría su vínculo?

Algunas respuestas pudimos reconstruirlas gracias a la información brindada por el equipo de Comunicación del HESM y al libro *Historias no clínicas. Relatos del Hospital Escuela de Salud Mental*, coordinado por Escoubué y Lavatelli (2024). Descubrimos, además, que no somos las únicas en preguntarnos por ellos: “La historia de vida de Malvina es una de las tantas que nos dejan un sin fin de preguntas” (p. 105).

Malvina Gómez y Carlos R., conocidos como “Tati” y “Carlitos”, fueron pareja durante mucho tiempo e incluso tuvieron una hija. Tati vivió prácticamente toda su vida en la institución: “Se dice que llegó al hospital con seis años, un 2 de abril, y fue bautizada por un trabajador de mantenimiento, como no podía ser de otra manera, bajo los nombres de ‘Malvina Soledad’” (p. 105). Murió en 2019, dentro del hospital, y fue enterrada bajo un árbol de la plazoleta interna conocida como “Vieja Morera”. “A ella le gustaba mucho la canción del santafesino, el brujo Ezequiel, ‘Sola y triste’. ¿Será que se sentía así?”, se preguntan quienes la conocieron (pp. 105-106). En cuanto a su materni-

dad, aseguran que no había rutina hospitalaria que le permitiera olvidar: “Cada octubre exigía su obsequio. ‘Yo mamá’, nos decía” (p. 106). Por su parte, Carlitos sigue internado, aunque tuvo algunas externaciones. Así, de todos los interrogantes antes ensayados, subsiste —terca y cierta— esa única pregunta que jamás admitirá respuesta: ¿qué podría haber sido de su amor si la vida les hubiera concedido otras puertas de salida?

Estas historias, tanto como la del sujeto de la primera foto, la de Martucha y la de tantas otras personas de las que nada sabemos, ocurren *intramuros*. No son vistas ni percibidas por casi nadie, hasta que una breve grieta se abre: dos fotógrafos se acercan a un neuropsiquiátrico y deciden presionar su obturador. Como advierte Bertúa (2015),

eso que se muestra puede ser visto, por un lado, gracias a las posibilidades técnicas del medio fotográfico, que fija sobre una placa sensible momentos de una cotidianidad vigilada que de otro modo transcurriría inadvertida para el mundo de los normales; pero también, por otro lado, desafiando los controles del propio dispositivo hospitalario que prescribe lo que puede mostrarse. Hay un exceso tanto en lo visible . . . como en lo inteligible —lo que conocemos o imaginamos sobre sus condiciones de vida—. La fotografía [en este caso, los fotógrafos] penetra en la intimidad de la vida hospitalaria, tensionando el lazo entre lo visible y lo inteligible, poniendo en primer plano aquello que por definición misma es “obsceno”, es decir, que se mantiene a resguardo, fuera de escena. (p. 162)

Contextualización

Un pensamiento en y por imágenes implica, además del análisis inmanente, un análisis contextual que ahonde en las circunstancias y condiciones de producción, circulación y apropiación que configuran las prácticas de visualidad que aquí estudiamos. Partimos de la idea de que la fotografía "no es solamente una imagen . . . ante todo, es también un verdadero acto icónico . . . trabajo en acción, algo que no es posible concebir fuera de sus circunstancias, fuera del juego que la anima . . . la fotografía como inseparable de toda su enunciación" (Dubois, 2019, p. 36). Es precisamente esa enunciación, constitutiva de toda fotografía, la que intentaremos reconstruir a continuación, fieles al estilo detectivesco de nuestro recorrido metodológico.

¿Quiénes tomaron estas fotografías? ¿Cuándo, dónde, cómo, por qué y con qué objetivos?

Raúl Perriere, más conocido como "Perro" o "Raucho", es el autor de *Dios es amor*; Jorge Frías, apodado "Chaco", de *Martucha* y *El beso*. Las tres fotos fueron realizadas durante 1999 en el entonces Hospital Neuropsiquiátrico Antonio L. Roballos de Paraná. Perriere recuerda que fueron psicólogas del establecimiento quienes les acercaron la idea de hacer las fotografías,

mientras que Frías explica: “A la muestra la propusimos con Raúl, pero también la trabajamos con una psicóloga y una terapeuta ocupacional del hospital” (J. Frías, comunicación personal, 15 de junio de 2025).

Según declaraciones de los propios fotógrafos, originalmente publicadas en el diario paranaense *Nueva Hora* y replicadas años más tarde en el boletín *Sin Chaleco* (2013), entre sus objetivos se encontraba “dar un sentido social a la producción fotográfica” y colaborar en “lo que puede ser una política de integración entre la comunidad paranaense y la hospitalaria”. Además, el fotógrafo paranaense expresó su deseo de “poder sacar a los pacientes de ese lugar, aunque sea por medio de las imágenes”, mientras que Frías describió el resultado de la experiencia como “un relato conformado por situaciones y ambientes que en su conjunto develan cómo son las instituciones neuropsiquiátricas” (Frías y Perriere, 1999, como se citó en *Sin Chaleco*, 2013, p. 1).

El proceso de acercamiento a la institución fue paulatino: “Durante los primeros meses me fui ambientando al lugar, conociendo el espacio y haciendo amistad con sus habitantes. Cuando vi que ya me sentía y me sentían uno más, me colgué la cámara” (R. Perriere, comunicación personal, 12 de junio de 2024). Por su parte, un tiempo antes, Frías había confesado: “El primer contacto me produjo angustia y temor a lo desconocido. Yo sabía a qué me iba a enfrentar en ese lugar, pero no cómo iba a resolver ciertas situaciones dentro de mí” (como se citó en *Sin Chaleco*, 2013, p. 1). En esa misma publicación (2013) se señala que los fotógrafos trabajaron durante cuatro meses en el Hos-

pital Roballos. Por su parte, Perriere mencionó que se abocaron a dicha tarea durante un año (R. Perriere, comunicación personal, 12 de junio de 2024), aunque es importante recordar que la actividad también incluyó al Neuropsiquiatra Liniers de Rosario del Tala.

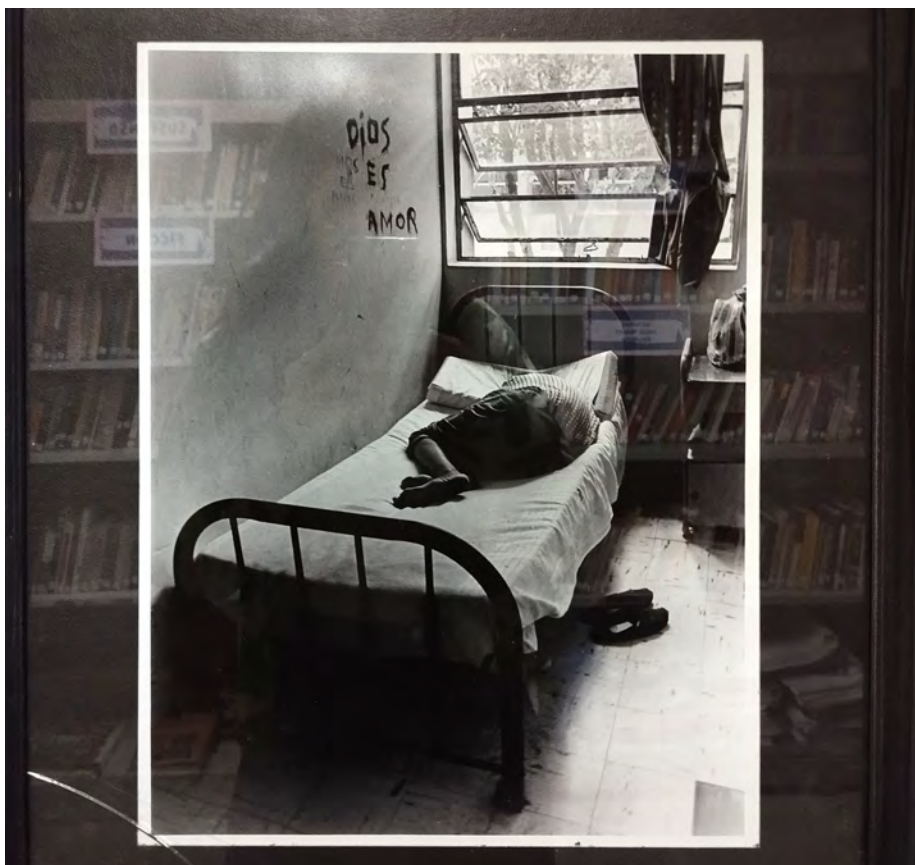
Las cámaras utilizadas fueron réflex analógicas profesionales: Frías empleó una Pentax SP 1000, mientras que Perriere usó una Nikon y una Olympus. Todas funcionaban con película Ilford en blanco y negro, de 400 ASA. En cuanto a los objetivos, Frías señala que usaron una variedad de lentes: “Algunas ópticas gran angulares —la mayor que teníamos era de 35 mm— y, en menor medida, teleobjetivos de hasta 210 mm; aunque en general trabajamos con distancias focales de 70 u 80 mm” (comunicación personal, 16 de junio de 2025). Al revelado lo realizaron ellos mismos, de manera artesanal. Luego, en Santa Fe, hicieron las copias en una medida 30 x 40 cm, y las enmarcaron en Paraná. La elección del monocolor respondió, según Perriere, a una decisión tanto técnica como expresiva: “Por un lado, por la facilidad en el revelado y, por otro, porque permite que la conexión emocional sea más intensa e iba más con la temática elegida, al menos así lo sentimos en aquel momento” (comunicación personal, 23 de junio de 2025).

¿Dónde y cómo se publicaron o exhibieron?

El resultado final fue presentado por primera vez en una muestra realizada en el comedor del Neuropsiquiatra paranaense el 20 de diciembre de ese mismo

año. La exposición estaba integrada por “quince fotos blanco y negro de cada fotógrafo y diez pinturas realizadas por usuarios” (Sin Chaleco, 2013, p. 1). Las fotografías se presentaban con marcos de bordes negros y sin acompañamiento de títulos o descripciones. Además, hubo música en vivo y fiesta: “Participaron todos los internados y el personal que trabajaba en esa época, fue a la noche” (R. Perriere, comunicación personal, 12 de junio de 2024).





Luego, fueron exhibidas en otras localidades entrerrianas (como Maciá, Hernández, Concordia, Nogoyá y Rosario del Tala) y también en Chaco, lo que transformó a *Intramuros* en una exposición itinerante. “No solo colgábamos las imágenes sino que charlábamos con los asistentes, antes o después de la muestra”, asegura Perriere (comunicación personal, 12 de junio de 2024). Frías, quien gestionó las exposiciones en su provincia, recuerda con certeza solo una: la realizada en el Centro de Ayuda Integral al Discapacitado del Norte (CAIDIN), en la localidad de Juan José Castelli. El paso del tiempo y los vaivenes de la vida dificultan el recuerdo de otras posibles presentaciones (comunicación personal, 16 de junio de 2025). Según una invitación en papel que Perriere aún conserva, en Rosario del Tala una de las muestras se realizó en la Sala Municipal de Teatro y fue organizada por el Hospital Liniers, con el auspicio del Colegio Médico de Rosario del Tala, el Colegio de Psicólogos de Entre Ríos y el Grupo de Teatro local. “Recuerdo que en Maciá charlamos desde el escenario de un teatro con estudiantes de nivel secundario que fueron convocados por la organización de allí”, agrega Perriere (comunicación personal, 19 de junio de 2025). Estos datos no son menores: evidencian que, al menos en ciertos casos, las fotografías circularon en espacios más cercanos al ámbito cultural que al estrictamente hospitalario o sanitario.

Además, el mismo día de la exposición inaugural, el diario *Nueva Hora* —donde Frías y Perriere se habían conocido trabajando como reporteros gráficos— publicó una nota sobre *Intramuros* con declaraciones de ambos autores. En 2013, dos imágenes de la serie —entre ellas, *El beso*— y un artículo sobre la actividad se incluyeron en el boletín *Sin Chaleco* N° 104. Ambos

fotógrafos recuerdan haber sido entrevistados también para otros medios, como “*El Tribuno*, un diario de Rosario del Tala” (R. Perriere, comunicación personal, 19 de junio de 2025), lo que da cuenta de la circulación mediática que tuvo la muestra.

En cuanto al proceso de selección de las fotografías que iban a ser expuestas: “Hubo etapas, la primera selección gruesa fue más individual. Después nos juntamos con Raúl, hicimos otra preselección, y entonces sí lo pusimos en consideración con las profesionales de salud” (J. Frías, comunicación personal, 16 de junio de 2025). Respecto del criterio utilizado, en la misma comunicación Frías añadió que “no estuvo muy claro, elegíamos imágenes que nos gustaban y no nos transmitían angustia o la menor cantidad posible. Sin tristeza, sin nostalgia, sí amor. Pero no tengo claro si lo acordamos expresamente con Raúl y con el equipo”.

Según se detalla en el mencionado boletín, muchas de aquellas tomas, obsequiadas por los fotógrafos al hospital, permanecieron expuestas en los pasillos hasta que “con la posterior reforma edilicia, esos cuadros se retiraron. En la actualidad se mantienen archivados porque quizás ya no retratan el momento que transita nuestra institución. Sin embargo, creemos importante rescatarlas como un hito dentro de nuestra historia” (*Sin Chaleco*, 2013, p. 1). No obstante, al momento de la redacción de este capítulo, en el último cuatrimestre de 2025, aún varias continúan en exhibición: algunas en los pasillos, otras en la biblioteca —como *Dios es amor*—, y otras en oficinas, por ejemplo *Martucha* en la Secretaría Técnica y *El Beso* en la Dirección.



1. cuadro

con la ayuda de la
de la casa. La
de la casa. La
de la casa. La
de la casa. La



www

¿En qué circunstancias?

Las fotografías que analizamos fueron tomadas en un contexto atravesado por múltiples tensiones políticas, sociales e institucionales. Corría el último año del siglo anterior y Argentina atravesaba una fuerte crisis estructural. A nivel nacional, finalizaba el segundo mandato de Carlos Menem y asumía Fernando de la Rúa, en medio de un escenario marcado por el avance del neoliberalismo, el vaciamiento de lo público y la precarización del trabajo, que desembocaría, años más tarde, en la crisis de diciembre de 2001. En Entre Ríos, ese mismo 1999, Sergio Montiel fue elegido como sucesor de Jorge Busti. Este panorama general de retroceso —económico, social, cultural y en términos de derechos humanos— no excluía a las políticas de salud mental (Stolkiner, 2009).

La ley nacional vigente era la N° 22.914, sancionada en 1983, que regulaba “la internación de personas en establecimientos de salud mental, públicos o privados, y de alcohólicos crónicos y toxicómanos” (Ley Nacional de Internación y egreso de establecimientos de Salud Mental N.º 22.914, 1983, art. 1). Dicha legislación tenía un enfoque médico centrado en la internación como medida preventiva y/o de control, sobre todo en los casos “considerados de riesgo” (Ley Nacional de Internación y egreso de establecimientos de Salud Mental N.º 22.914, 1983, art. 1, inciso c). Aunque durante los primeros años del retorno a la democracia se impulsaron dispositivos alternativos —asambleas, talleres, trabajo comunitario, articulación interinstitucional y vinculación con las familias—, a lo largo de los años noventa muchas de estas iniciativas se des-

mantelaron, y la responsabilidad en la materia pasó a depender de cada provincia. Algunas jurisdicciones continuaron trabajando en prácticas alternativas a la internación y las provincias de Río Negro y San Luis fueron modelos por su desarrollo en esa línea.

En Entre Ríos, unos años antes, en 1987, se había creado la Dirección Provincial de Salud Mental a cargo de la psicóloga Mercedes De Giusto. Durante esta gestión comenzó, según la página web oficial del HESM (2023), “un proceso de institución de políticas públicas que pensaron al campo de la salud mental de manera específica y, a la vez, integrada al sistema de salud en general” (párr. 15). En ese marco, se gestaron leyes de avanzada vinculadas con el trato digno hacia las personas con padecimientos mentales. En 1989 se promulgó la Ley Provincial N° 8281, que establecía un régimen de protección para los trabajadores de salud mental. En 1990 fue la apertura de la Residencia Interdisciplinaria en Salud Mental (RISaM) y en 1993 se inauguró el Hospital de Día. En 1994 se promulgó la Ley Provincial de Salud Mental N° 8806, que en su primer artículo reconoce la igualdad de derechos de las personas que padecen sufrimientos mentales en la provincia con los demás habitantes del país (Escoubué y Lavatelli, 2024)

Llegado el año de *Intramuros*, en Paraná los trabajadores del por entonces Roballos –hoy Hospital Escuela de Salud Mental– sostuvieron un estado de asamblea permanente que incluyó tomas del establecimiento por cortes de suplencias, despidos y falta de pago de sueldos. El 31 de diciembre varios contratos fueron cesanteados, lo que, aunque luego se logró su

reincorporación, dejó una marca profunda en sus trayectorias laborales y en la memoria colectiva del hospital (Escoubué y Lavatelli, 2024, p. 144). Frente a ese proceso de deterioro institucional, surgieron formas de lo que las autoras denominan “alternativas resistentes” (p. 87).

En síntesis, tanto a nivel nacional como provincial y local, la salud mental estaba atravesada por los conflictos políticos, sociales y económicos que toda la Argentina sufría y, particularmente, por la tensión y la puja entre las prácticas manicomiales y las alternativas, entre el encierro y la posibilidad de imaginar otras formas de habitar, de cuidar y de mirar. En el Roballos, los pacientes ocupaban un lugar pasivo y anónimo, marcado por internaciones prolongadas sin tratamientos y por la cronificación de quienes permanecieron allí durante esos años. Los fotógrafos declaraban: “No hay condiciones precisas para terminar en un sitio como ese (el hospital). Allí están internados desde adictos hasta un chico con Síndrome de Down” (Frías y Perriere, 1999, como se citó en *Sin Chaleco*, 2013). Esta afirmación revela el carácter amplio, difuso y muchas veces arbitrario de los criterios de internación en salud mental hacia fines de los años noventa. Las imágenes de *Intramuros* se producen y se inscriben en esa tensión, en ese campo de disputa. En ellas se juegan sentidos sobre la figura del loco y de los “loqueros”: su peligrosidad, su aislamiento, su soledad, su diferencia y la forma en la que debe ser tratada. Pero también se vislumbran resistencias propias de un proceso de transformación encaminado y enmarcado en lo que en esta tesis hemos definido como movimiento de desmanicomialización.

¿En qué usos sociales se inscriben?

Estas fotografías se inscriben en un uso documental: la función de representación y atestiguamiento resulta central. Como señalaba Gisele Freund (1983), el poder de la fotografía “de reproducir exactamente la realidad externa -poder inherente a su técnica- le presta un carácter documental y la presenta como el procedimiento de reproducir más fiel y más imparcial de la vida social” (p. 8). Los fotógrafos ingresan a ese universo hospitalario, se amigan con él, se ganan su confianza. Desde allí, logran crear retratos y reconstruir la cotidianeidad: los espacios, los hábitos y, también, los rostros.

Pero además, puede reconocerse en estas imágenes una voluntad de intervención crítica: recurriendo a la potencia de lo documental, los autores buscaron problematizar la imagen estereotipada del loco y revisar los prejuicios que promueven su exclusión (*Sin Chaleco*, 2013). Este uso social entronca con una tradición en la historia de la fotografía que Freund (1983) reconstruye al referirse al trabajo de Jacob Riis, quien documentó las miserables condiciones de vida de los inmigrantes en Nueva York y al de Lewis Hine, cuyas imágenes de niños trabajadores contribuyeron a la prohibición del trabajo infantil. Se trataba de imágenes capaces de despertar conciencias y sensibilidades. “Por vez primera, la fotografía actúa como un arma en la lucha por el mejoramiento de las condiciones de vida de las capas pobres de la sociedad” (p. 98).



De lo visible a lo no visible: el carácter performativo y político de lo visual

Hasta aquí, nuestro recorrido analítico se sostuvo en dos dimensiones fundamentales: lo inmanente y lo contextual. Nos detuvimos en los detalles que *están ahí*, respirando con las fotografías, ahondamos en las miradas que las configuran y nos preguntamos por sus personajes, lugares y situaciones. Luego, las situamos en tiempo y espacio, reconstruimos su contexto y exploramos sus usos sociales. A lo largo de ambos momentos, el carácter performativo y político de lo visual estuvo presente de forma transversal. Sin embargo, en este tercer paso se convierte en eje explícito. Nos interesa pensar cómo las imágenes —y los actos de ver— no solo representan, sino que también hacen: producen sentidos, posiciones, relaciones, identificaciones. En este sentido, Brea (2005) señala el

carácter necesariamente condicionado, construido y cultural —y por lo tanto, políticamente connotado— de los actos de ver: no sólo el más activo de mirar y cobrar conocimiento y adquisición cognitiva de lo visionado, sino todo el amplio repertorio de modos de hacer relaciona-



dos con el ver y el ser visto, el mirar y el ser mirado, el vigilar y el ser vigilado, el producir las imágenes y diseminarlas o el contemplarlas y percibir las... y la articulación de relaciones de poder, dominación, privilegio, sometimiento, control... que todo ello conlleva (p. 9)

Es desde allí que podremos indagar en los desplazamientos identitarios que nos interesan rastrear en y a través de estas visualidades, con especial atención en los indicios que puedan dar cuenta de posicionamientos subjetivos y de posibles movimientos, quizás pendulares, entre la pasividad, la agencia y aquello que sucede en el *entre*.

Roles, procesos identitarios, relaciones y sentidos en disputa

En las tres fotografías hay alguien que posee el aparato fotográfico y decide cómo, cuándo y de qué manera efectuar el disparo, y alguien que es objeto de ese disparo. Ese primer alguien es –en cualquiera de los tres casos– un varón joven cuya cámara es también su herramienta profesional y que, si bien realizó el trabajo previo de familiarizarse con el lugar y con su gente, es externo al hospital. Quien es fotografiado, en cambio, es un paciente de un neuropsiquiátrico y está ahí porque es el lugar en el que realiza su trata-

miento o en el que vive. Las diferencias entre los dos fotógrafos y los cuatro fotografiados, en 1999, parten ya desde allí: un paciente de un neuropsiquiátrico no tenía los mismos derechos que cualquier otro ciudadano. Ni la misma libertad, ni el mismo poder para decidir cuándo entrar o salir del hospital o cómo mostrarse ante un otro, ni el mismo derecho, por ejemplo, a la comunicación. Y aquí eso es claro: alguien mira (a través de un dispositivo, además, poderoso) y alguien es mirado. En esa posibilidad de mirar y ser mirado, en los ojos del otro, el ser humano construye su propia subjetividad. O, en palabras de Brea (2008): “Esa nadería que llamamos *sujeto* no es otra cosa que el *efecto por excelencia* . . . de los *actos de representación*, de visionado y escopia, de su participación en las redes de intercambio —producción, consumo y circulación— de la imagen, de la visualidad” (p. 94).

Stuart Hall afirma que los procesos identitarios son siempre construcciones surgidas en el interior del discurso, y que “las identidades son puntos de adhesión temporaria a las posiciones subjetivas que nos construyen las prácticas discursivas” (Hall, 2003, p. 20). En este marco, encontramos un primer dispositivo, el neuropsiquiátrico, productor de un discurso en el que quienes aparecen en las imágenes —“los internos”— son contruidos como “pacientes” (con su connotación de pasividad y espera, en contraste con “agentes”) incapaces de ejercer sus derechos y libertades y observados en tanto enfermos, en tanto síntomas, en tanto diagnósticos y en tanto personas peligrosas que deben mantenerse vigiladas. Algo de todo esto es reproducido en *Dios es amor*. De hecho, es la foto en la que más distancia hay entre el fotógrafo y el fotografiado. El sujeto allí representado aparece transformado en objeto; incluso, según cómo se entorne la mirada, su

figura logra camuflarse con el resto de la escena, proyectando una identidad desdibujada: “La persona ‘vomitada’, expelida de la familia y la sociedad, es ‘tragada’, absorbida por la institución y luego digerida y metabolizada hasta que desaparece como persona identificable” (Cooper, 1974, como se citó en Gieco y Bruno, 2011, p. 22).

En este sentido, la quietud inmóvil, casi suspendida, previamente analizada como rasgo inmanente de la imagen, evoca el efecto que Goffman (2001) atribuye a las instituciones totales²¹: “Toda institución absorbe parte del tiempo y del interés de sus miembros y les proporciona en cierto modo un mundo propio; tiene, en síntesis, tendencias absorbentes” (p. 17). Ahora bien, no resulta inocente la elección de Perriere al situarse allí, donde la inscripción en la pared —“Dios es amor”— aparece con tanta pregnancia. ¿Qué significa, en un ámbito de internación, esta frase? ¿Cómo contrasta la palabra amor junto a una escena que connota sufrimiento y abandono? ¿Dónde está Dios? ¿Dónde, el amor? Hay aquí una búsqueda —acaso una ironía— que se transforma en denuncia social.

En *Martucha*, sin embargo, hay rostro, mirada y gesto. Hay humor. Hay, incluso, interpelación al fotógrafo y a quien mira la foto. Como señala Barthes (1990), “cuando me siento observado por el objetivo, todo cambia: me constituyo en el acto de ‘posar’, me fabrico instantáneamente otro cuerpo, me transformo por adelantado en imagen” (pp. 40-41). En este sentido, la captura no se limita a registrar una esencia previa, sino que opera como una transformación activa: la fotografía crea un cuerpo en el mismo acto de

21-“Una institución total puede definirse como un lugar de residencia o trabajo, donde un gran número de individuos en igual situación, aislados de la sociedad por un periodo apreciable de tiempo, comparten en su encierro una rutina diaria, administrada formalmente” (Goffman, 2001, p. 13).

fotografiar, un instante donde la identidad se reinventa ante la presencia de la cámara.

Como anticipábamos, se trata de un retrato; en palabras de Brea, una “fábrica de identidad”: aquel espacio donde el sujeto se constituye performativamente en el juego de mirar y ser mirado, en la sucesión de sus representaciones y fantasmagorías (Brea, 2008, p. 97). La mirada de Martucha —directa, inquisitiva, tal vez desafiante o simplemente lúdica— parece suspendida en el momento exacto en que su subjetividad se constituye y a la vez se abre, como si el retrato capturara más un proceso que una esencia. No hay en esa imagen un yo inmutable, ni una verdad única al alcance de la cámara. El retrato se convierte, entonces, en territorio de creación: la identidad se despliega en cada gesto, en cada encuentro entre la mirada y el lente.

Es por eso que “en el espacio de la representación uno es siempre otro” (Sherman, como se citó en Brea, 2008, p. 97). Y, como agrega Barthes, el foto-retrato encarna ese momento en el que “no soy ni sujeto ni objeto, sino más bien un sujeto que se siente devenir objeto; vivo entonces una microexperiencia de la muerte (del paréntesis): me convierto verdaderamente en espectro” (Barthes, 1990, p. 46).

En *El beso*, además de un gesto, hay un acto que puede ser leído incluso como una subversión del espacio, casi una reapropiación amorosa de un lugar que históricamente representó otra cosa, más cercana a la primera foto que a esta última. Como si se hubieran propuesto responder la pregunta que nos hacíamos unos párrafos atrás, por Dios y por el amor.

Bertúa (2015), en *Los alcances del dispositivo. Apuntes sobre fotografía y locura en Argentina*, plantea que para el fotógrafo Eduardo Gil “ver a los sujetos del hospicio es reconocerlos o, expresado en palabras de

Didi-Huberman, otorgar un derecho a la imagen a esa parcela de humanidad escamoteada o subexpuesta a la representación” (p. 156). Es empezar a materializar otras miradas posibles, que van gradualmente marcando una diferencia con las impuestas por la lógica manicomial: somos pacientes neuropsiquiátricos, pero amamos, deseamos, reímos, retamos. Somos pacientes, pero de a ratos elegimos. Aunque no escogemos cómo mirar, sí ganamos un derecho: a ser vistos. Incluso, en el caso de Martucha, Tati y Carlitos, quizás haya también una elección sobre la manera de ser vistos. Y aquí el hilo vuelve a tensarse, porque la forma de ver es configurada y desplegada por los fotógrafos, pero también habilitada por el hospital: ¿qué margen de elección tuvieron los fotografiados al momento de la toma o para decidir qué imágenes revelar, si editarlas o no, dónde y cómo exhibirlas? Esas fotos pertenecen a sus autores: son ellos quienes las llevan, las traen, las obsequian y las muestran. Ese es su trabajo. Pero, entonces, ¿cuáles son los márgenes o la capacidad de agencia de los fotografiados? Si, como plantea Brea (2005), ver y ser visto siempre implica una relación de fuerzas que puede reforzar o subvertir los órdenes de visibilidad existentes, entonces vale la pena detenernos en esos pequeños gestos que quizás logran corrimientos, aunque mínimos, en el modo de aparecer. Los fotógrafos abren una ventana, pero no una a través de la cual los internos puedan mirar el mundo, sino al revés: una que permite que el mundo los mire a ellos. Si nos retrotraemos a los inicios de la fotografía, cuando solo las clases acomodadas gozaban de la posibilidad de ser retratadas (Freund, 1983)²² o si recor-

22- “‘Mandarse hacer el retrato’ era uno de esos actos simbólicos mediante los cuales los individuos de la clase social ascendiente manifestaban su ascenso, tanto ante sí mismos como ante los demás, situándose entre quienes gozaban de consideración social” (Freund, 1983, p. 13). Antes del ascenso burgués, explica la autora, este privilegio era casi exclusivo de la aristocracia.

damos el gran poder que posee una herramienta como la cámara fotográfica –al intervenir en la definición de *Lo que se ve* y *Lo que puede ser visto* (Bertúa, 2015), y al ser capaz de moldear nuestras ideas e influir en nuestro comportamiento (Freund, 1983, p. 8)–, podemos estar de acuerdo en que, al fotografiarlos, las situaciones, los lugares y las personas pueden revestirse de la dignidad de ser mirados. Ahora tienen rostro, tienen hábitos, quizás hasta nombre. Alguien *los ve*. Sin embargo, cabría preguntarnos cómo es esta mirada: ¿no se asemeja, en algunos puntos, a la de quien va a un zoológico? Y también: ¿por qué esa ventana fue unidireccional? O acaso, ¿cómo pudieron ver el mundo los internos, si incluso la muestra inaugural tuvo lugar dentro del mismo hospital? Quizás no una ventana, pero sí una alcantarilla, como aquella a la que aludía Alejandra Pizarnik: “Una mirada desde la alcantarilla / puede ser una visión del mundo, / la rebelión consiste en mirar una rosa / hasta pulverizarse los ojos” (2000, p. 12).

¿Qué pueden hacer estas imágenes?

En el boletín *Sin Chaleco* N° 104 se enuncia:

Es importante poder rescatar este tipo de intervenciones porque nos permiten mirar nuestra propia historia en retrospectiva y reconocer pequeños/grandes

cambios que hacen a los modos de ver y entender a este tipo de instituciones y al campo de la Salud Mental en general. . . . Hoy podemos ver cómo en poco más de una década, nuestro hospital se ha transformado y, de alguna manera, hemos logrado transformar también la forma en que la sociedad lo percibe. Algún resabio de aquél "depósito de locos" se ponía en tensión en esta muestra fotográfica. (2013, p. 1)

Cabría preguntarse: ¿se lo pone en tensión o se lo reproduce? Y la respuesta no es unívoca, ni en nuestra investigación ni fuera de ella, ni en ese entonces ni ahora mismo; porque ambas cosas suceden en una misma serie, pero en diferentes fotos —que son producto de modos de mirar, de actos de ver que se promueven y, al mismo tiempo, habilitan posicionamientos subjetivos diferentes y hasta contradictorios—. Sí podemos afirmar que esos “locos” en este caso adquieren rostro, gestos, humanidad: son identificables. Pero ¿con eso basta?

También es pertinente la pregunta por su circulación: sabemos que fueron expuestas en Entre Ríos y en Chaco, pero ¿cuánto *salieron* realmente de los ámbitos hospitalarios o sanitarios? Al menos hay recuerdos de dos ocasiones: en Rosario del Tala y en Maciá, ambos en teatros, y, en el último caso, con alumnos de escuela secundaria. Aunque la permanencia en el adentro continúe siendo mayor —desde la concepción misma de la actividad, con fotógrafos que viajaron desde afuera hacia adentro, *intramuros*; hasta su circulación y recepción posterior, basta con recordar el lugar



actual de estas fotografías o el sitio de la muestra inaugural—, puede reconocerse aquí el inicio de una fisura en los muros del encierro, una salida que empezó a dibujarse. Para la época, probablemente un gran avance.

Lo cierto es que, para generar un acercamiento entre la comunidad paranaense y la hospitalaria —como los fotógrafos proponían—, o, en la línea de Hall (2003), para posibilitar un encuentro con esa otredad que conforma el “exterior constitutivo” necesario para consolidar el proceso identitario, las fotografías deben salir de los pasillos, circular por la ciudad, ocupar otros espacios y otras miradas. Eso posibilitaría una identificación de un ciudadano cualquiera con los fotografiados: un darse cuenta de que ese afuera quizás no es tan distinto como creía. ¿Alguien llegó a ver, en medio de una plaza, la imagen de esas dos personas dándose un beso? ¿Salió Martucha fuera de esas cuatro paredes a mirar a los ojos a alguien más?

Aun así, lo que estas fotos pudieron, en una época de retrocesos, pujas de intereses y paradigmas manicomiales imperantes, no fue poco. Tampoco hoy es poco. Recuperadas y traídas al ámbito académico en el marco de esta investigación, estas fotografías tienen poder, nos conmueven, nos identifican y nos movilizan: vuelven al presente para reclamar lo que es suyo y continuar con su tarea de punzar, molestar y generar interrogantes.

“ ^{LUZ} estenopo
est du bassin méditerranéen
fait déjà utilisée par les
conserveurs de luge et
bains En Provence les



¿Qué noción de salud mental y de la falta de ella habilita esta visualidad?

Más que hablar de salud mental, en este caso es más pertinente hablar de locura, en tanto la visualidad analizada refleja y disputa sentidos ligados a la figura y al lugar (hasta físico) del loco. Para Amarante, basado en Michel Foucault, “la caracterización del loco como personaje representante del riesgo y peligrosidad social inaugura la institucionalización de la locura por la medicina y el ordenamiento del espacio hospitalario por esa categoría profesional” (Amarante, 2006, p. 21).

En estas imágenes se construyen sentidos y nociones complejas y contrastantes sobre la salud mental y la experiencia del encierro psiquiátrico. Mientras las dos últimas fotografías habilitan una noción más compleja sobre los padecimientos de salud mental —donde irrumpen el deseo, el juego, la risa y el afecto—, la primera reafirma un imaginario clásico del hospital como espacio de castigo, aislamiento y sufrimiento. En la escena del beso y en la del gesto desafiante, se disputan los sentidos hegemónicos de la locura al mostrar cuerpos que se vinculan, gozan y se expresan más allá del diagnóstico. En cambio, la imagen del cuerpo replegado sobre una cama institucional, solo y en posición fetal, retoma la figura del “loco” como sujeto vencido, silenciado, reducido a su padecimiento. No es casual que sea la única de las tres imágenes que transcurre completamente “adentro”: el único afuera posible se vislumbra a través de una ventana. En las otras dos fotografías, si

bien también están dentro del hospital, los cuerpos habitan espacios al aire libre.

En este sentido, también cabe preguntarse qué dice sobre la noción de locura el hecho de que un fotógrafo —como agente externo— pueda ingresar a ese espacio “privado” —hogar de muchos— y retratar a quienes lo habitan. ¿Qué habilita esta escena? ¿Sería igualmente aceptada si se diera en otro ámbito? ¿Por qué no son los propios internados quienes producen sus imágenes? ¿Qué nos dice eso sobre la igualdad de derechos entre los pacientes y el resto de los habitantes del país? Así, el conjunto de estas visualidades produce una imagen compleja del hospital como espacio atravesado por tensiones y contradicciones.

¿De qué manera el dispositivo fotográfico se enlaza con el dispositivo institucional en estas fotografías?

Para pensar el vínculo entre ambos dispositivos, resulta pertinente recuperar el concepto de dispositivo según el historiador Michel Foucault: “Un conjunto resueltamente heterogéneo que compone los discursos, las instituciones, las leyes . . . las proposiciones. En fin, entre lo dicho y lo no dicho, he aquí los elementos del dispositivo. El dispositivo mismo es la red que tendemos entre estos elementos” (Foucault, 1977, como se citó en Agamben, 2011, p. 250)²³. Además, el dispositivo siempre cumple una función estratégica específica,

23- Como aclara el propio Giorgio Agamben (2011), a pesar de que resulta crucial en su andamiaje intelectual, Foucault “no ofrece jamás una definición en sentido propio” (p. 249) del término *dispositivo*, aunque se aproxima en una entrevista de 1977 publicada en *Dits et écrits* (vol. III, pp. 229 y ss.). Dado que no hemos podido acceder a esa fuente directa, lo citamos a través de Agamben.

que está inscrita en una relación de poder y es, al mismo tiempo, resultado de la confluencia de relaciones de poder y saber. Así, en palabras del filósofo italiano Giorgio Agamben: “El dispositivo, antes que todo, es una máquina que produce subjetivaciones y, por ello, también es una máquina de gobierno” (Agamben, 2011, p. 261).

Para pensar específicamente en los dispositivos que aquí nos interesan, resultan interesantes dos planteos que la investigadora Paula Bertúa (2015) realiza en *Los alcances del dispositivo. Apuntes sobre fotografía y locura en la Argentina*. Por un lado, cuando afirma que los fotógrafos Lestido, Zout y Gil ponen a prueba, en un sentido amplio, los alcances de los dispositivos fotográfico y manicomial, y también su eficacia y sus posibilidades. Por otro lado, cuando refiere a la fotografía y a los hospitales como dos “tipos específicos de ‘dispositivo’ que, desde los inicios de su implantación en la Argentina durante el siglo XIX y a lo largo de su desarrollo, funcionaron en connivencia como formas de control social y estatal” (Bertúa, 2015, p. 156).

A la luz de esta breve revisión teórica podríamos arriesgar que en *Intramuros* se despliegan al menos dos caminos: uno que refuerza y otro que desafía esa red productora de subjetivaciones. En la primera fotografía, el dispositivo fotográfico y el dispositivo manicomial parecen complementarse o, al menos, no contradecirse: el primero refuerza el estereotipo del “loco” abandonado, solo, aislado de la sociedad y sin capacidad de agencia, que el segundo ayudaba a sostener. Sin embargo, también podría pensarse que el objetivo al tomar esta imagen fue mostrar, de manera cruda, lo

que se vivía y sentía allí adentro; realizar una suerte de denuncia social dirigida al “afuera”: *miren, así se está aquí dentro, ¿y no piensan hacer nada?*

En *Martucha* y *El beso*, ocurre *algo* distinto. Se percibe un movimiento, la alcantarilla se corre y nos recuerda las palabras de Didi-Huberman sobre los ensayos fotográficos realizados por Philippe Bazin a ancianos asilados en geriátricos:

El más simple de los juegos mediante el cual el aparato fotográfico siembra crisis en el aparato institucional es el juego del encuadre. Basta desplazarse apenas –voluntariamente o no– alejarse o acercarse un poco en demasía, para ver surgir, en el sistema, el exceso del sistema. O para producir, en el encuadramiento simbólico, un desencuadre que deja lugar a la imaginación. (2014, p. 72, como se citó en Bertúa, 2015, p. 162).

Los fotógrafos logran retratar *otros* momentos que también son parte del ámbito hospitalario y abonan a la construcción de subjetividad propia del dispositivo, pero aquí es una subjetividad otra, y no la propuesta por el paradigma manicomial y escópico imperante. En el segundo caso, *Martucha* pareciera que reta o desafía a quienes la miran, mientras que en el tercero pudieron congelar una situación casi impensada para un neuropsiquiátrico. Como describe Bertúa, “estos fotógrafos trabajaron a contrapelo de una racionalidad vigilante y normalizadora, construyendo, con sus galerías de retratos, otros ‘efectos de sujeto’” (2015, p. 157). Podemos argumentar que se alejan de la mirada clínica en cuanto no van en busca de síntomas y diagnósticos, sino de retratar la cotidianidad. Sin embargo, esa línea divisoria es tan angosta –su cotidianidad está atravesada por diagnósticos y síntomas– que podría desdibujarse en un solo movimiento.

¿Ejercen, estas imágenes, una desobediencia respecto de lo que se esperaba de ellas? ¿Es posible hablar, recuperando el concepto de Agamben, de contradispositivos visuales?

A diferencia de lo que sucede con *Humanario*, el fotolibro de Sara Facio, Alicia D'Amico y Julio Cortázar analizado por Paula Bertúa (2016) en *Líneas de visibilidad, zonas de fuga*, en este caso no existió un encargo institucional con objetivos explícitos. Pero sí hubo, eso es innegable, límites. Los límites propios del régimen escópico (Jay, 1988/2003) de la época y del paradigma manicomial imperante. Los límites que habrá puesto el hospital, tanto ediliciamente como su personal humano. Los límites que habrán marcado los propios fotografiados. Y sus propios límites, los de ellos: los de su profesión y los de su humanidad.

Estas fotografías se gestan en el interior de ese dispositivo, pero no lo reproducen sin más. Tampoco lo niegan. Más bien, lo habitan críticamente. Juegan dentro de sus reglas para empujar sus bordes. No hay aquí una iconografía del diagnóstico ni una captura del “enfermo” como categoría. Lo que aparece son gestos inesperados: la risa, el juego, el deseo, la intimidad, la ternura. Lo humano, no como contrario al encierro, sino como afirmación dentro de él.

Quizás no estemos frente a un contradispositivo en el sentido estricto de Agamben —un artefacto que

neutraliza o desactiva el dispositivo—, pero sí frente a una estrategia de desvío, de profanación parcial, de ruido. Las imágenes no rompen el dispositivo, pero lo inquietan. Producen un desencuadre, en el sentido que da Didi-Huberman: una fractura mínima en el régimen de visibilidad que permite imaginar otra escena, otra lectura, otro vínculo. En el temblor de esas imágenes que no obedecen del todo, que no encajan completamente, que no explican ni salvan, se abre una grieta: y es allí, en ese leve desvío, donde tal vez empiece a desarmarse el dispositivo.



04

Estenopeicas

LOS PUNTOS DE FUGA
DEL HESM

[Faint, illegible handwriting visible through the paper]

CAPÍTULO 4.

ESTENOPEICAS: los puntos de fuga del HESM

*¿No sería la locura, lo que concebían los antiguos
shamanes mayas?*

*Una manifestación de la
libertad humana que puede
sostener otras descripciones del mundo,
y que para curarla, o entenderla,
sólo es necesario
un cambio de posición
lograr un punto distinto de encaje
ya que la razón no es más que otra
forma de percepción del mismo?*

Carlos Castaneda, como se citó en Méndez, 1994

¿Volvimos a casa aquel lunes de mayo? Quizás sí, pero algo de nosotras se quedó en el hospital. La cita —inconsciente, ancestral— recién comenzaba. La cuestión de las identificaciones en el ámbito de la salud mental y las formas de representarlas visualmente nos obsesionó: ¿Cómo se ve la locura? O, como se pregunta Bertúa (2015) frente a *El dolor*, una serie de fotografías

tomadas por Helen Zout a las internas del Hospital Neuropsiquiátrico de mujeres de Melchor Romero: “¿Cómo se expresa o traduce el dolor —físico, espiritual— en significantes visuales?” (p. 158). ¿Quién mejor que quienes lo padecen para mostrárnoslo?

Algo nos decía que había más, que todas esas preguntas no desaparecerían ni bien tocáramos la almohada. *Colores. Paisajes borrosos como salidos de cuadros impresionistas. Contornos desdibujados. Rostros indefinidos que interpelan desde el anonimato. Un instante, un recreo, un taller.* Al despertar, supimos que no había sido solo un sueño. “Claro, el taller de estenopeicas que coordinamos con el Ivo en 2011”, fueron las palabras de Laura Lavatelli que nos sacaron de la incertidumbre. Resulta que sí: había mucho más para ver, y nosotras queríamos verlo.

Esta vez el material llegó a nosotras a través de nuestra codirectora de tesis. Un sobre de *Master Lab*, “Laboratorio Fotográfico Digital”: en el frente, un manuscrito con el nombre “Ivo Betti”; en el dorso, también escrito a mano pero en mayúsculas: “PARA / VENDER / SOUVENIRS”. Adentro, un montón de fotos de diferentes tamaños. Pocas en blanco y negro con bordes blancos; la mayoría, en color, con manchas o rebordes negros. Todas en papel fotográfico. Algunas llevaban un papelito pegado en el reverso, en las esquinas inferiores, con la información: “Taller de Fotografía Estenopeica. Hospital Escuela de Salud Mental. Año 2011”.

Ya desde su forma de llegar a nosotras, esas fotografías respiraban un aire distinto al de *Intramuros*. Su propuesta de interacción nacía de una materialidad que se nos entregaba directo a las manos, alejada de

toda posible solemnidad impuesta por un vidrio distante en una pared. Se dejaban ver, pero también tocar, oler y hasta escuchar —el movimiento tiene un sonido especial—. Sin barreras físicas ni emocionales. Como si ellas mismas hubieran inspirado a Gisèle Freund (1983) a escribir sobre la imagen: “Su particularidad consiste en dirigirse a la emotividad; no da tiempo a reflexionar ni a razonar como pueden hacerlo una conversación o la lectura de un libro. En su inmediatez reside su fuerza y también su peligro” (p. 185).

Acá estoy, Con mi mundo auestas y Casi tres son los nombres que elegimos para las tres imágenes que aca-pararon nuestra atención, asegurándose su lugar en este trabajo de investigación. Habían sido generadas por distintas cámaras estenopeicas, fabricadas manualmente a partir de cartones, una superficie fotosensible y un agujerito —*estenopo*, en griego, de allí su nombre— por los participantes del Taller de Fotografía Estenopeica, que se realizó durante algunas semanas de la última parte del año 2011 en el recientemente rebautizado Hospital Escuela de Salud Mental de Paraná. En una época de cambios —con la Ley Nacional de Salud Mental recién promulgada, la institución con una fuerte apertura a la comunidad y el compromiso de conmovir los prejuicios—, este taller se propuso como un espacio abierto, coordinado por el fotógrafo paranaense Ivo Betti y por dos trabajadoras del HESM: la comunicadora social Laura Lavatelli y la médica especialista en salud mental Belén Betti. Los participantes —usuarios²⁴, integrantes del hospital (trabajadores o practicantes), ciudadanos interesados en la propuesta— se sumaban a conocer la técnica, construir su propia cámara y tomar fotografías. Muchas fueron ex-

24- La elección de nombrarlos como “usuarios” a lo largo de este capítulo responde a que, para el año en que se realizó el taller (2011), ya había sido promulgada la Ley Nacional de Salud Mental N.º 26657, que recomienda este término. Sin embargo, reconocemos que en la práctica los procesos se desarrollan de maneras más complejas, fragmentarias y no lineales, lo cual constituye parte de la problemática que aquí nos proponemos indagar.

puestas, y algunas vendidas, en las Jornadas Provinciales de Salud Mental y Derechos Humanos de ese año.

En el propio dispositivo estenopeico radica una propuesta distinta de vincularse con el acto de fotografiar y con los compañeros de dinámica: un trabajo manual, una autoría grupal, un dispositivo desacralizado. Características todas ellas que nos obligan a corrernos del paradigma de la representación si lo que queremos es ahondar en su riqueza y entender su hacer. El camino que recorreremos para analizar esta serie será el mismo que en *Intramuros*: comenzaremos por la inmanencia, la complementaremos con una contextualización y, por último, nos animaremos a dar un salto de lo visible a lo no visible, en busca de los desplazamientos subjetivos que nos interesan rastrear. Pero el foco estará puesto, esta vez, en la acción de fotografiar, en los modos de mirar y ser mirados, y en los procesos de agenciamiento, que adquieren aquí una relevancia central. Y si aquel lunes de mayo algo de nosotras se quedó en el hospital, estas imágenes nos invitan a volver a entrar, a abrir la pequeña rendija de cartón y luz por donde mirar una vez más. ¡Ábrete, *estenopo*!

Inmanencia

*Solo se necesita un pequeño empujón para observar cómo la casa que han construido para ti se derrumba.
Para quitarte la máscara de la identidad que te han dado.
Y cuando la casa cae, como debe hacerlo, nos encontramos en el primer Jardín.
Sin nombre.
Estar despierto.
Ser un ex-sueño.*

Genesis Breyer P-Orridge

¿Qué pasa en las fotografías? Esa es nuestra pregunta disparadora. Empezaremos por aquello *que vemos*, incluso cuando no vemos nada definido: entonces lo que aparece es un mundo desenfocado, que no necesita de la nitidez para validarse. Seguiremos con las *miradas*, donde analizaremos las reglas de composición, basándonos —como en *Intramuros*— en los aportes de Morilla (2009), pero sin forzar. No es lo mismo analizar una imagen construida por un fotógrafo profesional —que ha incorporado esas reglas— que una tomada por quien, aunque forma parte del régimen escópico de su cultura, no hace un uso deliberado de las mismas. Nos detendremos, entonces, en ese juego de miradas y

en las posiciones subjetivas entre quienes miran y quienes son mirados. Sabemos que, en este caso, los fotógrafos no son profesionales de la imagen, sino talleristas (usuarios, ciudadanos, trabajadores) que observan el mundo a través de un dispositivo construido, precisamente, para habilitar otras formas de mirar. Así, la falta de nitidez, la porosidad, el desenfoque adquieren aquí un protagonismo propio: no son errores, sino gestos visuales que connotan, que transmiten, que afectan. Es a través de este lente —o más bien, de este orificio— que nos sumergiremos, finalmente, en aquello que no vemos, como última escala de este viaje inmanente.

Foto N° 1: Acá estoy

*Y que tenga el corazón de abejas
para que mi lenguaje sea
sustancioso panal.
Eso nomás, vida,
eso nomás.*

Edith Vera



¿Qué vemos?

Una persona, aparentemente una mujer. Tiene las piernas semiflexionadas o está apoyada, quizá a punto de sentarse sobre lo que parece ser un asiento o mesa de hormigón, ubicado detrás de ella. Los brazos están extendidos: el derecho hacia arriba y el izquierdo hacia abajo. Las palmas, al igual que el rostro y el resto del cuerpo, están orientadas de frente a la cámara. Lleva un pantalón oscuro, una remera de mangas largas celeste y un chaleco o campera azul, semiabierto. El cabello parece corto, o tal vez esté recogido. Los pies no se distinguen con claridad: se funden con las piernas o se pierden en el césped.

La escena está rodeada de naturaleza: el pasto en primer plano, con distintas intensidades de verde según la luz; árboles frondosos; y, al fondo, un cielo celeste despejado. El verde predomina arriba y abajo, como un marco natural. La figura humana está ubicada casi en el centro de la fotografía. Sus prendas oscuras contrastan con el fondo claro, lo que refuerza su presencia dentro de la composición. La combinación entre su ropa, la luz y el entorno sugiere una estación templada: tal vez un día de primavera, con ese frío amable que invita al sol.

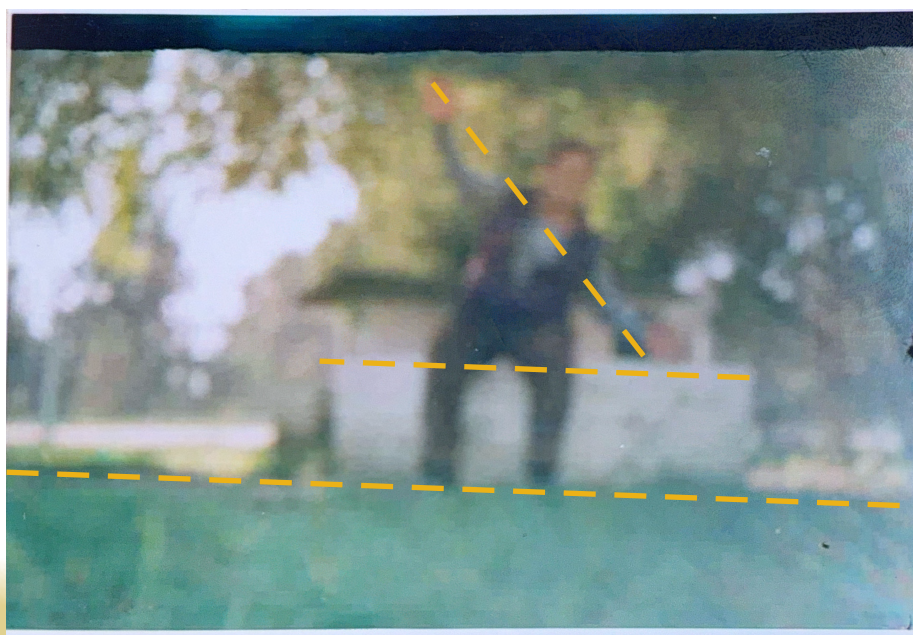
Miradas

El encuadre es horizontal, que en nuestra cultura transmite quietud y estabilidad. El punto de vista está bajo, como si la cámara se ubicara a la altura del suelo. Ese ángulo, levemente contrapicado, puede atribuir cierta jerarquía a la figura retratada; de hecho, la hace ver especialmente alta, desde el pasto hasta la copa de los árboles. Aunque su uso en este caso pueda ser azaroso, resulta significativo al analizar las posiciones desde donde se mira y se es mirado. Además, no se aplica la regla de los tercios: la persona no está ubicada en ninguno de los puntos de interés. Tampoco está centrada. En este sentido, no debemos dejar de considerar que la cámara estenopeica no tiene visor, por lo que el encuadre es muchas veces aleatorio, sobre todo en los primeros usos de la técnica.



La imagen es asimétrica: la figura se sitúa levemente desplazada hacia la derecha. Hay tres líneas horizontales tenues: una sombra proyectada sobre el pasto, que marca una división entre dos zonas de luz; la estructura de hormigón detrás de la figura; y una línea diagonal generada por los brazos extendidos. Las dos primeras descienden levemente hacia la derecha; la tercera, aunque en diagonal, también lo hace hacia esa misma dirección. Salvo la del banco, más recta y asociada a lo construido, las otras dos son orgánicas y evocan la naturaleza. Las horizontales tienden a transmitir calma; la diagonal, cierto dinamismo. Sin embargo, ninguna de ellas domina la composición ni dirige la mirada hacia un punto de fuga.





Toda la escena está desenfocada, incluida la figura humana. Debido a los tiempos de exposición prolongados que requiere la estenopeica, es probable que no se trate de una fotografía que pausó el movimiento, sino de una posada. Aun así, hay un gesto, una postura corporal que insinúa movimiento, apertura, tal vez juego o expansión. Es un plano general: aparece el cuerpo entero, junto con una amplia información del entorno. La figura no domina el espacio sino que se integra a él. La luz natural no genera sombras duras, y el cielo, el punto más claro de la imagen, complementa la gama de verdes sin generar fuertes contrastes.

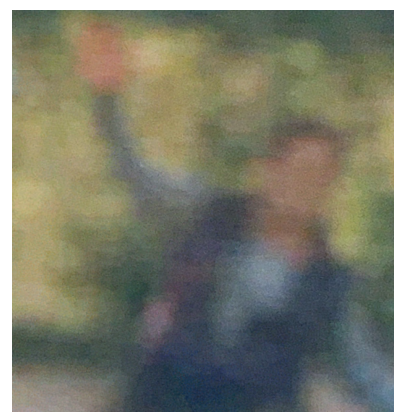
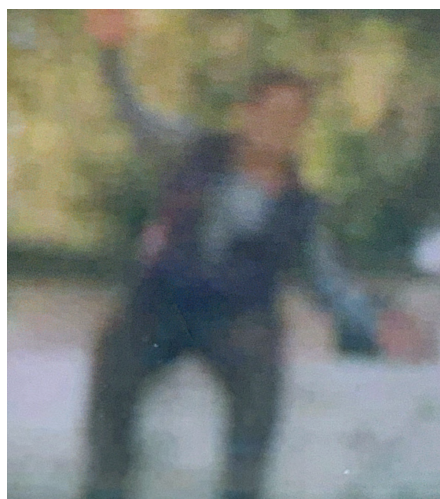
A diferencia del blanco y negro de la primera serie

—vinculado a lo documental, a lo testimonial y a lo periodístico—, aquí aparece el color. Como señala Susan Sontag (2006), en los comienzos del uso del color en la fotografía, este era aún asociado a la pintura²⁵. Esto no es menor en nuestro caso, ya que las fotografías este-nopeicas rememoran ciertos rasgos próximos a lo pictórico y a lo onírico, que se perciben aún más en películas de color, en las que los tonos suelen verse alterados, desaturados, velados o con dominantes cromáticas inesperadas. Estas variaciones no solo son aceptadas, sino muchas veces buscadas, ya que forman parte de su estética distintiva. En esta imagen, predominan los colores fríos (aquellos que, en el círculo cromático²⁶, van desde el verde al violeta, pasando por el azul), que, según Johannes Itten (1975), artista y teórico de la Bauhaus, tienden a producir efectos visuales de lejanía y serenidad. Sin embargo, también pueden advertirse matices cálidos (los que van del amarillo al rojo, pasando también por los naranjas, ocre, marrones) como ciertos amarillos y marrones en los árboles y en la figura humana, que aportan riqueza cromática y equilibrio visual. Estas características, fusionadas con el gesto corporal de la mujer, contribuyen a que la imagen transmita una atmósfera de esparcimiento, relajación y disfrute, en la que el color no solo registra, sino que también expresa.

Si bien los ojos de la persona no se ven, por su posición corporal puede deducirse que está mirando hacia la cámara: hacia quien observa. En el contexto de un taller grupal, como el que dio origen a esta imagen, las miradas también pueden entenderse como juegos propuestos colectivamente.

25- “Muchos fotógrafos siguen prefiriendo las imágenes en blanco y negro, pues las consideran más delicadas, más decorosas que el color; o menos voyeuristas y menos sentimentales o crudamente realistas. Pero el fondo real de esta preferencia es de nuevo una implícita comparación con la pintura . . . [Para ellos] el color pertenece a la pintura”. (Sontag, 2006, pp. 183-184)

26- El círculo cromático o rueda de colores fue creado por Isaac Newton en el siglo XVII, y generalmente es utilizado como herramienta de composición en fotografías, diseños y pinturas, para generar impactos específicos. Este círculo es una segmentación de los colores según tono o matiz, su base son los colores primarios y, desde allí, se generan combinaciones armónicas —pueden ser monocromáticas, complementarias o análogas— (Itten, 1975).



¿Qué no vemos?

Ella es Mari. “Yo le digo la vieja Mari. Es una de las trabajadoras jubiladas del hospital que, en ese momento, seguía activa” (L. Lavatelli, comunicación personal, 23 de junio de 2025). Según la misma fuente, Mari era de esas trabajadoras multifacéticas: estuvo en la cocina, fue maestra jardinera en el jardín del hospital, participó en el Hospital de Día, y se sumó al taller por interés y curiosidad por la técnica. Esta fotografía –quizás azarosa, quizás construida– pareciera entonces captar su esencia: “Es increíble cómo siempre logra reírse de todo y pasarla bien, a pesar de tener una vida muy dura” (L. Lavatelli, comunicación personal, 23 de junio de 2025).

Si bien podemos ver sus brazos desplegados, no sabemos si estaba jugando en complicidad con el fotógrafo, esperando un abrazo o simplemente posando. ¿Está contenta? Su gesto corporal así lo indica, aunque no vemos su rostro. ¿Por qué habrá participado del taller? ¿Será el primero que hace? ¿Habrá sido el único? ¿Disfruta sacar fotos? ¿Después del taller siguió con su afición por la fotografía? ¿Qué implica para ella ser fotografiada? ¿Y qué implica ser fotógrafa? ¿Alguna vez habrá sacado fotos antes o después del taller? ¿Imaginó que podría hacer su propia cámara? ¿Sabrá hoy que su foto es parte de esta tesis?

Aparentemente el fotógrafo quiere que miremos a Mari. Quizás en conjunto eligieron la pose, buscaron mostrar lo divertido del taller y la construcción compartida de la imagen. De acuerdo con la imagen, y dado que sabemos que el taller tuvo lugar en el hospital, podemos conjeturar que el escenario corresponde a uno de sus espacios verdes: “Por lo que se ve, podría ser el frente del Hospital”(L. Lavatelli, comunicación personal, 23 de junio de 2025). Sin embargo, no sabemos si alrededor estaban los demás talleristas, si ellos también participaron en la realización de la imagen, y, de ser así, por qué decidieron que se vea ella sola. Si bien gracias a los datos aportados por Lavatelli podemos conocer su nombre, su rostro está desdibujado. Pero la vemos: ahí está. Presente para Mari.

Foto N° 2:
Con mi mundo auestas

*Como si alguna vez volviera la primera vez de todo,
y yo fuera una grieta que anda por el aire
y que aún no encontró la casa.*

María Julia Magistratti



¿Qué vemos?

Una figura humana, aparentemente una mujer, que emerge sin imponerse. Al parecer está sentada, probablemente sobre el mismo banco en el que se apoya, a su lado, el termo bordó con tapa blanca. Su postura es intermedia entre el perfil y la espalda, ligeramente girada hacia la cámara, pero no del todo de frente. Su espalda no está recta, sino apenas inclinada hacia adelante y su brazo izquierdo está semiflexionado.

Está ubicada casi en el centro de la imagen, levemente desplazada hacia la derecha. Su cabello se ve morocho, con flequillo, y de un largo medio, aproximadamente hasta los hombros, y es lo más oscuro de la fotografía. En esa misma gama, pero con algo menos de intensidad, aparece una mochila pegada a su cuerpo. Lleva puesta una campera o buzo azul con capucha. Su rostro —como la totalidad de la escena— está borroso: apenas se distingue un área más oscura en la zona de los ojos y un tono claro en la de la boca, como si estuviera sonriendo con la boca abierta, mostrando los dientes.

El fondo está compuesto por suelo aparentemente de hormigón, césped —más claro donde da el sol, más oscuro en la sombra—, árboles con zonas blancas entremedio que podrían ser el cielo, y algunos elementos menos distinguibles, como un poste de luz y un objeto que parece ser un cesto de basura. A la derecha de la

retratada se distinguen unos barandales, como de escalera. La escena parece propia de una plaza o un parque. También se percibe una sombra clara a lo largo del lateral izquierdo de la imagen.

El momento inmortalizado podría ser parte de la rutina: tomar mates y disfrutar del sol, de la conversación, del verde. La mochila cargada sobre su espalda sugiere movimiento: quizás se iba, o recién llegaba. Da la sensación de que estaba disfrutando de unos mates sentada en algún banquito y le dijeron “posá que te saco una foto”, como si fuera un retrato espontáneo. Sin embargo, no vemos a nadie más.

Miradas

El encuadre de esta imagen también es horizontal y, como ya dijimos, suele asociarse con quietud y tranquilidad. La cámara está posicionada por encima del sujeto, pero sin llegar al ángulo picado. Una vez más, conviene recordar la ausencia de visor en la cámara estenopeica: ¿fue este recorte una elección deliberada? Tal vez apoyaron la cámara sobre una mesa o la sujetaron a algún objeto, y fue ella la que eligió el ángulo. El plano podría clasificarse como medio: hasta la cintura, marcando la línea de corte entre el ombligo y la entrepierna. Esto permite ver al sujeto de cerca, pero también su entorno. La mochila, grande, ocupa el único punto de interés activo de la regla de los tercios: el inferior derecho.



La imagen es asimétrica: el lado derecho concentra más elementos visuales. Aunque no responde a una búsqueda compositiva rigurosa, se perciben líneas que organizan el espacio. Una suave, casi horizontal, con leve inclinación ascendente, separa el césped del suelo gris. Más atrás, otra que señala la división horizontal entre el suelo casi blanco y el verde de la arboleda. También hay algunas verticales —como las del barandal y el poste de luz—, y otras más orgánicas, formadas por los troncos de los árboles —quizás en una foto nítida su repetición generarían una sensación de ritmo—. Se distinguen además dos diagonales: una marcada por el pasamanos y otra sugerida por una sombra en el césped. Más que resultado de una intención técnica, estos trazos parecen surgir del entorno mismo, del modo en que la cámara sin lente captura lo que simplemente estaba allí.

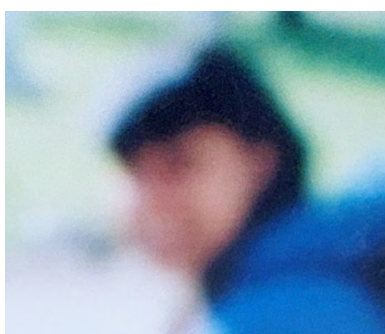


27- El color puede analizarse mediante los parámetros tono, saturación y brillo, de acuerdo al modelo HSB (Hue, Saturation, Brightness) propuesto por Smith (1978), ampliamente utilizado en fotografía y diseño.

28- “Los colores irradian fuerzas generadoras de energía que producen en nosotros una acción positiva o negativa, tengamos o no conciencia de ello. . . . Los efectos de color deben ser vividos y comprendidos de un modo no únicamente óptico sino también psíquico y simbólico” (Itten, 1975, p. 13).

La mirada del observador se dirige en primera instancia a la figura humana, ubicada en el plano más cercano al lente y destacada por tonos más oscuros que los del fondo inmediato —el blanco grisáceo del hormigón y el verde claro del césped iluminado—, lo que genera un contraste sutil. Al analizar los colores según los parámetros de tono, saturación y brillo²⁷, se advierte que en esta fotografía el brillo (o luminosidad) es elevado, produciendo cierta sobreexposición: un ingreso excesivo de luz que deriva en zonas blanquecinas y en pérdida de información visual. Grises, verdes, azules y negros conforman una paleta más fría que la de *Acá estoy*. Retomando lo señalado previamente acerca de los colores fríos, y partiendo de la idea de que pueden generar climas, sensaciones o emociones según sus combinaciones²⁸, en esta imagen dichos tonos refuerzan sensaciones de calma, introspección y serenidad. También —como en la fotografía previamente analizada— la textura se percibe porosa, como si una fina niebla lo cubriera todo, otorgándole un carácter brumoso e íntimo. En conjunto, la atmósfera evoca lo cotidiano: transmite frío en el cuerpo y remite a la quietud de una siesta invernal en el pueblo.

Si bien tampoco en esta imagen se ve con nitidez el rostro de la persona, todo indica que está posando: parece sonreír y mirar a la cámara, y por ende, también a nosotros, aunque no veamos sus ojos. ¿Le hubiera gustado que su rostro quedara registrado con más definición?, ¿o aceptó aparecer justamente porque saldría difuso?



¿Qué no vemos?

¿La persona ya estaba ahí y alguien la fotografió, o salió con el grupo para realizar la actividad? ¿Era otoño, invierno o primavera? La figura principal es Soledad Escoubué, licenciada en Comunicación Social y actual responsable del Área de Comunicación del hospital. “En ese momento, una joven concurrente, probablemente era de sus primeras actividades en el hospital” (L. Lavatelli, comunicación personal, 23 de junio de 2025).

Vemos el termo, pero no el mate: ¿lo tendrá entre las manos, aunque no logremos distinguirlo en la imagen?, ¿lo estará tomando algún compañero al que acaba de cebarle? El pasamanos es de la escalera “que da a calle Rondeau: es el sector donde nos movíamos durante el taller, porque estaba cerca del Área de Comunicación y del aula donde teníamos todos los materiales” (L. Lavatelli, comunicación personal, 23 de junio de 2025).

Aunque contemos con esta información, es imposible saber por qué tenía la mochila en la espalda, si se iba o si recién llegaba. Tampoco sabríamos quién es si no nos lo dijeran. Si participaba del taller o simplemente pasaba por allí y aprovecharon para retratarla. Qué significado tuvo para ella ese momento, si acaso fue decisivo para el recorrido profesional que la lleva hoy a estar a cargo del Área de Comunicación. Lo cierto es que la figura desenfocada no impide el vínculo: lo habilita desde otra lógica. Una mirada sensible, no técnica, que interpela desde la cercanía y no desde la definición. Como si en esa escena simple —mate, banco, sol— se condensara un momento de transición: entre el estar y el irse, entre el anonimato y la pertenencia. Lleva una mochila, sí, pero también un gesto que insinúa pausa, como si cargara, además de objetos, fragmentos de una historia que aún no se revelaba del todo. Como si viajara por la vida con su mundo a cuestas.

Foto N° 3: Casi tres

*Pero un día...
un día cualquiera, se te da por mirarte en el espejo
(no abundan los espejos en el manicomio,
por razones obvias, se me ha dicho).
No importa, el espejo del que hablo, está en otro lado,
adentro.
Y te das cuenta, por ejemplo,
que tenés dos piernas,
te las mirás, las sometés a prueba,
y te vas a dar una vuelta por el parque del hospicio.
Y te cruzás entonces, con otro espejo que deambula,
más valioso y fidedigno...
¡Y acaece la revelación!
¡Qué voy a estar sola...si somos
mil setenta locos acá adentro!
Y cuando nos juntamos los espejos
uno le da coraje al otro y resistimos.*

Marisa Wagner



¿Qué vemos?

Se puede identificar la presencia de tres personas que ocupan el centro y una fracción del costado derecho de la imagen. A la izquierda, una figura sentada con las piernas y los brazos relajados, abiertos, su mano derecha sostiene un termo azul. Viste un pantalón claro, puede ser gris, beige o blanco, su campera azul oscura entreabierta permite ver una remera rojiza o naranja. También parece que tiene una bufanda azul sin cruzar, solo que cuelga, o quizás es el cuello de la campera. Sus pies se funden con el piso gris, quizás su calzado es de un color similar. Parece que su cabello está atado o peinado hacia atrás. Ella parece una mujer. A su izquierda, su codo parece rozar con la persona a su lado, también sentada en una silla blanca que podría ser plástica. Esta segunda persona retratada –quizás hombre– está con sus brazos y piernas cruzadas. Sobre su remera de mangas largas clara se apoyan lo que podrían ser las mangas de algún buzo o una campera azul, o tal vez es un chaleco. El pantalón es casi del mismo color que el de su compañera. Lo borroso de la imagen deja ver una suerte de gorra o boina sobre su cabeza. Detrás de esta segunda figura, una tercera está de pie, con la mano izquierda en el bolsillo de su campera. También parece ser un varón. Se lo ve erguido, desde los pies hasta el pecho. Su cuello y su cabeza quedaron fuera de cuadro: solo resta imaginarlos. Las dos personas sentadas generan su propia sombra, aunque la sombra más marcada es la que está hacia la izquierda, generada por un elemento que no puede verse.

¿Dónde estará el mate que están tomando? ¿Acaso lo tiene el fotógrafo? ¿O tal vez algún otro compañero

que no salió en la foto? También se ven el suelo gris claro, una pared aún más clara, un auto gris estacionado y lo que parecieran ser árboles y cielo de fondo. Estos elementos nos permiten pensar que la imagen fue tomada al aire libre y que, si bien no es en los espacios verdes como las dos fotos analizadas anteriormente, podría ser cerca de la entrada del hospital, o en una galería, o afuera de un garaje o edificio. Además, a juzgar por la vestimenta, parece una tarde otoñal y fresca, como para usar campera y pantalón largo incluso bajo el sol.

Miradas

Esta fotografía también está encuadrada horizontalmente, de haber sido vertical probablemente se vería el rostro del hombre parado. La cámara parece estar a la altura de las figuras sentadas o apenas por debajo, generando un ángulo ligeramente contrapicado. Este tipo de posicionamiento a la hora de realizar el disparo puede dotar de grandeza a la figura, mayor importancia o majestuosidad, sean objetos o personas, aunque no sabemos si ésta fue una decisión o azar por la cámara casera. Es una foto asimétrica, es decir, el peso visual no está equilibradamente distribuido, sino que en el lado derecho hay más concentración de elementos y las figuras centrales (las personas) no están ubicadas en el medio del encuadre. El plano escogido –o no– es general, lo que permite que se vean los cuerpos enteros y parte del contexto, y esto posibilita al espectador entender la relación de los fotografiados y su entorno.



La pareja sentada aparece fuertemente iluminada. La persona vestida de naranja y azul proyecta sobre la pared y parte del piso una sombra definida y oscura. Junto a ella, se distingue una sombra dura y geométrica que dibuja un triángulo sobre la pared; no es posible identificar qué la provoca, pero sí advertir el contraste que establece con la sombra irregular generada por la mujer. La tercera persona, de pie, traza con su cuerpo una línea vertical. Las dos figuras sentadas comparten una altura similar y una corporalidad parecida; esta duplicación constituye un motivo repetitivo que queda enmarcado, por un lado, por la sombra triangular, y por el otro, por la figura vertical. La disposición espacial refuerza esa jerarquía: la mujer se ubica en el centro del encuadre y el hombre ocupa uno de los puntos de interés según la regla de los tercios, lo que hace que la mirada se dirija primero hacia ellos. No obstante, la prenda roja del tercer sujeto introduce un punto de color que contrasta con la claridad dominante y puede desviar momentáneamente la atención.



¿Habrá sido deliberada la decisión de que la tercera persona aparezca recortada? Las características de la fotografía estenopeica, que carece de visor y de un encuadre preciso, permiten deducir que no: el recorte, como también los ángulos, parecen responder a una cuota de azar, tal como ocurre en las otras imágenes de la serie. Aunque no es posible saber qué miran la mujer y el hombre sentados, ambos están orientados hacia la cámara, lo que sugiere que sus miradas también podrían dirigirse a quien toma la foto.



En esta tercera imagen predominan el blanco y el gris, interrumpidos por pequeñas áreas de azul —tono frío asociado a la serenidad— y de naranja o rojo —tonos cálidos que remiten a la vitalidad y la calidez—. Azul y naranja, al encontrarse en posiciones complementarias dentro del círculo cromático, generan un contraste armónico que hace resaltar los elementos en los que aparecen (Itten, 1975). Aun así, el conjunto se percibe mayormente blanquecino. Colores, miradas y posiciones transmiten una atmósfera de quietud compartida e intimidad sin énfasis, como si la cámara no incomodara y el tiempo se hubiese detenido por un instante.

¿Qué no vemos?

¿Tomaron fotos ellos también o sólo fueron fotografiados? ¿Querían esa foto? ¿La pidieron? ¿Se conocían entre sí y con quien hizo la toma? ¿Eran amigos o participantes del taller? No podemos saberlo. Tampoco si estaban a gusto con ser retratados: no vemos sus ojos ni sus gestos. Lo que sí se advierte es una postura corporal relajada, que sugiere ausencia de resistencia.

Ella es Ana: “estuvo mucho tiempo en la sala A y después la trasladaron a lo que en ese momento se llamaba UGS (Unidad Gerontopsiquiátrica) —actual SIPEM, Servicio Integral para Personas Mayores—, que es la sala de los adultos mayores que necesitan más

cuidados, y falleció en el hospital” (L. Lavatelli, comunicación personal, 23 de junio de 2025). No fue posible identificar al hombre que la acompaña: “Es un misterio, porque su novio de toda la vida fue Marquitos, pero no es el que sale en la foto. Le pregunté hasta a una enfermera jubilada y nadie supo decirme quién es” (L. Lavatelli, comunicación personal, 23 de junio de 2025). Según la misma fuente, la foto fue tomada “en el ingreso al servicio de internación, porque Ana no se movía mucho” (comunicación personal, 23 de junio de 2025).

Más allá de que no podamos obtener todas las respuestas a las preguntas que nos surgen, todo apunta a que el fotógrafo buscó capturar un momento cotidiano, acompañado por la calidez del sol y un mate compartido. La escena recoge un instante mínimo que se sostiene por sí mismo: nadie posa, nadie actúa; simplemente están. El fuera de foco refuerza esa sensación de suspensión, en la que nada apremia ni se define por completo. El roce de brazos, la cercanía física, las manos ocupadas en un gesto habitual y la posible presencia de un otro fuera de cuadro sugieren un vínculo simple, una complicidad silenciosa. Tres personas, y ya se diría que “tres son multitud”; o, como lo recuerda Marisa Wagner: “¡Qué voy a estar sola... si somos mil setenta locos acá adentro!” (Wagner, 2007, p. 5).

Contextualización

En este apartado nos detendremos en el contexto en que se desarrolló el taller: qué lo impulsó, quiénes se sumaron, cómo participaron y en qué condiciones concretas tuvo lugar. Seguiremos el recorrido de las imágenes, desde su producción hasta su circulación, y nos acercaremos a la técnica estenopeica para entender qué sentido tuvo su elección. También pondremos el foco en el hospital como escenario y en el momento social, político, cultural e institucional en que todo esto sucedía.

¿Quiénes tomaron estas fotografías? ¿Cuándo, dónde, cómo, por qué y con qué objetivos?

Estas fotografías fueron tomadas por los participantes del Taller de Fotografía Estenopeica del HESM de Paraná, que se desarrolló durante algunas semanas, en la segunda mitad del año 2011. Eran abiertos a la comunidad y coordinados por el fotógrafo paranaense Ivo Betti junto a un equipo interdisciplinario del hospital que estaba a cargo del desarrollo de la actividad, como Laura Lavatelli, del Área de Comunicación, y Belén Betti, médica del Hospital de Día. La actividad consistía en un primer acercamiento a la técnica este-

nopeica, la realización manual de una cámara propia, la práctica fotográfica y el posterior visionado.

“El primer día habremos sido 11 o 12 en total. La mayoría eran usuarios, algunos trabajadores y poquitos, quizás tres, que eran ajenos al hospital, lo cual estaba bueno: eran las primeras actividades abiertas que se proponían”, recuerda Ivo Betti (comunicación personal, 19 de junio de 2025), en alusión al momento de fuerte apertura hacia la comunidad que la institución estaba viviendo, en un contexto de transformaciones significativas en el campo de la salud mental, no solo a nivel local. La práctica se realizaba en una sala y en los espacios verdes del HESM. Muy pocos participantes tenían alguna experiencia previa con la fotografía, y ninguno conocía la técnica estenopeica.

El nacimiento de esta propuesta fue resultado de varios factores. “Había atravesado algunas cuestiones personales vinculadas a la salud mental y, de algún modo, sentí que tenía que saldarlas en ese lugar en particular”, cuenta Ivo Betti (comunicación personal, 12 de junio de 2024). Tiempo antes, el fotógrafo había organizado un certamen de poesía en la misma institución, por lo que ya conocía la dinámica de integración con la comunidad que se venía gestando y las intenciones de seguir desarrollando dispositivos artísticos. “Estaba investigando esta técnica ‘alternativa’, que remite a los orígenes de la fotografía, y me pareció interesante poder trabajarla en el hospi. Quería nutrirme de lo que ahí estaba pasando, y también aportar algo.” (I. Betti, comunicación personal, 12 de junio de 2024). Además, esta técnica “era novedosa y económica, ya que se podía realizar con materiales reciclados y elementos que teníamos a mano” (L. Lavatelli, comu-

nicación personal, 23 de junio de 2025). La propuesta surgió así en la confluencia de motivaciones personales, apuestas institucionales y un contexto social y político que habilitaba nuevas formas de intervención.

En efecto, el taller fue concebido como un dispositivo clínico alternativo, una manera diferente de abordar el malestar psíquico mediante un dispositivo grupal que pone el énfasis en la restitución y fortalecimiento del lazo social “que suponen un trabajo desde lo grupal, poniendo el acento en la restitución y fortalecimiento del lazo social” (Escoubué, 2011, párr. 13) y que en este caso se desarrolló con una intención lúdica por encima de cualquier pretensión meramente técnica (I. Betti, comunicación personal, 19 de junio de 2025). En consonancia, un artículo de Análisis Digital (2011) —el sitio web del semanario paranaense *Análisis*— señalaba que la propuesta “consiste en compartir un momento entre los participantes, construir jugando, equivocarse y volver a empezar, desarrollar una actividad didáctica que a su vez permita expresarse en el lenguaje de las imágenes” (párr. 3). Además, destacaba la oportunidad de crear y experimentar en un clima de compañerismo e intercambio de ideas (Análisis Digital, 2011).

Cada artista fabrica su propio pincel

Lo primero de todo es tener una máquina que a uno le guste, la que más le guste a uno, porque se trata de estar contento con el cuerpo, con lo que uno tiene en las manos. El instrumento es clave para el que hace un oficio. Y que sea el mínimo, lo indispensable y nada más.

Fragmento de la carta de Sergio Larraín a su sobrino

En el taller de fotografía estenopeica, la experiencia fue completa: comenzó desde cero, aprendiendo cómo y por qué se forma una imagen, y cómo capturarla en un soporte. Es decir, cómo funciona la fotografía: desde la proyección de la luz hasta el paso de los rayos a través del pequeño orificio que los conduce al interior de una cámara oscura, y lo que sucede allí dentro. Con esa base y una serie de cálculos precisos —orientados a lograr la mayor nitidez posible—, armaron cámaras con sus propias manos, usando materiales descartables, principalmente cartón. “La siesta era el momento del taller, cuando no había mucho movimiento. Armar un recuerdo debajo de la pérgola, cortar los cartones, hacer la cámara... era magia pura, muy hermoso” (L. Lavatelli, comunicación personal, 23 de junio de 2025).

Una vez creadas las cámaras, las pusieron en marcha: experimentaron, probaron, tomaron fotografías. Más tarde, tras el revelado (realizado en una casa fotográfi-

ca), llegó el momento del visionado grupal. “Ver qué nos devuelven las cámaras que fueron hechas cada una con su particularidad. No todas quedan iguales: algunas tienen mejor lectura de la imagen y otras no tanto”, asegura Betti, “y a partir de ahí se pueden empezar a pensar diferentes formas de mejorarlas o preguntarnos por qué quedó así, si nos gusta o no, es decir: distintos análisis a partir de lo que se revela”, agrega (I. Betti, comunicación personal, 19 de junio de 2025).

La cámara estenopeica es distinta a la mayoría de los dispositivos y técnicas fotográficas existentes. No tiene lente ni automatismos. En su lugar, posee un orificio, cuyo tamaño afecta el equilibrio entre la nitidez, el brillo, la profundidad de campo y el tiempo de exposición necesario, que —debido a la gran cantidad de luz que requiere— suele ser prolongado: “Ya no es un instante, sino un transcurrir, donde la imagen es dialéctica, pues oscila entre la presencia y la representación, entre las mutaciones y las permanencias, entre el presente y el pasado latente” (Chikaoka y Marín, 2021, pp. 12-13). Esa duración extendida se vuelve experiencia tangible al momento de hacer la toma: “El tiempo lo medís vos levantando y bajando una perilla de cartón; lo calculás según la luz y el movimiento de lo que estés fotografiando. Generalmente se mueve todo cuando hacés esa maniobra, así que el encuadre es bastante azaroso”, recuerda Lavatelli (comunicación personal, 23 de junio de 2025).

Hay quienes afirman que la estenopeica es la tatarabuela de cualquier cámara. Puede ser fabricada manualmente, lo que propone otro tipo de contacto: un vínculo directo y artesanal con el aparato desde su origen. Se construye con muy pocos materiales —a menudo reciclados y de costo nulo o muy bajo—, y eso no altera en absoluto su estatus de fotografía. “Uno suele pensar que el dispositivo fotográfico es muy

complejo, pero en realidad reviste una gran simpleza”, asegura el coordinador (I. Betti, comunicación personal, 19 de junio de 2025). Su ejecución no persigue la perfección técnica, sino la expresión. No precisa de un ojo entrenado, sino simplemente de una mirada con ganas de proyectar lo que ve. De hecho, en este taller no se trabajó sobre las leyes de la fotografía profesional, sino sobre la posibilidad de mirar con lo que hay. La cámara estenopeica —con sus variaciones en la perspectiva, provocadas por el papel o por las características del propio dispositivo— no busca representar objetivamente el mundo, pero eso no significa que no lo represente. Lo hace desde otro lugar, sin la mirada técnica que define, clasifica y corrige.

Quizás todas estas sean razones suficientes para comprender por qué es frecuente su implementación en cárceles, hospitales y barrios populares. Estamos ante un dispositivo que, desde su precariedad, accesibilidad y simpleza, logra desacralizar el acto de fotografiar. Permite a *otros* mirar el mundo desde otro lugar, con otras perspectivas. Y propone una nueva respuesta a la pregunta por quién puede acceder a fotografiar el mundo: la estenopeica no es para unos pocos.

¿Dónde y cómo se publicaron o exhibieron?

Reveladas en distintos tamaños —la mayoría a color y unas pocas en blanco y negro—, muchas de las fotos fueron expuestas y algunas incluso vendidas en las 3° Jornadas Provinciales de Salud Mental y Derechos Humanos, que “reciben a profesionales de toda la región que intercambian prácticas y discuten políticas de salud” (Escoubué, 2011, párr. 11). Organizadas por el HESM y la agrupación estudiantil Encuentro Renovador Académico (ERA) de la Universidad Autónoma de Entre Ríos (UADER), se realizaron en el edificio de la Escuela Normal Superior José María Torres de Paraná. Allí, los talleristas armaron un stand con todas las imágenes, “hicimos guirnalda con las fotos: las pegamos en cartones, les pusimos hilos para unirlos y detrás el sello: un papel recortado con la firma del taller” (L. Lavatelli, comunicación personal, 23 de junio de 2025). Esta rúbrica decía: “Taller de Fotografía Estenopeica. Hospital Escuela de Salud Mental. Año 2011”. Además, esperaban a los asistentes con cámaras listas para que pudieran probar la técnica y hacer sus propias fotos en el momento. Esta participación colectiva fue el cierre de la actividad.

En paralelo, con el Área de Comunicación del HESM ya en funcionamiento, se consolidó un diálogo fluido con el mencionado semanario local, *Análisis*, que comenzó a difundir las actividades del hospital, incluyendo el taller y la muestra. Según Lavatelli, “desde el

HESM se hacía un esfuerzo por desplazar las noticias sobre la institución fuera de la sección ‘Policiales’, y se venían publicando notas en ‘Cultura’ del semanario, sección que estaba a cargo de Ivo Betti” (comunicación personal, 23 de junio de 2025).

¿Dónde están hoy estas fotografías? En manos de quienes las compraron, del fotógrafo coordinador, probablemente en casas de algunos talleristas y, también, en el HESM: guardadas en muebles y “otras, dos o tres, colgadas en una oficina, como un gesto, pero no institucional, sino de un laburante; y lo mismo en el Hospital de Día” (L. Lavatelli, comunicación personal, 12 de noviembre de 2024). *Acá estoy, Con mi mundo auestas y Casi tres* descansaban en el sobre “para vender souvenirs”, dentro del hospital.

Al respecto, Lavatelli aporta una mirada atenta, situada desde lo institucional, que señala las dificultades para recuperar o acceder a ciertos documentos dentro de las instituciones públicas. “La información se va con las personas trabajadoras, o se quema, o se pierde. Son datos y prácticas que nunca llegaron a institucionalizarse como políticas que sostuvieran esos espacios”, explica (comunicación personal, 23 de junio de 2025). Aunque esa institucionalización “quizás no era necesaria. Pero es una traba cuando se intenta indagar en estos recorridos de lo público: no hay sistematización, no hay política de archivos ni de resguardo de las historias institucionales” (L. Lavatelli, comunicación personal, 23 de junio de 2025). A pesar de esta problemática, que excede el caso particular del HESM, experiencias como *Intramuros* y el Taller de Fotografía Estenopeica dejaron huellas en la memoria colectiva. Son justamente esas huellas las que este tra-

bajo intenta rastrear y rescatar, como fragmentos dispersos que vuelven a reunirse para mostrar que incluso lo que no quedó en los archivos puede persistir en la memoria afectiva, en la palabra compartida y en las imágenes que aún circulan.

¿En qué circunstancias?

La serie *Estenopeicas* fue realizada en un momento clave para el campo de la salud mental en Argentina y, particularmente, en el HESM de Paraná. Al clima de transformaciones profundas, apertura institucional y generación de nuevas formas de pensar y ejercer las prácticas en salud mental que venía dándose hace años, se le sumó la sanción de la Ley Nacional de Salud Mental N° 26.657 en diciembre de 2010. Legalmente, un hito que impulsó un modelo de atención centrado en los derechos humanos, promovió la desmanicomialización, cuestionó el paradigma biomédico tradicional e incluyó efectivamente la temática de los consumos problemáticos al campo de la salud mental, corriéndolos así de la criminalización y del ámbito penal (Stolkiner, 2021).

A fines de ese mismo año, el Hospital Neuropsiquiátrico Dr. Antonio Roballos pasó a llamarse Hospital Escuela de Salud Mental:

Dos razones fundamentales: La primera, dar cuenta de su especificidad. En esta institución de salud pública se forman estudiantes y profesionales permanentemente. Entendemos que este nombre nos representa más. La segunda,

romper con el estigma que cargan las personas que asisten, y trabajan, en lo que aún continúa denominándose como 'Roballos'. 'Pasá unas vacaciones por el Roballos', 'mándalo al Roballos', 'se escapó del Roballos'... son algunas de las permanente alusiones a la institución dichas en tono burlón o despectivo. Creemos que el nuevo nombre ayuda a romper estigmas sobre quienes concurren al hospital. (Escoubué y Lavatelli, 2024, p. 147)

Desde mediados de la década del 2000 –e incluso antes–, el hospital había comenzado un proceso sostenido de apertura y transformación: se conformaron equipos interdisciplinarios, se creó el boletín *Sin Chaleco*, la revista *Atre(verse)*, la Biblioteca Jorge Luis Borges, la radio *La Bisagra* y distintos dispositivos clínicos alternativos que combinan el arte, el deporte, lo lúdico, la comunicación, la literatura, y la salud mental; y “permite tanto al equipo de profesionales, como a los usuarios del hospital poder abordar el malestar de otra forma” (Escoubué, 2011, párr. 11).

En 2011, bajo la dirección de Carlos Berbara, continuaron consolidándose estas transformaciones: comenzaron a funcionar las guardias interdisciplinarias sostenidas por la RISaM, se produjo la transición del Servicio de Terapia Ocupacional al Dispositivo de Atención Psicosocial (DAPs), y se comenzaron a realizar obras de infraestructura que mejoraron las condiciones edilicias del hospital (Lavatelli y Escoubué, 2024). También se inauguró la Plazoleta Vieja Morera, un espacio simbólico en homenaje a las personas que vivieron y murieron en el hospital, y se publicó el primer fanzine de los “Sin Goyete”, un grupo de escritores alojados en el servicio de Terapia Ocupacional.

Fue en este contexto que se desarrolló una de las investigaciones utilizadas como antecedentes en este estudio: la tesis de Mauro Gieco y Melina Bruno, de 2011.

En este clima institucional, político y cultural —atravesado por debates sobre derechos, dignidad y nuevas formas de habitar los dispositivos de salud; y donde las pujas no estuvieron ausentes— y en diálogo con el espíritu del momento, surge el Taller de Fotografía Estenopeica: una apuesta por producir sentidos en clave colectiva, creativa y no estigmatizante.

¿En qué usos sociales se inscriben? ¿Cómo pueden clasificarse este tipo de fotografías?

Estas fotografías fueron realizadas en el marco de un taller que formó parte de una red de dispositivos clínicos alternativos que se desarrollan en el hospital, como parte del proceso de desmanicomialización, y también desde una perspectiva de acceso y garantía de derechos humanos. Se trata de dispositivos que, “sosteniendo diferentes instancias terapéuticas, permiten considerar al ciudadano como una parte ‘activa’ en su proceso de tratamiento, y no ya como mero paciente” (Escoubu, 2011, párr. 14). Tal como anticipaba Análisis Digital (2011) en ese entonces: “La máquina construida servirá además para realizar un pequeño trabajo colectivo con el que se pretende reflexionar sobre la realidad que rodea a los asistentes” (párr. 4), y promover la apropiación de los bienes de la cultura “como

miembro activo de las expresiones de un contexto social, pudiendo así, establecer una mejor interacción entre pares y el entorno” (párr. 5).

Por lo tanto, se trata de fotografías participativas o comunitarias, ya que implican una práctica colaborativa y horizontal entre usuarios, trabajadores y ciudadanos (la desmanicomialización necesita darse en comunidad, más allá de los muros del hospital). Estas imágenes, entonces, no buscan representar a los sujetos desde afuera, sino con ellos. Tampoco persiguen una representación fiel, clara y distinta del mundo, sino más bien una expresión situada, fragmentaria y sensible. Técnicamente, responden a una lógica artesanal que prioriza la experiencia del hacer, el vínculo, la expresión y exploración sensible, por sobre la perfección formal. Así es que también pueden pensarse como fotografías terapéuticas, al inscribirse en prácticas donde el arte, el juego y la comunicación se vuelven herramientas de intervención y restitución del lazo social.

De lo visible a lo no visible: el carácter performativo y político de lo visual

Todo comienza con un ojo diminuto y paciente. La luz entra a cuentagotas, dibuja contornos, acaricia texturas, guarda secretos. Mirar, entonces, deja de ser un gesto pasivo: es seguir las pistas que la imagen muestra en su superficie visible y, al mismo tiempo, adentrarse en el entramado que la hizo posible —el dispositivo, el contexto, los espacios y las formas en que circuló—. En esa doble operación, de acercamiento y de reconstrucción, lo visible empieza a abrir grietas hacia lo que no se ve.

Los actos de ver, como advierte Brea (2005), son construcciones sociales y, a la vez, un hacer —complejo e híbrido— connotado política y simbólicamente, que produce significados culturales. De allí su fuerza performativa: su capacidad de producir realidad. Rose (2019) expresa esta misma idea, central para nuestra investigación, en términos de agencia de las imágenes. Si antes nos preguntamos por cómo ellas se ven y lo que muestran, ahora el foco está en lo que hacen: cómo esas prácticas visuales, atravesadas por relaciones de poder, control y dominación, también pueden generarlas, reforzarlas o desafiarlas, reconfigurando subjetividades y posiciones sociales.

Aunque este carácter político y performativo de lo visual haya estado presente durante todo el recorrido

analítico, en este punto será el eje y la lupa desde la que buscaremos indicios de desplazamientos, disrupciones o corrimientos subjetivos en y a través de estas visualidades. Tal vez así podamos comprender qué fue lo que realmente se movió cuando bajamos la perilla de cartón y, por fin, la luz entró.

¿Qué roles podemos detectar en este acto de ver? ¿Qué procesos identitarios se ponen en juego?

“No recuerdo quién tomó esas fotos. Usuarios. Fue entre todos, porque fabricamos varias cámaras y sacamos un montón. Pero no recuerdo quiénes hicieron esas camaritas en particular, y aparte no logro distinguir bien quiénes son los que salen”, expresa el fotógrafo coordinador del taller al ser consultado sobre fotógrafos y fotografiados (I. Betti, comunicación personal, 19 de junio de 2025). Si bien su olvido puede encontrar justificación en los 14 años transcurridos desde aquel momento, lo que se afirma aquí es lo que las fotografías ya sugerían: horizontalidad, grupalidad, colectividad. En esta oportunidad, es la propia institución la que habilita un dispositivo de visualidad —en el sentido foucaultiano (1989), como una red de relaciones entre elementos heterogéneos que articula discursos, instituciones, leyes, proposiciones— en el que están en igualdad de condiciones para construir la fotografía tanto el usuario como el trabajador del hospital o el ciudadano paranaense que se acercó por el

taller. Un dispositivo donde no está el objeto extraño y exótico a ser mirado por otro desde una posición de superioridad. Y no solo están en igualdad de condiciones, sino que crean algo que es producto del plural: “No se sabe quién las tomó porque era un juego, capaz que todos sacábamos la misma foto probando”, recuerda Lavatelli (comunicación personal, 23 de junio de 2025). Así, consolidan una autoría coral, en la que complementan e intercambian roles y donde no importa quién haya tomado cada foto, como afirma Betti: fue entre todos.

La cámara, sea cual sea, es un dispositivo que otorga a quien la usa la capacidad de ejercer poder: poder ver y mostrar, pero también el poder de *hacer ver* y producir o desafiar sentidos, identificaciones, relaciones sociales y vínculos de poder (Brea, 2005). En este caso, pudo ser utilizada tanto por médicos o ciudadanos como por personas con padecimiento mental, quienes no solo crearon imágenes, es decir, su propio recorte de la realidad, sino que además construyeron su propio dispositivo desde donde mirarla. Desde cero y con sus propias manos. Este solo gesto es ya transgresor: aparece, en el modo de montar el dispositivo de visualidad, un juego distinto al que proponía *Intramuros*. El trabajo posterior de visionado grupal y la evaluación de lo revelado —a partir de sus propios gustos, criterios y pensamientos—, sumado a la realización de muestras y la venta de fotografías en ámbitos académicos, es lo que termina de configurar esta democratización de la imagen. Una democratización que

no implica únicamente asegurar que cada persona disponga de los medios tecnológicos para ejecutar una fotografía sino de fomentar los saberes necesarios para abordar a las imágenes desde una subjetividad propia emancipada de la

sobrecarga visual de la cotidianeidad y decodificando en forma consciente o inconsciente tanto el trabajo propio como ajeno. Promoviendo la capacidad creativa de expresión, el pensamiento lúdico y fomentando el vínculo con el arte. (Camarda & Cols, 2023, p. 129)

Se evidencia entonces un corrimiento que alcanza no solo a la figura del paciente —que empieza a posicionarse como usuario y a desprenderse del lugar histórico al que lo habían relegado— sino también a la del trabajador de la institución. Laura Lavatelli, quien es parte del HESM desde 2005, afirma que la participación de trabajadores en espacios plurales, diversos y compartidos con otros usuarios era algo relativamente nuevo: “En la época del Roballos no sacábamos fotos junto a los usuarios, porque antes hacías lo que tenías que hacer y punto: el paciente de un lado y vos del otro” (comunicación personal, 12 de noviembre de 2024). Se da un pasaje del trabajador del Roballos al trabajador del Hospital Escuela dinamizado no solo por el cambio del nombre de la institución, sino principalmente por ese nuevo posicionamiento que fue posible construir: “Se pasó de la vergüenza y hasta el querer ocultarlo al salir a mostrarlo y a decirlo con orgullo” (L. Lavatelli, comunicación personal, 12 de noviembre de 2024). Es otra cara del mismo proceso reconfigurador de las subjetividades, que, como plantea Hall (2003), no son esencias individuales, sino posiciones construidas al interior de marcos sociales y discursivos. En este caso, los desplazamientos identitarios se producen en un entramado relacional entre usuarios, trabajadores y la sociedad, en los que la comunicación cumple un rol fundamental y busca garantizarse como un derecho humano fundamental.

Dispositivos y salud mental

El punto de vista presente en *Acá estoy*, muy cercano al pasto, puede ser ejemplificador de lo que sucede en este dispositivo de visualidad, que habilita una forma de que sujetos históricamente marginados y relegados al rol de observados, miren. Una propuesta de posicionar la vista desde abajo, desde lo cotidiano, o incluso desde un lugar aniñado, más lúdico y sensible, próximo al cuerpo. Hay algo de ternura, pero también de rebelión en esa perspectiva. Y además, presente en todas las fotos, la posibilidad de cuestionar la manera tradicional de la representación objetiva, clara y distinta de la racionalidad moderna (Bertúa, 2015, 2016; Rose, 2019). Quizá no necesiten reglas técnicas estandarizadas y clasificadoras para mirar, porque eso —clasificar, medir, ordenar— es lo que se ha hecho con los internos desde que existen los manicomios. Entonces, se posicionan desde un lugar donde el mundo aparece, pero no desde la nitidez. En lugar de seguir las reglas de la representación clásica, se propone una forma de visibilidad otra: sin jerarquías, sin foco definido, sin guías que organicen la mirada del espectador. Lo visible aparece como presencia borrosa, y es allí donde se juega la potencia política de la imagen: se muestra sin obedecer. La rudimentariedad estenopeica aporta una materialidad coherente con ese gesto político. Al tener altos grados de libertad para decidir mucho de lo que implica el proceso fotográfico (tamaño y forma del negativo, soporte, formato de la cámara, tamaño y cantidad de estenopos, etc.), permite escapar

a la estandarización y crear un lenguaje más propio y auténtico: el del usuario que, con *su* manera de ver y mostrar y de verse y mostrarse, única e intransferible, encuentra intersticios donde ejercer su rol de *usuario con derechos*, ya no solo en los papeles.

Esta otra forma de representación logra significar desde la porosidad, la brumosis, la falta de nitidez, la luz. Si vemos las tres imágenes en conjunto podemos notar que tienen un rango tonal muy claro: hay allí un dar luz en lo oscuro, lo escondido, lo excluido que se corresponde a la época de apertura que el HESM estaba proponiendo. A diferencia de lo que suele asociarse al encierro —y en contraste con *Intramuros*—, estas imágenes son abiertas, están tomadas al aire libre, en un entorno con vegetación, luz natural y reveladas a color. Escenas que se distancian de las representaciones habituales del manicomio como lugar sombrío y cerrado. Esto podría estar indicando un desplazamiento, un afuera posible, una reapropiación del espacio. La elección del color no es casual. Intensifica las atmósferas de cada escena: el verde denso de los árboles, la tibieza del sol, el cielo abierto y brillante. Las sensaciones creadas (esparcimiento, compañerismo, diversión) están ligadas, en gran parte, a esta decisión. Pero su potencia no se agota en lo sensorial. Frente a la tradición de la fotografía en blanco y negro asociada a lo documental, lo institucional o lo clínico —como en *Intramuros*—, el color no se ajusta a las convenciones del régimen escópico hospitalario. No busca la “fidelidad” de la prueba objetiva, sino que habilita otra narrativa. El color aquí no documenta un estado, sino que construye un clima; no fija una verdad externa, sino que instala una experiencia sensible que interpela al espectador desde adentro.

Asimismo, la falta de contornos y el fuera de foco que caracteriza a estas fotografías nos remite a una de

30- La etimología de “locura” es incierta incluso para las fuentes oficiales, como la Real Academia Española (RAE), que reconoce el origen dudoso y señala en la voz “loco”: “Quizá del ár. hisp. **lāwqa*, y este del ár. clás. *lawqā*, f. de *alwaq* ‘estúpido’; cf. port. *louco*” (RAE, s. v. “loco”). Las acepciones ligadas a “lugar apartado” (*lōcūra*) o a “*luscus/lucus*” (“quien tuerce la vista”, “luz”) circulan en el sentido común y en blogs de divulgación (como EnLaPalmera), pero carecen de sustento filológico reconocido.

31- En este caso puntual optamos por unir ambas nominaciones con un guion para dar cuenta de la convivencia de posicionamientos subjetivos, reconociendo que, en ese movimiento pendular, tanto el paciente como el usuario pueden pasar a uno u otro lado de la cámara.

las etimologías más difundidas —no por eso correcta, pero sí arraigada en el sentido común— de la palabra locura: del latín *lōcūra*, “lugar apartado” o “fuera de su lugar”. Otra raíz, descartada por la etimología formal pero sugerente en su sonoridad, es *luscus*: “quien tuerce la vista”, en resonancia con *lucus*, “luz”³⁰. De manera análoga, las imágenes de *Estenopeicas* no ajustan la lente, la desvían, e invitan también a salirnos de los marcos técnicamente establecidos para mirar las locuras y las luces desde otros “fuera de lugar”.

Imágenes profanas y nuevas subjetividades

¿Qué significa que un sujeto con padecimiento mental, paciente-usuario³¹ de una institución de salud, pase de estar del lado de la cámara que ya conoce —el del fotografiado, observado— para estar del otro; que pase de ser el enunciado para convertirse en quien enuncia, junto a muchos otros enunciatarios, en una relación escópica de horizontalidad? ¿Qué significa que, además, lo haga desde un dispositivo que fabricó él mismo? ¿Qué otra cosa es lo que sucede en esta serie sino una desobediencia performativa?

La cámara puede captar cosas que uno no ve. No interesa la representación de lo real si esto es sinónimo de lo que uno ve; interesa la representación que obtengo del ser, que está siendo, del ser considerado vida y su constante cambio, de ese transcurrir que nos modificó, nos modifica y nos modificará. (Chikaoka y Marín, 2021, p. 14)

En ese transcurrir, que en la estenopeica es mayor que en otras cámaras, sucede el momento decisivo en el que tanto el material fotosensible como los sujetos alrededor del acto de ver (Brea, 2005) son alcanzados y afectados por la luz. Ese carácter performativo de lo visual —su capacidad de producir realidad, de crear algo que antes no existía— habilita aquí el advenimiento de un agente de visión propia (Bal, 2016) donde antes hubo un sujeto devenido objeto de la mirada ajena. Surge así un nuevo posicionamiento, no definitivo —“las identidades son puntos de adhesión temporaria a las posiciones subjetivas que nos construyen las prácticas discursivas” (Hall, 2003, p. 20)—; no significa que nunca más se cambie de rol, pero en ese momento, en el instante que haya durado, el acto de ver no ha gestado solamente una captura, sino también un desplazamiento, una disrupción.

En lo colectivo, artesanal y sensible de este dispositivo estenopeico se despliega una subversión visual frente a aquellos aparatos que, históricamente, han definido a estos sujetos desde afuera. Estas imágenes —y todo el entramado de factores que las hizo posible, es decir, su dispositivo de visualidad— son desobedientes, y un poco más. Si, como sostiene Giorgio Agamben (2011), lo propio de todo dispositivo es producir subjetivaciones en el marco de una función estratégica inscrita en relaciones de poder —es, en ese sentido, una máquina de gobierno—, lo que ocurre aquí, entre paisajes porosos, rostros borrosos e identidades desenfocadas captados por cámaras de cartón en un hospital de salud mental, es una desactivación parcial de esa maquinaria: una profanación. Profanar, en los términos de Agamben, no significa destruir un dispositivo, sino devolver a un uso común aquello que había sido separado, reservado o controlado por una lógica específica de poder. Aquí, esa devolución no es abstracta: se

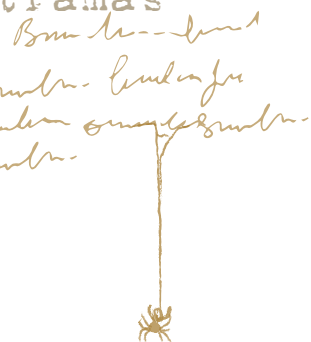
concreta en una práctica visual compartida, hecha entre manos, cuerpos y afectos, donde la imagen deja de representar desde afuera para volverse un hacer situado, elaborado desde adentro. En palabras de Bertúa, podríamos pensar que estas estrategias visuales fueron “profanaciones, contradispositivos visuales . . . que atentaron contra el dispositivo que integraron, y su maquinaria productora de un discurso único, monológico o pretendidamente coherente sobre la comunidad que retrataban” (Bertúa, 2016, p. 75). Ese gesto no implica ausencia de poder, sino un desplazamiento de su forma: ya no hay sujeción desde arriba, sino agencia desde un hacer colectivo que habilita otros modos de verse y narrarse.

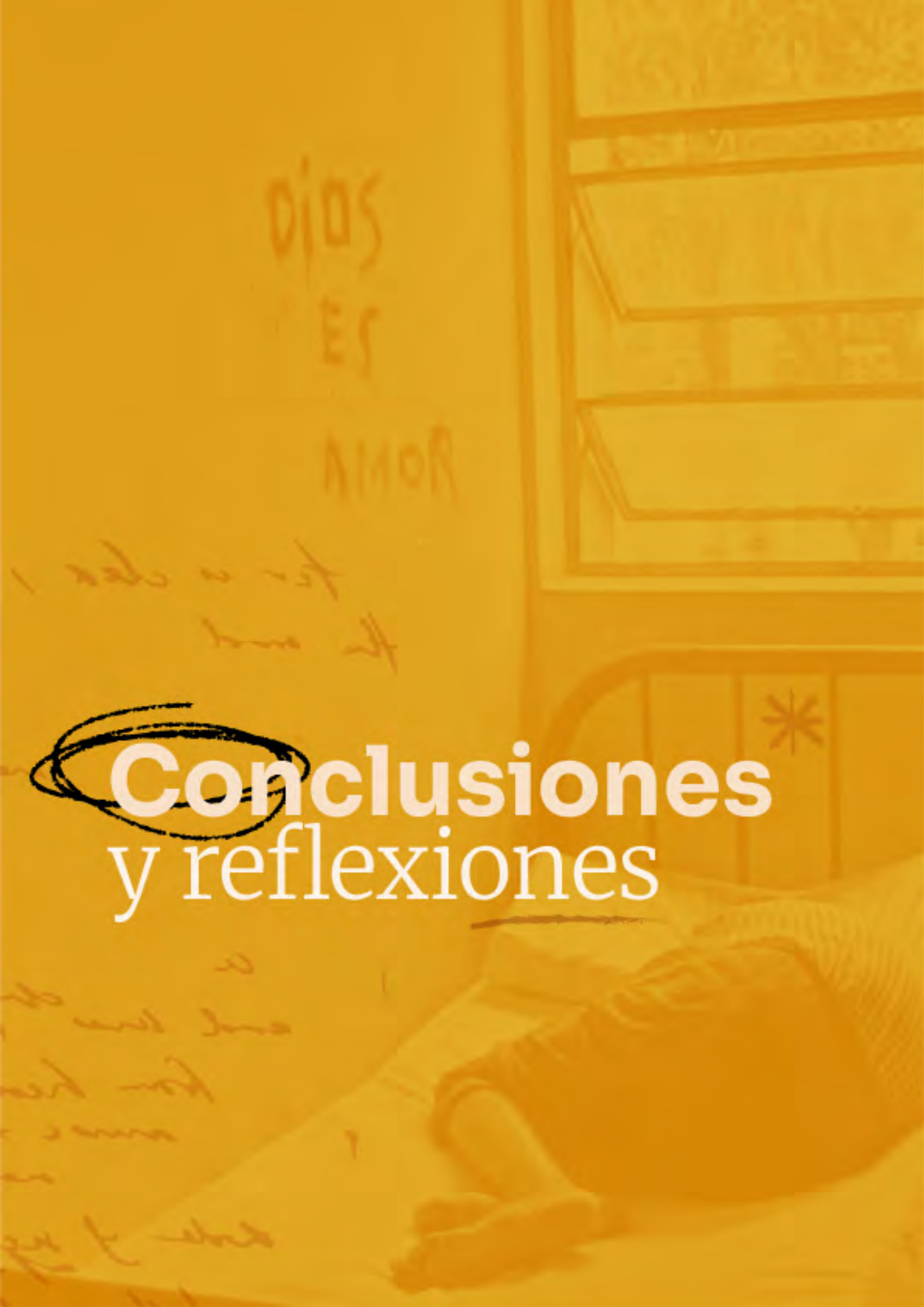
Ese corrimiento es, por supuesto, político. En esta experiencia, el sujeto que habita el espacio, fabrica una cámara, toma fotografías y las expone junto a otros, no comparece como objeto pasivo/paciente, sino como sujeto de derechos –en los términos que plantea la Ley Nacional N.º 26.657– y como usuario –palabra que “plantea una equivalencia con actividad y capacidad de construcción” (Stolkiner, 2012, p. 8)– de los sistemas de salud mental. Esta transición no es solo nominal; implica pasar de la pasividad o el padecimiento a la agencia y la capacidad de construir la propia mirada. En otros contextos, el dispositivo fotográfico podía funcionar como un mecanismo para objetivar y fijar identidades desde afuera; aquí, en cambio, se transforma en contradispositivo visual, capaz de devolver a la comunidad no solo la posibilidad de producir imágenes, sino también el derecho a mirarse y a ser mirada desde un lugar propio.

Así, en una pequeña sala del HESM, entre cartones recortados y papeles fotosensibles, se dibuja una trama

donde la institución, el usuario, el trabajador y la ciudad de Paraná se encuentran frente a un mismo agujerito de cartón. Allí se ensaya algo más que una técnica fotográfica: se inventa un lugar habitable. Lo que comenzó como un lunes de mayo en un hospital queda hoy como una invitación abierta: mirar, dejarse mirar y seguir pensando qué imágenes necesitamos para habitar el mundo.

tramas





The background image is a warm-toned, orange-hued photograph of a room. On the right, there is a wooden bed frame with a headboard featuring a star-shaped cutout. Above the bed is a wooden bookshelf with several books. On the left wall, there is a piece of paper with handwritten text in Spanish: 'Dios', 'Es', 'AMOR', and 'for a clear / the end'. In the foreground, a person's legs are visible, wearing patterned shorts and white socks, resting on a bed. The overall atmosphere is cozy and contemplative.

Conclusiones y reflexiones

CONCLUSIONES Y REFLEXIONES FINALES

No sé cómo explicarlo, pero resulta que sí, que las palabras desde lejos tal vez no alcanzan a detener una bomba, pero son como si se abriera una grieta en la negra habitación de la muerte y una lucecita se colara.

Subcomandante Marcos

Y es que las nociones necesarias para la descripción del mundo . . . permanecerán vacías e inaplicables, si el “Otro” no estuviera ahí, expresando mundos posibles.

Gilles Deleuze

El hombre no dispone de un territorio en el que es soberano. Siempre, mirándose a sí mismo descubre los ojos del otro o ve con los ojos de ese otro. El lenguaje es social en toda instancia . . . Somos ‘nosotros’, nunca el ‘yo’ individual y autónomo.

Helia De La Concepción Campos Calderón

Llegando ya casi al final de este viaje de investigación escópica en clave detectivesca, antes de volver a casa, desarmar la valija y ubicar la cámara en ese estante donde una vez más aguardará en silencio, resulta fundamental detenernos a repasar lo que hemos descubierto en el camino, los límites hallados y lo que queda para trabajar en próximas aventuras. Será este, entonces, el lugar para ensayar respuestas a los interrogantes que impulsaron la travesía, como así también para dejar asentado un alegato por el pensamiento visual y esbozar conclusiones más parecidas a aperturas que a cierres, aunque para tomar una fotografía ambos movimientos son igual de necesarios.

Al finalizar el capítulo anterior, evocábamos la imagen de una trama dibujada por el HESM, el usuario, el trabajador y la ciudad de Paraná. También al comienzo, en la introducción, y a lo largo de todo este trabajo hemos hecho referencia a esos hilos ubicuos como telarañas en el aire. Al fin y al cabo, esta tesis siempre se trató de eso. De tramas: de sentido, de saber, de poder. De buscar hacerlas visibles, identificarlas, analizarlas y comprenderlas. De ubicarnos, a mitad de una mañana ventosa de primavera, en ese ángulo exacto en el que el sol, sin siquiera proponérselo, nos muestra uno de los tantos hilos de la Virgen³² que entretejen la red que a todos nos contiene de manera casi imperceptible. Esa instantánea revelación que nos permite entrever tramas, hilos, redes de relaciones que “entre lo dicho y lo no dicho” (Foucault, 1977, como se citó en Agamben, 2011, p. 250), o, como podríamos agregar aquí, entre lo visto y lo no visto, configuran prácticas, saberes y miradas productoras de subjetividades. En definitiva, los dispositivos que Foucault supo

32- Los “hilos de la Virgen” o “babas del diablo” son filamentos finísimos, casi invisibles, formados por la seda que producen algunas especies de arañas, que el viento transporta en ciertas épocas del año. A veces pueden observarse flotando en el aire o posados sobre superficies. Aquí los usamos como metáfora visual de los dispositivos de Foucault: tramas sutiles, en apariencia imperceptibles, que organizan y sostienen relaciones de poder, saberes y subjetividades.

desentrañar, y que aquí asumimos como concepto vertebral de nuestra investigación. “Pero los hilos de la Virgen se llaman también babas del diablo”, recuerda Julio Cortázar (2011, p. 94), el escritor nombrado anteriormente en este trabajo como coautor de *Humanario*, junto a Sara Facio y Alicia D’Amico.

En ese cuento, titulado justamente *Las babas del diablo*, el autor argentino narra la experiencia de un fotógrafo que, al registrar con su cámara una escena callejera en apariencia trivial —una mujer y un adolescente en París—, termina alterando de modo imprevisto el curso de lo real. La mujer, acompañada a distancia por un hombre desde un auto, ejerce una suerte de poder hipnótico y amenazante sobre el adolescente, como si lo envolviera en una red oscura, indecible. La captura fotográfica provoca su furia: se abalanza sobre el fotógrafo para increparlo y, en ese gesto, abre al joven la posibilidad de escapar. De este modo, la mirada del fotógrafo y el disparo de la cámara no solo representan o dan testimonio: irrumpen, interrumpen, desbaratan “el andamiaje de baba y de perfume” que se urdía en silencio, permitiéndole al adolescente huir de un peligro que el relato solo deja entrever. Esta escena constituye una poderosa puesta en acto de lo que aquí entendemos por performatividad visual: “Fui feliz porque el chico acababa de escaparse, lo veía corriendo, otra vez en foco, huyendo con todo el pelo al viento, aprendiendo por fin a volar sobre la isla, a llegar a la pasarela, a volverse a la ciudad” (Cortázar, 2011, p. 101).

Principales hallazgos

En nuestra investigación no hubo dos adultos tendiéndole una trampa a un adolescente que finalmente logró huir; y sin embargo las cámaras aquí también desbarataron andamiajes, empujaron los bordes, profanaron dispositivos, abrieron puertas. **Este es el hallazgo central de la tesis: las visualidades estudiadas del HESM muestran un desplazamiento y resignificación identitaria del paciente-objeto de la mirada ajena hacia el usuario-agente que despliega su propia mirada.** El recorrido de esta investigación permitió comprobar que, efectivamente, los desplazamientos y resignificaciones identitarias que (a partir de procesos complejos que el campo de la salud mental atraviesa desde mediados del siglo XX) se dieron en el HESM de Paraná, entre 1999 y 2011, habilitaron transformaciones en el plano de las visualidades, es decir, en los actos de ver, en los juegos y reparticiones entre lo visible y lo no visible, en los modos de mirar y ser mirados que se traman entre los diferentes actores que allí intervienen.

Al interior de la primera serie puede reconocerse ya un recorrido, un breve pasaje entre la primera, la segunda y la tercera imagen. En *Dios es amor* advertimos el ejercicio de una mirada perspectivista (Jay, 1988/2003), reforzada por elecciones compositivas como la distancia y el ángulo de toma: allí aparece un sujeto sin rostro y sin nombre, que se diluye en la escena y resulta objetualizado por la mirada ajena. En *Martucha*, en cambio, la proximidad del encuadre y la mirada de la retratada, desde un ángulo normal —que

33- Foucault (1998) utiliza la imagen de la *Narrenschiff* —las “naves de los locos” que en la Europa renacentista cargaban con enfermos mentales y marginados hacia un exilio incierto— como metáfora del confinamiento y de la exclusión social de la locura.

connota igualdad—, involucran tanto al fotógrafo como al espectador en la escena, dejando atrás la pretensión de objetividad que ubica a quien mira como un contemplador desinteresado, separado de lo que observa, racional y autónomo. Mujer y “loca” eran, en 1999, dos razones lo suficientemente contundentes como para negarle a una persona el derecho a la imagen —o fotografiarla únicamente con fines clínicos y estigmatizantes—. Sin embargo, no solo no se lo niegan: la retratan en primer plano, sosteniendo la mirada a la cámara, desafiante, con dignidad; y luego la eligen entre cientos de otras fotos, la revelan, la encuadran y la exponen. Sabemos su cara, su gesto, su nombre y algunos de sus hábitos. Es por esta foto que la conocemos. Allí donde históricamente operaba el borramiento de estas presencias, comienza a abrirse paso un nuevo lugar de visibilidad: la mujer ya no aparece solo como paciente-objeto, sino como sujeto visible. Los bordes se corren; la *Narrenschiff*³³ empieza a tener filtraciones.

Pero se da aún un paso más: *El beso*. Amor en un contexto de encierro y abandono: se es válido sentir y besar como lo hacen “afuera”. Tanto el fotógrafo como Tati y Carlitos parecieran querer responderle a la poeta de *Los montes de la loca*: sí, Marisa, eso también debería ir en la historia clínica. El ángulo de la toma, que no los ve desde arriba ni como iguales, sino que los engrandece, es un gran resumen de lo que allí ocurre. El comienzo de una resignificación. Además de volverse visibles, hay una subjetividad que se afirma en su derecho a sentir, a desear y a mostrarse, a pesar y por encima de cualquier límite impuesto por la institución —presente visualmente en el fondo—. **Esta primera serie marca un movimiento inicial: del sujeto objetualizado por la mirada ajena hacia un sujeto reconocido como tal y legitimado en su visibilidad.**

No hay aún una mirada propia, pero sí un nuevo lugar de visibilidad que resquebraja las lógicas dominantes, tensionando los límites de la invisibilidad y del borramiento histórico. Se trata, más que de un contradispositivo en el sentido estricto de Agamben, de un desvío o profanación parcial.

Sin embargo, todo sucede aún entre los hilos de esas babas, poniéndolos en tensión, pero sin romperlos. Para eso llega, doce años más tarde, el Taller de Fotografía Estenopeica. Y entonces los juegos escópicos cambian completamente. Hablar de mirada perspectivista queda muy lejos porque lo que hay aquí es el despliegue de una mirada propia en todo sentido. **Entonces aparece otro hallazgo: el pasaje de ser vistos a ser quienes miran y hacen ver.**

Y eso no es todo: la máquina a través de la cual miran el mundo con ojos propios es construida por ellos mismos. Con sus manos, con materiales mínimos y a partir de saberes adquiridos en el marco de un taller en el que aprendieron y realizaron la práctica fotográfica tanto usuarios como trabajadores de la institución y ciudadanos paranaenses, en una relación de horizontalidad tal que resulta difícil para sus participantes distinguir quién sacó cuál foto, evidenciando una autoría coral.

Así, los participantes se desmarcan, por un lado, del rol pasivo de “ser mirados” y, por otro, del régimen escópico tradicional o “perspectivismo cartesiano” (Jay, 1988/2003), no solo por lo que muestran o por quiénes y dónde lo muestran, sino por cómo lo hacen: aquí no imperan reglas compositivas tradicionales ni la exigencia de nitidez. La borrosidad onírica presente en *Acá estoy*, *Con mi mundo a cuestas* y *Casi tres arroja*

una pregunta: ¿no aparece en estas imágenes la nitidez del mundo, o no aparece el mundo desde la nitidez? ¿La nitidez es una propiedad inherente al mundo o tan solo una de tantas maneras posibles de hacerlo aparecer, naturalizada como la única legítima? En *Estenopeicas* los participantes lograron construir un lenguaje visual propio a través del cual narrarse, que valida otras formas de ver, que no necesitan —ni eligen— lo claro y distinto.

Ese lenguaje, además, es reconocido y valorado por otros —incluso, aunque no únicamente, en el plano económico—, lo que completa el ciclo de producción, circulación y recepción. Tal como plantea Brea (2005), el yo no se constituye en soledad, sino en, con y a través de la multiplicidad de imágenes de las que se apropia; y esas mismas imágenes, a su vez, adquieren sentido y potencian su simbolicidad en el intercambio comunitario. Esto se hizo tangible en la práctica del taller: las estenopeicas no solo dieron lugar a expresiones individuales, sino que circularon entre los propios participantes y se convirtieron en un medio para compartir experiencias. Pero su recorrido no se limitó al taller: muchas de esas fotografías lo trascendieron y circularon por fuera de él, multiplicando sus sentidos y habilitando nuevas miradas. Así, las imágenes tejieron vínculos tanto adentro como afuera, reforzando su dimensión comunitaria. Y esa potencia no se agota en aquel momento: todavía hoy, al mirar esas fotografías, podemos reconocernos en ellas, sentirnos parte de esa comunidad visual que los usuarios del HESM comenzaron a construir con cada toma.

Así, en cada imagen se juega tanto la autoafirmación subjetiva como el reconocimiento del otro. De este modo, las fotografías producidas en el taller no son simples testimonios, sino actos que materializan los efectos de subjetivación y socialización que Brea

(2005) define como la base de la fuerza performativa de lo visual. El usuario del HESM ya no necesita que otro lo nombre o lo muestre, ni siquiera que le entregue una cámara: se ha posicionado, por fin, como agente de una visión propia.

En clave agambeana, *Estenopeicas* emerge como un contradispositivo: la cámara, antes instrumento de registro y control al servicio de la lógica clínica, se convierte en una herramienta común, puesta en manos de quienes históricamente solo eran vistos y definidos por otros. Si antes los hilos de la telaraña –el dispositivo– atrapaban y separaban a los sujetos, aquí se desarmen y se tejen de nuevo para devolverlos al uso común. Ahora los hilos permiten circular, conectar y reconocerse en lo colectivo: la telaraña deja de ser trampa y se vuelve territorio compartido. **Este es otro hallazgo de la tesis: Estenopeicas funcionó en la práctica como un contradispositivo visual** capaz de devolver a la comunidad no solo la posibilidad de producir imágenes, sino también el derecho a mirarse y a ser mirada desde un lugar propio. La imagen deja de ser marca de un encierro para construir nuevos sentidos y convertirse en promesa de comunidad.

Ahora bien, no sería correcto asumir que el desplazamiento identitario evidenciado en las visualidades es un logro de las imágenes o del usuario por sí mismo, así como sería incorrecto considerarlo un posicionamiento acabado, esencial o permanente. Como hemos visto, en 1999, las personas con padecimientos mentales eran mayormente tratadas y nombradas, tanto en la ley como en la práctica, como pacientes objetualizados y pasivos. La desmanicomialización impulsa un cambio amplio, que reconoce a estas perso-

nas como sujetos de derechos, con capacidad de agencia y usuarias activas de los sistemas de salud mental. En medio de ese amplio proceso se da el desplazamiento al que hacíamos referencia, que no es solo visual; lo visual, en todo caso, con su poder performativo, participa en ese nuevo posicionamiento subjetivo. Es decir, en la práctica, la transformación se produce en un movimiento conjunto, donde cambios institucionales, legales y culturales se entrelazan con la acción de las visualidades.

Entonces, ¿qué características y alcances tienen dichos desplazamientos? Como todo proceso identitario, en la línea de Hall (2003) y de Brea (2008), no son esenciales, sino móviles, estratégicos y posicionales, siempre en proceso. Son posiciones, condicionales y contingentes, que se toman al interior de las prácticas discursivas: en *Estenopeicas* hubo sujetos que se posicionaron como agentes que desplegaron una mirada propia, lo que no significa que ese mismo sujeto no se posicione de otra manera en otra práctica discursiva. Esto hace que no sea definitivo: así como coexisten lógicas manicomiales y alternativas —porque una no reemplazó a la otra—, también coexisten pacientes-objetos de la mirada ajena y usuarios-agentes que despliegan una visión propia. **En definitiva, el hallazgo más consistente es que estos desplazamientos no son lineales ni acabados: se juegan en intersticios, son pendulares, siempre abiertos.** La agencia subjetiva y la posibilidad de constituirse como agente de la propia mirada no son un estado dado ni garantizado, sino que resultan de disputas, encuentros y negociaciones dentro de contextos culturales y afectivos.

En síntesis, partimos de este viaje con un horizonte

claro, pero con un mapa que, atento al paisaje, supo ceder ante los desvíos y hallazgos, de modo que el camino se fue trazando paso a paso. La exploración de las visualidades en el HESM de Paraná entre 1999 y 2011, a partir de las series *Intramuros* y *Estenopeicas*, abrió la posibilidad de descubrir modos de mirar y de ser mirados que revelaron a su vez tramas de poder, subjetivación y socialización que allí se entretejen y reconfiguran. El análisis inmanente y contextual permitió entrever continuidades y rupturas entre ambas series y, en ese vaivén de las imágenes, se hicieron visibles huellas de desplazamientos y resignificaciones identitarias. También emergió, con fuerza, la dimensión performativa de las visualidades: su capacidad de producir realidades en el territorio siempre movedizo donde confluyen comunicación, salud mental y estudios visuales. Estos resultados –una estación provisional en un recorrido que aún se despliega– nos habilitan ahora a dar cuenta de los principales aportes de la investigación, así como de sus limitaciones.

Aportes y limitaciones del estudio

Desde el plano **empírico**, esta tesis muestra, a partir del análisis de las series fotográficas *Intramuros* y *Estenopeicas*, de qué maneras las visualidades participan en la construcción identitaria en el campo de la salud mental, habilitando la emergencia de miradas propias en un espacio históricamente medicalizado y silenciado.

En cuanto a lo **metodológico**, diseña, en función de los aportes revisados, una matriz interdisciplinar de análisis visual, aplicable a futuros estudios que pretendan vincular la comunicación con la salud mental y la cultura. En paralelo, construye un corpus específico que articula estas perspectivas en un caso singular.

En el terreno **conceptual**, introduce y pone en un lugar protagónico a la performatividad visual como herramienta para comprender procesos de subjetivación y poder, reconociendo en la imagen un potencial heurístico, político y epistémico, imprescindible para pensar la complejidad del campo de la salud mental.

Desde un punto de vista **político-social**, aporta a los debates sobre desmanicomialización y derecho a la comunicación, reivindicando la capacidad de los sujetos marginados de producir y circular sus propias visualidades. A su vez, recupera del olvido experiencias colectivas no institucionalizadas, restituyéndolas a la memoria social mediante la labor investigadora.

Por último, en el nivel **institucional**, al abordar la confluencia entre comunicación y salud mental desde el prisma de las visualidades, contribuye a abrir un campo de indagación poco explorado en la Facultad de Ciencias de la Educación, UNER.

No obstante, así como toda fotografía es un recorte que excluye más de lo que enmarca, también esta investigación presenta exclusiones y limitaciones que es necesario reconocer.

En primer lugar, la restricción temporal y espacial al caso del HESM (1999-2011) limita la posibilidad de generalizar los hallazgos a otros contextos. A ello se suman las dificultades de acceso y conservación de algunos archivos originales: mientras que en *Intramuros* pudimos trabajar con la fotografía original *Dios es amor*, cuidadosamente preservada por su autor, los originales de *Martucha* y *El beso* se han extraviado. En

estos casos recurrimos a registrar las imágenes tal como están colgadas en el hospital, sin posibilidad de desenmarcarlas y enfrentando la complicación de los reflejos de la luz en el vidrio.

Estas limitaciones se vinculan, además, con una dificultad más amplia y recurrente en las instituciones públicas, ya mencionada durante el análisis de *Estenopeicas*: la falta de sistematización y de políticas de archivo que resguarden sus historias y prácticas, lo cual genera pérdidas materiales y simbólicas que obstaculizan indagaciones posteriores.

Otra limitación surge de la escasez de antecedentes metodológicos y conceptuales en el cruce comunicación–salud mental–visualidades en el contexto local, lo que nos llevó a construir herramientas de análisis desde la propia investigación. El paso del tiempo y la fragilidad de la memoria también operan como limitaciones que afectan la reconstrucción colectiva y subjetiva de los procesos, como quedó en evidencia en algunas comunicaciones personales, donde recuperar ciertos detalles del pasado resultó una dificultad.

Finalmente, reconocemos nuestros propios límites como investigadoras situadas. Todo modo de ver está marcado histórica, geográfica, cultural y socialmente; también lo está por las experiencias singulares de un cuerpo y de una biografía. Desde esa conciencia buscamos ser claras y vigilantes respecto de nuestra propia subjetividad, siguiendo el criterio de Gillian Rose (2019): «es necesario reflexionar sobre cómo miras tú como crítico de las imágenes visuales» (p. 68).

Líneas de investigación futuras

Porque no es nuestro deseo cerrar, sino provocar nuevas aperturas, esta investigación deja en el aire preguntas y horizontes que reclaman ser recorridos. Imaginamos caminos posibles para seguir pensando las visualidades en el campo de la salud mental: **expandir la indagación hacia otras instituciones y contextos geográficos locales** que permitan contrastar hallazgos y comprender cómo se resignifican las imágenes en otros marcos. Nos interpelan también las múltiples transformaciones que las fotografías atraviesan en sus **procesos de recepción y circulación**: cómo son recibidas, reinterpretadas y vueltas a mirar en la comunidad; cuántos sentidos latentes renacen en gestos inesperados, como esa inscripción de *Dios es amor* tachada años después³⁴, que invita a explorar mecanismos de circulación y apropiación, recordándonos que ninguna imagen permanece inmóvil.

Queda abierta, además, la posibilidad de indagar en aquellas imágenes que quedaron **Fuera de Foco** en esta pesquisa: la serie que fue parte del proyecto inicial y que aún espera ser mirada en profundidad. Ese es un campo fértil para pensar cómo otras narrativas visuales dialogan con las subjetividades y experiencias de los usuarios, complementando o desafiando las dinámicas observadas en Intramuros y Estenopeicas.

Estas posibilidades imaginadas, y las que aún no hemos logrado vislumbrar, requieren, para concretarse, de herramientas y enfoques capaces de captar la complejidad y riqueza de los fenómenos estudiados.

34- Cuando esta investigación comenzó, la fotografía que llamamos *Dios es amor* estaba colgada en la biblioteca del HESM tal cual la mostramos aquí. Al promediar este recorrido volvimos a encontrarnos con ella y no fue poca la sorpresa al descubrir que la inscripción a la que nosotros le damos tanto lugar en este análisis –hasta el punto de nombrar así a la imagen– aparece ahora tachada, rayada. Solo ese fragmento de toda la captura. ¿Quién, cómo, cuándo y por qué? Preguntas abiertas que aún hoy nos acompañan.

Allí el pensamiento visual se muestra indispensable, no porque dé respuestas definitivas, sino porque, al integrar sensibilidad y razón, permite afrontar los desafíos que plantea el campo de la salud mental en sus múltiples dimensiones. Por eso, el alegato que sigue no busca clausurar, sino servir de sostén para quienes quieran seguir andando las rutas que esta tesis apenas comienza a trazar.

Alegato por un pensamiento visual y sus aportes a una zona de problemas que surgen en la confluencia entre comunicación y salud mental

Todo conocimiento se encamina en nosotros mediante los sentidos; son nuestros maestros . . . La ciencia comienza por ellos y se resuelve en ellos. Después de todo, no sabríamos más que una piedra si no supiéramos que tiene su olor, luz, sabor, medida, peso, consistencia, dureza, aspereza, color, bruñido, ancho, profundidad . . . Cualquiera puede impulsarme a contradecir los sentidos; basta con que me tome del cuello y, haciéndome retroceder, me arrincone. Los sentidos son el comienzo y el fin del conocimiento humano.

Michel de Montaigne

35- “Siento, luego existo”, afirma el sociólogo y antropólogo David Le Breton (2006, p. 11) en *El sabor del mundo*, subrayando que nuestra relación con el mundo es, antes que nada, corporal y sensorial.

A contrapelo de la racionalidad cartesiana que llevó a su fundador a formular su célebre afirmación, aquí nos afianzamos en otra certeza: confiamos en los sentidos³⁵. No contra la razón, sino junto a ella, como su puerta de entrada y su horizonte, con la convicción de que la dicotomía entre lo sensible y lo inteligible —heredada de buena parte de la tradición occidental— no encuentra en el contexto actual fundamento ni utilidad.

Sobre la base de esta premisa, en el presente trabajo hemos ejercitado un pensamiento visual que, tanto en su escritura como en sus aspectos estéticos, teóricos y metodológicos, entrelaza sensibilidad con pensamiento, sentidos con razón, imágenes con palabras, posibilitando que se nutran mutuamente. En lugar de relegar las imágenes a un lugar secundario o accesorio, reconocemos su valor epistémico y sostenemos que son tan importantes como las palabras. Es por eso que, a diferencia de lo que generalmente plantean las normativas académicas, el espacio que ocupan las fotografías en esta tesis tiene la misma jerarquía que el que ocupan los textos escritos, contabilizando dentro del total de páginas.

El pensamiento visual es un modo legítimo y poderoso de pensar que, al no encasillarse en los cánones del pensamiento racional occidental —su ideal de abstracción y su tendencia al análisis intrínseco y extrínseco—, ofrece otras formas de construir sentido y, por lo tanto, de relacionarnos con el mundo. Al conectar sensibilidad y razón, permite captar contradicciones, matices y ambigüedades que los discursos lineales tienden a borrar; posibilita el reconocimiento de subjetividades que no siempre pueden decirse en palabras; produce encuentros inesperados entre lo visible y lo

decible, y aporta a la construcción de sentidos colectivos no reductores ni patologizantes.

Es por eso que el pensamiento visual resulta profundamente pertinente para problematizar y comprender un campo tan complejo como el de la salud mental, que necesita, precisamente, ser pensado en su complejidad, dejando de lado los paradigmas simplificadores, reduccionistas, disyuntivos y abstractivos (Morin, 1995) o las miradas románticas. Como lo muestran los dispositivos visuales analizados en esta investigación y diversas experiencias colectivas, apropiarse de la imagen permite convertir relatos de encierro y estigma en narrativas de comunidad, deseo y resistencia. Las visualidades, en este cruce, se revelan como un medio privilegiado para disputar sentidos dominantes y construir otros modos de reconocimiento y agencia.

Podríamos preguntarnos, trasladando la célebre interrogación de Stuart Hall (2003) a nuestro contexto: ¿quién necesita visualidades? La respuesta sería la misma: quienes, en esas telarañas de sentido de la vida, quedan ubicados siempre del lado donde no pega el sol, invisibilizados, marginados, silenciados. Es precisamente en contextos de exclusión y desigualdad donde emerge la urgencia de afirmar y articular quiénes somos frente a un relato dominante que tiende a ocultarnos o definirnos desde afuera. Donde las palabras y los cuerpos han sido silenciados, como sucede en el campo de la salud mental, las visualidades propias se vuelven imprescindibles.

Entonces, ¿qué narración visual sobre nosotras y nosotros mismos, nuestras escuelas, universidades, hospitales, pueblos, barrios y cuerpos queremos entre-

tejer? ¿Qué queremos mostrar de nosotras y nosotros sin que otras miradas nos traduzcan? La invitación final es, entonces, a quitarnos las lagañas de los ojos, despojarnos de escopias ajenas y volvernos como arañas que, incansables, puntada a puntada, fabrican sus propias visualidades. Las mías. Las tuyas. Las nuestras. Porque siempre “somos ‘nosotros’, nunca el ‘yo’ individual y autónomo” (Campos Calderón, 2012, p. 94).

Así que no preguntes más. Ya nunca preguntes por quién se revela la luz.

La luz se revela por ti.



Referencias bibliográficas

y fuentes de información

- Agamben, G. (2011, mayo-agosto). "¿Qué es un dispositivo?" *Sociológica*, año 26(73), 249-264.
- Amarante, P. (2006). *Locos por la vida*. Ediciones Madres Plaza de Mayo.
- Análisis Digital (2011, 16 de septiembre). *El taller de fotografía estenopeica del Hospital-Escuela de Salud Mental de Paraná expondrá sus primeros trabajos*. Análisis Digital.
<https://www.analisisdigital.com.ar/archivo/2019/06/04/el-taller-de-fotografia-estenopeica-del-hospital-escuela-de-salud-mental-de>
- Bal, M. (2016). *Tiempos trastornados: Análisis, historias y políticas de la mirada*. Ediciones Akal.
- Barthes, R. (1990). *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*. Paidós.
- Bauleo, A. (1999). *Propuesta Para Sustituir Por Sistemas De "Atención En Red" Los Neuropsiquiátricos "Demolición Física Y Mental Del Manicomio"*. Suplemento Psicología, Página12.
<https://www.pagina12.com.ar/1999/suple/psico/99-07/99-07-22/psico01.htm>
- Bertúa, P. (2015). *Los alcances del dispositivo. Apuntes sobre fotografía y locura en la Argentina* [CONICET-FFyL, Argentina]. Caiana.
- Bertúa, P. (2016). *Visualidad y dispositivo(s): arte y técnica desde una perspectiva cultural* (M. A. Torres, Ed.). Ediciones UNGS Universidad Nacional de General Sarmiento.
- Brea, J. L. (Ed.). (2005). *Estudios visuales*. Ediciones Akal.

- Brea, J. L. (2008). *El tercer umbral. Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural*. Cendeac.
- Camarda, A. L., Fernández, C. I. (coord.), Rodríguez, M. (coord.), & Lazo Toledo, M. (coord.) (2023). *Fotografía estenopeica y técnicas alternativas en tiempos de la pandemia: Ier Congreso Virtual Latinoamericano de Fotografía Estenopeica y Técnicas Alternativas* (1ª ed.) Peyka Ediciones.
<https://elmundodepeyka.com/material/fe-en-pandemia.pdf>
- Campos Calderón, H. (2012). La recuperación de semióticas en las historias de vida para la reflexión y mejora de las prácticas escolares. En: Rivas, J. I., Hernández, F., Sancho, J. M., Núñez, C. (Coords.). *Historias de vida en educación: Sujeto, Diálogo, Experiencia* (93-98). REUNI+D (Red Universitaria de Investigación e Innovación Educativa), Universidad de Barcelona. <http://hdl.handle.net/2445/32345>
- Chikaoka, M., & Marín, A. (2021). *Cuaderno Educativo Fotografía estenopeica: prácticas y reflexiones*. Centro de Fotografía de Montevideo.
https://issuu.com/cmdf/docs/cuaderno_estenopeica_issuu
- Cortázar, J. (2011). *Las armas secretas*. Alfaguara.
- Cortázar, J. (2015). *Rayuela*. Punto de lectura.
- Defensoría del Público. (2014). *Guía para el tratamiento mediático responsable de la salud mental*. Defensoría del Público. <https://defensadelpublico.gob.ar/-guia-para-el-tratamiento-me->

diatico-responsable-de-la-salud-mental/

Diderot, D. (2009). *De la poesía dramática* (F. Lafarga, Trad.). Asociación de Directores de Escena de España. (Obra original publicada en 1758).

Dubois, P. (2019). Capítulo 1. De la verosimilitud al índice. En *El acto fotográfico y otros ensayos* (2a ed., pp. 43-65). La Marca Editora.

EnLaPalmera. (2017, 12 de abril). De locuras, Juana. *EnLaPalmera*. <https://enlapalmera.wordpress.com/2017/04/12/de-locuras-juana/>

Entel, A. (2000). El mundo en un detalle. Una Antropología Dialéctica para los estudios de Comunicación y Cultura. *Constelaciones de la Comunicación*, 1(1), 24-31.

Escoubué, S. (2011, 25 de Noviembre). Las cosas por su nombre. *Análisis*. <https://www.analisisdigital.com.ar/archivo/2019/06/04/las-cosas-por-su-nombre>

Escoubué, S. (2013) *Ley 26.657, relatos de una idea que acontece. El caso del Hospital Escuela de Salud Mental de Paraná (E.R)*. [Tesis de grado de la Licenciatura en Comunicación Social, Universidad Nacional de Entre Ríos].

Escoubué, S., & Lavatelli, L. (Coords.). (2024). *Historias no clínicas. Relatos del Hospital Escuela de Salud Mental*. La Hendija.

Foucault, M. (1998). *Historia de la locura en la época clásica*. Fondo de Cultura Económica.

Foucault, M. (1989). *Vigilar y castigar*. Nacimiento de la

prisión. Siglo XXI.

Freund, G. (1983). *La fotografía como documento social*. Editorial Gustavo Gili.

Gamarnik, C. (2018). *Instrucciones para mirar una fotografía*. Lobo Suelto. Anarquía Coronada.

Gamarnik, C. (2020). *El fotoperiodismo en Argentina. De Siete Días Ilustrados (1965) a la Agencia SIGLA (1975)*. Fundación Alfonso y Luz Castillo.

Gieco, M. y Bruno, M. (2011). *Ese otro que puede ser yo. Miradas desde el loquero*. [Tesis de grado para la Licenciatura en Comunicación Social, Universidad Nacional de Entre Ríos].

Ginzburg, C. (1999). Indicios. Raíces de un paradigma de inferencias indiciales. En *Mitos, emblemas, indicios. Morfología e historia* (pp. 138–164). Gedisa.

Goffman, E. (2001). *Internados. Ensayos sobre la situación social de los enfermos mentales*. Amorrortu Editores.

Hall, S. (2003). Introducción: ¿quién necesita «identidad»? en S. Hall y P. Du Gay (comps.) *Cuestiones de identidad cultural* (1a ed., pp. 13–39). Amorrortu.

Hernández-Navarro, M. Á. (2009). *Archivo escotómico de la modernidad [pequeños pasos para una cartografía de la visión]*. Centro de Estudios Visuales de Chile. <http://www.centroestudiosvisuales.cl>

Hernández Sampieri, R., Fernández Collado, C., & Baptista Lucio, P. (2014). *Metodología de la investigación*. McGraw-Hill Education.

Hospital Escuela de Salud Mental (2013, noviembre).

- Seguimos transitando el cincuentenario. *Sin Chaleco*, año 9 (104), p. 1.
https://issuu.com/hospitalescueladesaludmental/-docs/2013-11_sin_chaleco_104
- Hospital Escuela de Salud Mental. (2023). *HESM: descripción histórica e institucional*. Hospital Escuela de Salud Mental.
<https://hesm.gob.ar/articulo/articulo.php?cod=328>
- Itten, J. (1975). *El arte del color* (V. Lambquitz, Trad., edición abreviada). Editorial Bouret.
- Jay, M. (2003). *Campos de fuerza: entre la historia intelectual y la crítica cultural* (1988). Paidós.
- Lavatelli, L. (2007). *Potencialidades Clínico-Políticas de la Comunicación en el Campo de la Salud Mental*. [Tesis de grado para la Licenciatura en Comunicación Social, Universidad Nacional de Entre Ríos].
- Lavatelli, L. (2017). ¿Comunicadores en salud mental? *Entregafías. Miradas y recorridos de investigación*. 4 (4-9). https://issuu.com/acifcedu-uner/docs/entregafias_2017_para_portal
- Lavatelli, L. (2021). *La potencia de las prácticas de comunicación generadas al interior del Hospital Escuela de Salud Mental, de la ciudad de Paraná, Entre Ríos* [Tesis de maestría en Salud Mental, Universidad Nacional de Entre Ríos, Facultad de Trabajo Social].
- Le Breton, D. (2009). *El sabor del mundo. Una antropología de los sentidos*. Nueva Visión.

- Martín Barbero, J. (1987). *De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía*. Ediciones G. Gili.
- Méndez, M. L. (1994). *Cultura y Locura*. Argentum Editora.
- Mirzoeff, N. (2003). *Una introducción a la cultura visual*. Ediciones Paidós.
- Morilla, L. R. (2009). *Composición artística para fotógrafos*. Flash Ediciones Fotográficas.
- Morin, E. (1995). *Introducción al pensamiento complejo*. Gedisa.
- Nichols, B. (1991). *La representación de la realidad*. Editorial Paidós.
- Organización Mundial de la Salud. (s.f.). *Salud mental*. Organización Mundial de la Salud. Recuperado el 3 de diciembre de 2021, de https://www.who.int/es/health-topics/mental-health#tab=tab_1
- Paye, G. y Weisheim, A. (2016) *Puertas Abiertas, que nadie quede afuera*. [Tesis de grado de la Licenciatura en Comunicación Social, Universidad Nacional de Entre Ríos].
- Pizarnik, A. (2000). *Poesía completa*. Lumen.
- Real Academia Española. (s.f.). Loco. En *Diccionario de la lengua española*. Recuperado el 14 de octubre de 2025, de <https://dle.rae.es/loco>
- Rose, G. (2019). *Metodologías visuales. Una introducción a la investigación con materiales visuales*. Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo.

- Smith, A. R. (1978). *Color gamut transform pairs*. SIGGRAPH '78: Proceedings of the 5th Annual Conference on Computer Graphics and Interactive Techniques, 12-19. ACM.
<https://doi.org/10.1145/800248.807361>
- Sontag, S. (2006). *Sobre la fotografía*. Alfaguara.
- Stolkiner, A. (2003). Teórico No Iv. "El Concepto De Salud De La Oms". Cátedra Ii Salud Pública/Salud Mental, Facultad De Psicología, Universidad De Buenos Aires. Facultad de Psicología de la UBA.
https://www.psi.uba.ar/academica/carrerasdegrado/psicologia/-sitios_catedras/obligatorias/066_salud2/material/unidad1/subunidad_1_1/stolkiner_teorico_4_concepto_salud_oms.pdf
- Stolkiner, A. (2012). Nuevos actores del campo de la salud mental. Facultad de Psicología de la UBA.
https://www.psi.uba.ar/academica/carrerasdegrado/psicologia/sitios_catedras/obligatorias/066_salud2/material/unidad2/subunidad_2_3/stolkiner_nuevos_actores_del_campo.pdf
- Stolkiner, A. & Gómez, S. A. (2012). *Conceptualizando La Salud Mental En Las Prácticas: Consideraciones Desde El Pensamiento De La Medicina Social/Salud Colectiva L*. Facultad de Psicología - UBA. Retrieved December 2, 2024, from
https://www.psi.uba.ar/academica/carrerasdegrado/psicologia/-sitios_catedras/obligatorias/066_salud2/material/u

nidad1/subunidad_1_1/stolkiner_ardila_conceptualizando_la_salud_mental.pdf

Stolkiner, A. (2021). *Prácticas en Salud Mental*. Nove-duc.

Trucco, M. C. (1998). *Hacia una reconstrucción de una memoria viva: el Hospital Neuropsiquiátrico Dr. Antonio Roballos (Paraná, Entre Ríos), desde su fundación hasta nuestros días*. [Tesis de Maestría en Salud Mental, Universidad Nacional de Entre Ríos].

LEGISLACIÓN CITADA

Ley Nacional N° 22.914. (1983). Internación y egreso de establecimientos de Salud Mental. Boletín Oficial de la República Argentina.

<https://www.argentina.gob.ar/normativa/nacional/ley-22914-175978/texto>

Ley Nacional N° 26.657. (2010). Ley de Salud Mental. Boletín Oficial de la República Argentina.

<https://www.argentina.gob.ar/salud/hospitalcarrillo/informacion-util-hcrc/ley-de-salud-mental-26657>

Ley Provincial N° 8.281. (1989). Régimen de protección para los trabajadores de salud mental. Provincia de Entre Ríos. <https://www.entrerios.gov.ar/dgrrhh/>

normativas/Ley%208281.pdf

Ley Provincial N° 10.445. (2016, octubre 19). Adhesión a la Ley Nacional 26.657 de Salud Mental y creación del Órgano de Revisión Provincial. Provincia de Entre Ríos.

<https://www.hcder.gov.ar/archivosDownload/leyes/E19700-L10445.pdf>

Ley Provincial N° 8806. (1994). Ley de Salud Mental de la provincia de Entre Ríos. Boletín Oficial de la Provincia de Entre Ríos. https://www.coper.org.ar/files/leyes/Dossier_I_-_Ley_Provincial_de_Salud_Mental_-_Ley_8806.pdf

2
3
4
.
7
8
120



[Fin.]*

Gracias por leer y ser parte de
este cierre que también es un
nuevo comienzo.