

XII Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia, Facultad de Humanidades y Centro Regional Universitario Bariloche. Universidad Nacional del Comahue, San Carlos de Bariloche, 2009.

Tradición y cambio en los discursos fotográficos de la prensa gráfica argentina en el periodo 1969-1973.

Ulanovsky, Lucía.

Cita:

Ulanovsky, Lucía (2009). *Tradición y cambio en los discursos fotográficos de la prensa gráfica argentina en el periodo 1969-1973*. XII Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia, Facultad de Humanidades y Centro Regional Universitario Bariloche. Universidad Nacional del Comahue, San Carlos de Bariloche.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-008/1012>

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

Tradición y cambio en los discursos fotográficos de la prensa argentina en el período 1969-1973

Lucía Ulanovsky

1. Introducción

En términos generales, en el presente trabajo nos propusimos reflexionar sobre el oficio de reportero gráfico y el uso de la fotografía por parte de los medios de prensa. En particular, nos centramos en las transformaciones ocurridas en tales áreas en Argentina, durante el período 1969-1973, lapso en el que se registra un desarrollo especialmente significativo de los discursos de prensa, a la par de profundos cambios socio-políticos. En función de ello, nos interesó investigar cómo se producían y se publicaban durante ese ciclo fotografías de motivo social y político, en la convicción de que ciertos contextos históricos favorecieron las innovaciones en cuanto a los discursos fotográficos y modificaron la posición del reportero gráfico en su ámbito de trabajo, muy especialmente en los de las revistas ilustradas y la prensa militante.

Tomando en cuenta estas consideraciones, elegimos estudiar comparativamente la producción fotográfica en sus diversos aspectos y la labor de los reporteros gráficos en dos medios de prensa del momento: *La Razón*, un diario tradicional (creado en 1905), y *El Descamisado*, una publicación militante (creada en 1973), portavoz de un sector del peronismo combatiente.

A partir de las entrevistas que realizamos a fotógrafos que trabajaban durante ese período en alguno de esos dos medios, consideramos que las prácticas usuales que hemos podido reconocer en uno y otro, respondían básicamente a que ambas publicaciones diferían en su forma de concebir el rol de los fotógrafos y de la fotografía en la prensa gráfica.

La Razón, diario tradicional de gran tiraje y dirigido a las capas medias de la población, recurrió a la fotografía, subordinándola al texto escrito, al igual que todos aquellos diarios cuya elaboración debía responder a la exigencia cotidiana de salir a la calle. En el otro extremo, *El Descamisado*, publicación semanal, de menor tirada y destinada a un circuito que superaba el tradicional, extendiéndose a sectores militantes en el ámbito gremial, barrial y universitario, entre otros, concedió a la fotografía un papel protagónico en la construcción informativa, contribuyendo a la renovación de los discursos fotográficos.

Para realizar el estudio del tratamiento fotográfico en ambas publicaciones, decidimos analizar las fotografías publicadas por *La Razón* y por *El Descamisado*, respectivamente, durante un acontecimiento de gran importancia en la historia política argentina: las jornadas del veinticinco y

veintiséis de mayo de 1973. Partimos de ese material para averiguar la relación existente entre la fotografía y el texto en el esquema de la publicación, de manera de observar el sentido e interpretación de las imágenes, sujetos a variaciones según el espacio que se les otorgue, el modo de exposición y la línea editorial del órgano de prensa.

Finalmente, evaluamos la posibilidad de hablar de dos tipos de iconografías de prensa, -iconografía prosaica e iconografía lírica-, atribuibles a cada uno de los modos de tratamiento fotográfico identificados, concepto que merecerá una definición más rigurosa por nuestra parte en el futuro.

2. El proceso de modernización de los discursos periodísticos

a) Las diversas publicaciones LOCALES y su modo de concebir la fotografía como componente de la información

Entre los años 60 y 70, observamos un proceso de modernización de los discursos periodísticos que se desarrolló en la Argentina en un contexto político signado por los regímenes autoritarios y la apertura democrática -acompañada por una fuerte radicalización política a principios de los años 70- ; en este marco, nuevas y numerosas publicaciones hicieron su aparición y decidieron acordar un espacio importante a la fotografía.

El efecto del proceso modernizador producido en la década del 60 había contribuido a generar un mercado diversificado. Las revistas semanales, y en reservada medida los diarios, adoptaron estilos poco frecuentes: notas firmadas, artículos de la vida cotidiana, relevancia de la sección cine y teatros. Semanarios de actualidad social y política como *Primera Plana*, *Panorama* y *Así* se ubican entre las más importantes y se destacan -en diferente medida- por el espacio concedido a la fotografía en sus páginas .

Hacia 1968, la creación de *Siete Días Ilustrados*, publicada por la *Editorial Abril*, confirmó el desarrollo de revistas esencialmente organizadas entorno de la fotografía¹. El tratamiento fotográfico de esta publicación nos permite situarla en la tradición de la revista americana *Life*, una

¹ La revista *Siete Días* nació de manera indirecta. En 1968, la Editorial Abril y el diario *La Razón* se asociaron para hacer un suplemento semanal titulado *Siete Días* que se incluía dentro del diario y al mismo precio. La publicación no tenía actualidad pero marcaba tendencias y se preparaba con autonomía de *La Razón*. Muy pronto, el jefe de redacción de ese diario pretendió manejar el suplemento y, como respuesta, *Siete Días* ilustrados se independizó de *La Razón* y se convirtió en semanario de la Editorial Abril. Las diferencias sobre el tratamiento fotográfico entre diarios tradicionales y otras publicaciones será más adelante abordado. (Carlos Ulanovsky. 1997. *Parén las rotativas. Historia de los grandes diarios, revistas y periódicos argentinos*. Buenos Aires: Editorial Espasa Calpe).

revista de interés general, con una buena calidad de impresión y en la cual la imagen se inserta en una diagramación dinámica.

El equipo de fotografía de ese tipo de revistas trabaja menos sometido a los tiempos de cierre que el de los diarios, y por ello, a los reporteros gráficos se les piden fotografías cautivantes y originales, que aporten al lector imágenes diferentes de las que ya han circulado en los periódicos. Además, los esquemas de estas publicaciones exhiben las fotografías en grandes tamaños, organizadas para atraer y vehiculizar una opinión pública. La fotografía se ubica a favor del espectáculo de las noticias, y debe proponer sensaciones y emociones al lector.

Una prueba de esta concepción del tratamiento fotográfico, fue la *Edición Extra de Siete Días* del 3 de junio de 1969 dedicada al *Cordobazo*, la que se limitó, prácticamente, a presentar el acontecimiento mediante fotografías.

b) La figura y el rol del REPORTERO GRÁFICO

En esa renovada prensa gráfica no sólo cambia el modo de tratamiento de la fotografía: también el reportero gráfico comienza a destacarse como un actor importante en la construcción de la nota; por ejemplo, se incluyen sus créditos en la primera página junto al resto de los nombres del equipo de periodistas y directores. Asimismo, las publicaciones en las que trabajan les hacen entrevistas; en esas notas se valoriza, se elogia a los reporteros gráficos como « *aventureros* » que se exponen a circunstancias complicadas para ponerse al servicio de la información, o como « *personalidades* » que reflexionan sobre su tarea o sobre su relación con la realidad social. De este modo se continúa y consolida en nuestro país el « mito del reportero gráfico », que ya se había desarrollado en otros contextos históricos y culturales; por ejemplo, en la revista francesa *Vu* creada en 1928; en su versión americana *Life* nacida en 1938 o en la agencia *Magnum* a partir de 1947.

Simultáneamente a estas transformaciones, a principios de los años 70 la politización de la sociedad argentina se vio reflejada en una gran proliferación de publicaciones militantes, tales como la revista *El Descamisado* y el diario *Noticias*, ambos alineados en la tendencia peronista y vinculados con organizaciones armadas. Las dos publicaciones otorgaron un rol destacado a la fotografía y, al igual que las revistas ilustradas, publicaban fotografías organizadas en series y reportajes exclusivos.

Los fotógrafos de esas publicaciones ofrecían muy distintas trayectorias profesionales: algunos poseían experiencias en la actividad fotográfica y otros eran debutantes. Por otra parte, a ellos se

sumaron los mismos militantes que se interesaban en la fotografía, cuestión sobre la que volveremos más adelante.

Sin duda, debe distinguirse entre el tipo de reportero gráfico que se reclutaba en las revistas y en las publicaciones militantes, por un lado, y el que se prefería como integrante de los diarios tradicionales, puesto que fue en las revistas y otras publicaciones militantes donde la fotografía de prensa, exhibida en una diagramación adecuada para reflejar un discurso y apreciada en toda su capacidad para colaborar en la construcción de una opinión pública, fue consolidándose con mayor éxito.

Si bien los diarios tradicionales incorporaron la fotografía y constituyeron sus equipos de fotógrafos desde los años 1910 en adelante, en ellos la fotografía siguió siendo un elemento decorativo, o un componente informativo que servía para ilustrar el texto. Es comprensible, por lo tanto, que en esos ámbitos de trabajo, los fotógrafos no sobresalieran por sus capacidades interpretativas o sus hazañas creativas; en cambio, se les exigía desarrollar su capacidad para ajustar sus tiempos de producción al tiempo de cierre que imponían las salidas cotidianas del órgano periodístico y adaptarse a la sintonía editorial del diario.

Un estereotipo del reportero gráfico que se desempeñaba en los diarios tradicionales es el que brindan los testimonios de los fotógrafos que en aquel período buscaron insertarse en las revistas ilustradas, o en las publicaciones militantes y posteriormente en las agencias, oportunamente entrevistados por nosotros. La mayoría de los entrevistados opina que los fotógrafos de los diarios entraron al oficio de casualidad, como si *“la cámara fotográfica se les hubiese impuesto en sus manos”*, y consideran que eso vale inclusive para los años 70. Esos testimonios sugieren también que en aquel entonces *“cualquiera se podía convertir en fotógrafo”*: dando como ejemplo el caso de cadetes y ascensoristas de una empresa periodística que llegaron a ser fotógrafos.

Según los comentarios de los entrevistados, el modo de producción de los fotógrafos de los diarios tradicionales no varió de acuerdo con las innovaciones tecnológicas. Aunque las cámaras livianas ya existían en el mercado local, los fotógrafos de los diarios se comportaban ante la nota como si llevaran cámaras pesadas cargadas, con el chasis que permitía sacar tres, cuatro fotos, y luego salían precipitadamente hacia la redacción para revelar y cerrar la nota.

Los comentarios antes citados, por una parte, hablan de los enunciadores mismos: fotógrafos que - habiendo, probablemente, elegido el oficio por vocación o convicción política- buscan

diferenciarse, situarse socialmente y profesionalmente con respecto a los fotógrafos de los diarios². Pero, a la vez, plantean la existencia en aquella época de dos grupos con homogeneidad interna basada en ciertos rasgos distintivos: los reporteros gráficos de los diarios y los restantes.

Acorde con esta diferenciación, Sara Facio afirma que en el período 1970-1975, el periodismo gráfico fue completamente permeable a la antinomia ideológica y política que se expresaba entre los jóvenes: los militantes y los no militantes³. En sus propios términos:

“Una clara división de las aguas se produjo en el periodismo nacional. Los que se quedaron en la labor profesional cumpliendo órdenes y los que tomaron una actitud militante. Los primeros siguieron con las líneas de sus empresas, dejando que los jefes de redacción eligieran las fotos “aprobadas”; mientras que los segundos trabajaron para publicaciones de clara militancia como el diario Noticias y la revista El Descamisado”. En otro pasaje agrega: “Los periódicos y revistas políticas agruparon a jóvenes convertidos en fotógrafos porque tenían una cámara y su militancia política los volvía temerarios; eran jóvenes sin experiencia, ni consciencia profesional guiados por ideales de justicia.

Aún dando por cierta la división que plantea S. Facio, que reconoce dos maneras de concebir la actividad de los fotoperiodistas, tal como está formulada resulta en una simplificación de la realidad y en su fuerte etiquetamiento, además de percibirse en sus palabras una connotación de improvisada o inexistente competencia profesional que desacredita tanto a “jóvenes sin experiencia” como a los que “se quedaron cumpliendo órdenes”.

c) Las condiciones de producción fotográfica en dos medios de prensa de la época: *La Razón y El Descamisado*

Hemos elegido, por lo tanto, aceptar la existencia de los dos grupos de fotógrafos de prensa, pero reflexionar sobre sus características desde una perspectiva diferente. A continuación nos referiremos a la organización del trabajo de dos equipos de reporteros gráficos: el de *La Razón* y el de *El Descamisado*. En cada uno de esos casos, hemos tratado de entender las normas y pautas que

² Ver el libro de Pierre Bourdieu *Sobre la televisión*. Aquí el autor muestra como en un campo social, los diferentes protagonistas mantienen representaciones polémicas sobre los otros agentes con quienes se encuentran en una situación de competencia. Así, surgen estereotipos que se producen en esas relaciones; según P. Bourdieu, los estereotipos reflejan estrategias de luchas que buscan incidir sobre las relaciones de fuerza, de competencia. Pierre Bourdieu. 2005. *Sobre la televisión*. Madrid: Anagrama.

³ Sara Facio. 1995. *La fotografía en Argentina*. Buenos Aires: La Azotea.
2002. *Leyendo fotos*. Buenos Aires: La Azotea.

los dos medios imponían a los fotógrafos, a partir de la percepción de los mismos actores en el momento de formular y reflexionar sobre su oficio y la fotografía periodística.

Escogimos el diario *La Razón* por considerarlo un representante cabal en lo referido al uso de la fotografía en los periódicos tradicionales. Principalmente nos interesó crear un diálogo entre el discurso visual y periodístico de un periódico considerado generalmente como un medio autorizado y neutro, centrado en la transmisión del texto escrito, y el de una publicación como *El Descamisado* abiertamente política y basada en un tratamiento visual muy propio.

- **Diario *La Razón***

Realizamos diversas entrevistas a los fotógrafos de *La Razón*, acercamiento que nos permitió acumular buena información sobre sus prácticas y su ubicación en el sistema jerárquico del diario.

La visión que esos fotógrafos tienen de su oficio puede ser percibida a través de una serie de criterios bien delimitados; la lógica de esos criterios permite definir un ideal de reportero gráfico de un periódico.

En ese sentido, los fotógrafos de *La Razón* construyen un lugar común: se aprendía el oficio saliendo a la calle y “quemando rollos”. El reportero gráfico tenía que saber cubrir todo tipo de tema pero debía captar lo que su diario le autorizaba a tratar; la toma se hacía manteniendo en mente la diagramación de la página donde la foto podría ser publicada. Sólo se tomaba la cantidad de fotos necesaria para proponer a los jefes de fotografía.

Podemos afirmar, entonces, que en el ámbito de trabajo de *La Razón*, los fotógrafos concebían que la fotografía periodística era un mero resultado entre un acontecimiento y el fotógrafo:

Entrevistado: Manuel Damiano, fotógrafo de *La Razón*

“En fotografía no se puede inventar nada: un aeropuerto, es un aeropuerto. Por ejemplo, si el redactor llega 5 minutos tarde a un partido, le pregunta al que está al lado “¿che, qué pasó?”. En cambio, un reportero, esos 5 minutos, los perdió. No los puede inventar, tiene que estar presente, no hay forma de inventar nada. Es la realidad pura y es la verdad”.

De los testimonios obtenidos, podemos inferir que fue con esta visión sobre la fotografía y sobre las tareas del oficio, como los fotógrafos se insertaron en una organización de trabajo determinada. En *La Razón* el equipo de fotógrafos se dividía en dos turnos: el de la mañana y el de la tarde; dichos grupos no se especializaban en ninguna área en particular y todos podían ser enviados a cubrir cualquier tipo de evento.

Alrededor de 15 fotógrafos constituían el staff y dos jefes manejaban cada turno. Los jefes organizaban las planillas de los horarios, recibían de parte de la redacción las notas que se debían

cubrir fotográficamente y se lo informaban a los fotógrafos. También correspondía a los jefes la preselección de las fotografías que presentaban al jefe de redacción, encargado de la selección final. Los laboratoristas se encargaban del revelado de las fotografías, pero en caso de urgencia o sobrecarga de trabajo en el laboratorio los fotógrafos también revelaban. En sus respuestas, la mayoría de los fotógrafos entrevistados destacan la importancia de las tareas de laboratorio y afirman que el revelado y el copiado les permitían intervenir en la calidad final de la fotografía. Si bien consideran que las cuestiones técnicas eran fundamentales en la resolución de una buena fotografía, admiten que sólo intervenían a pleno si el tiempo se lo permitía. Esa intención se lee en el diálogo que mantuvimos con uno de los integrantes del equipo:

Entrevistado: Jorge Vidal, fotógrafo de *La Razón*

E: *-En todos los medios de prensa, la calidad de la fotografía tiene que ser perfecta, tiene que tener profundidad, tiene que tener un contraste. Si está lavado y no se vé nada: no sirve.*

P. *-¿Usted ponía su empeño en el trabajo en el laboratorio?*

E: *-Claro... era la frutilla del postre... después de haber estado ahí, era lo último.*

P. *--¿Entonces a los fotógrafos les gustaba pasar al laboratorio porque podían elegir, corregir sus fotos?*

E.: *-Claro, porque vos hacías tu foto, elegías lo que habías hecho. Pero, había a quienes les gustaba y a quienes no les gustaba. A mi mucho no me gustaba, me aburría bastante el laboratorio. Si lo tenía que hacer lo hacía, pero si podía zafar, para mi era mejor. Igual yo elegía y le decía al laboratorista qué fotos copiar.*

Otro aspecto indagado fueron los criterios de la calidad de su trabajo, y según comentarios de los fotógrafos, la fotografía del diario era esencialmente periodística: las imágenes concentraban información y actualidad y no otro tipo de contenido; por lo tanto, eran fotografías dotadas de un interés que iba más allá de la forma del encuadre o la composición.

Varios de los fotógrafos consultados consideraron que el diario era muy gráfico y también capitalizaron el hecho de que el diario era masivo y de larga trayectoria. Pero la homogeneidad es solo superficial y, al profundizar en las respuestas, desaparece dando lugar a contrastes significativos acerca de la buena calidad de las fotografías y la forma en que debían ejercer sus tareas. Tales contradicciones se presentan respecto de todas las etapas de la producción fotográfica: desde la toma de la fotografía, el revelado y la selección, hasta el modo en que se imprimía.

Según sus comentarios, ellos valorizan la calidad de sus fotografías pero al mismo tiempo afirman que se limitaban a realizar tomas “simples, directas y accesibles para todo el público”.

A pesar de que algunos resaltan el lugar que ocupaba la fotografía en el diario, otros consideran que la selección definitiva se hacía en función del hueco que había quedado en la página. También los

fotógrafos consultados insisten en que la manera de tratar los hechos estaba directamente condicionada por el tiempo de cierre que imponía el diario.

Entrevistado: Armando Reggis, fotógrafo de *La Razón*

--En el vespertino tenés cuatro cierres de notas. Trabajabas con muy poco tiempo, tenías que salir y volver. Por eso, había que tener todo bajo control. Ibas a cubrir la nota, volvías pim-pam-pum, tenías que revelar, copiabas. Ni siquiera esperabas que se secase la copia, así la foto mojada se la dabas al jefe de redacción ¡Era una adrenalina impresionante!, ¡Estabas en un movimiento constante! En una manifestación, si estás en el momento de la represión sacas la represión, si no pasó nada durante el tiempo que estuviste, y bueno mostrarás la gente caminando, algún detalle. Y sí, nosotros teníamos que rajar, porque sabés que te está esperando el cierre, hasta el hueco en la página te está esperando, porque el jefe de redacción ya sabía la medida que necesitaba cubrir.

Los fotógrafos parecen haber mirado con cierta ingenuidad sus tareas para el diario; por un lado, tienen un sentimiento muy vivo de las limitaciones impuestas por el vespertino, pero valoran mucho el haber estado entrenados para manejar criterios de composición y encuadre que correspondían al ritmo propio del diario. Ese ritmo de trabajo era lo que les producía adrenalina; disponer de poco tiempo era una variable irreversible, que ciertamente ellos manejaban con mucha destreza. De allí que ellos conviertan tal habilidad en la máxima expresión del nivel de su profesionalidad, por encima del estilo y de la calidad fotográfica. Por otro lado, aun cuando les interese marcar su capacidad en resolver las notas a favor de la tiranía del tiempo, sienten que el estilo de fotografías impuesto por el jefe y las normas del diario reducía la posibilidad de producir fotografías más elaboradas, como se comprueba en el siguiente testimonio:

Entrevistado: Jorge Vidal, fotógrafo de *La Razón*

E.: - A La Razón le interesaba que vos trajeses las notas que ellos te pedían. Si eran buenas, mejor. Pero no era que ellos buscaran tu estilo. La Razón tenía un cierto estilo, que lo daban las fotos que le gustaban al viejo (el jefe de redacción): las vistas generales y poco primeros planos...

P.: - ¿A usted le hubiese gustado desarrollar un estilo?

E.: -¡No! Yo, no tenía un estilo, por ahí tengo un estilo, que sé yo... Pero nunca se me ocurrió tener un estilo, a mí me gustaba la fotografía directa, espontánea...

(piensa unos segundos) ¿Eso por ahí es tener un estilo? Pero yo prefería hacer lo que ellos querían, así nadie me jodía. A veces sí me calentaba, cuando el jefe de fotografía elegía una foto que no era la buena. Yo les decía "pero si yo estuve ahí..." Con el viejo también me enojaba, pero ahí sabía callarme.

También me recalentaba cuando te comías una manifestación: los policías que pegaban ¡y los manifestantes! Porque ellos también pegan a los canas, y a nosotros, los gases... Sacabas todas esas fotos, te habías metido en medio del bolonqui, y cuando mostrabas tus fotos, te elegían la de la calle vacía con algún coche quemado, o una humareda ¿Por qué?

Porque al viejo Laiño no le convenía mostrar el despiole. ¡Ma sí!, yo me decía “para qué hacer esas fotos”, me exponía, ponía mi cuerpo... Por eso, prefería hacer lo que ellos querían. Yo me preocupaba por tener mis garbanzos a fin de mes.

Las entrevistas sugieren que los fotógrafos podían intervenir y controlar diversos aspectos de los procesos técnicos, pero en general no lo hacían: aparentemente no se sentían implicados sobre la manera en que las fotos se mostrarían y sólo hacían lo necesario para que la foto fuera apta para su impresión en la página del diario. Creemos que no se debe idealizar; sostenemos que eran reporteros gráficos sólo parcialmente limitados por la estructura de ese periódico y si no presentaban ambiciones estéticas era porque no buscaban en su oficio ese tipo de creatividad y tampoco se habían interesado por desarrollar un imaginario visual más elaborado⁴.

- ***El Descamisado: publicación de la Juventud Peronista***

La otra mirada sobre la actividad fotográfica en un medio de prensa de aquel período con la que contamos, proviene del equipo de *El Descamisado*⁵.

Oswaldo Jauretche y Miguel Ángel Otero fueron los que organizaron el equipo de fotografía de *El Descamisado*. Tuvimos oportunidad de entrevistar al primero de estos fotógrafos. Según sus comentarios, el perfil profesional de los integrantes del equipo no se consideró importante y se subordinó a las restricciones que imponía el contexto:

Entrevistado: Oswaldo Jauretche, fotógrafo de *El Descamisado*

--Incorporámos militantes, no fotógrafos. El equipo de fotógrafos era de la militancia. Había requisitos superiores, si El Descamisado mandaba a alguien a cubrir una nota tenía que ser gente de confianza que estuviera adentro del palo o cerca, no podías mandar a cualquiera (...) Vos pensá, que El Descamisado estaba dirigido a movilizar al militante, inicialmente dirigido a la JP, a la gente del barrio, de la villa. Es más, vas a encontrar pocas fotos de las universidades ¡El Descamisado era de los “grones”! Lo que buscábamos constantemente era que el militante de la JP fuera el protagonista de las fotografías.

De este modo, podemos aproximarnos a la idea de “reportero gráfico” implícita en la formación del equipo: en fotografía los colaboradores fueron elegidos de entre los mismos militantes o fotógrafos

⁴ La socióloga Barbara Rosenblum quien ha realizado un trabajo de campo en los grandes periódicos americanos de los años 70, explica que el resultado de la fotografía impresa en los diarios fue durante mucho tiempo mediocre; ese aspecto técnico no era desvalorizado, al contrario, ayudaba a alimentar la creencia que la fotografía de noticias restituye la realidad tal cual se presenta. La ecuación sería que a menos calidad habría más veracidad. Creemos que esa observación es pertinente en nuestro caso. Barbara Rosenblum. 1978. *Photographers at work. A sociology of photographic styles*. New York: Editorial Holmes and Meyer.

⁵ El primer número del semanario de la Juventud Peronista, *El Descamisado*, aparece el 11 de mayo de 1973, y se ubica como una de las publicaciones militantes más importantes.

debutantes, con los cuales Jauretche y Otero se habían conectado previamente en la revista *Fotografía Universal*⁶. Esto significa que la formación fotográfica era muy heterogénea, de muy distinto origen y nivel y podía ser hasta inexistente. Según O. Jauretche, para la formación del equipo se privilegió a aquellas personas que supieran moverse en los espacios relacionados a las actividades de militancia (sindicatos, barrios, fábricas, etc.) y que supieran reflejar la imagen de los militantes.

Tampoco la experiencia política de los fotógrafos era similar o pareja. Algunos participaban activamente en las organizaciones armadas o en la Juventud Peronista; otros habían militado en sindicatos o adherían a la izquierda, sin relacionarse directamente en el seno de un partido. Teniendo en cuenta esta diversidad, podemos afirmar que seguramente para algunos el hecho de trabajar en *El Descamisado*, significaba luchar por la causa peronista mediante la fotografía; también habría quienes adherían a la efervescencia política y acaso consideraban ese semanario como un espacio disponible para aprender el oficio de modo diferente de lo habitual en los diarios tradicionales.

El Descamisado ofrecía un temario variado; sobre todo los fotógrafos cubrían ciertos reportajes poco frecuentes en los diarios, además de las notas correspondientes a las fotos de manifestaciones, reuniones y actos de la Juventud Peronista. Muchas fotografías denuncian la miseria de los pobres, la insalubridad, la falta de vivienda, las malas condiciones del sistema de salud pública, la presencia represiva de los militares.

Dada la continuidad de estos ejes temáticos nos propusimos saber si el equipo de *El Descamisado* ofrecía un espacio de trabajo democratizado y si su organización difería de la que habitualmente imponía la estructura jerárquica de los diarios.

En un estudio sobre el semanario, se afirma que la publicación buscaba homogeneizar el activismo montonero, por lo cual sus decisiones editoriales provenían de la estructura de conducción de la organización peronista. Sin embargo, el estudio no ofrece datos empíricos que permitan reconstruir la cadena de actividades y los distintos agentes que actuaban, en concreto, para producir la revista⁷.

La misma dificultad enfrentamos al repasar la organización del equipo de fotógrafos, aunque al respecto podemos adelantar una serie de aspectos a partir de la entrevista con Osvaldo Jauretche.

⁶ Ambos fotógrafos ya tenían una experiencia en la actividad fotográfica y habían trabajado en la revista *Fotografía Universal* que salió entre 1970 y 1972. Esa revista combinaba avisos de cámaras fotográficas, artículos sobre la técnica fotográfica y a partir de los reportajes de grandes fotógrafos de la historia del fotoperiodismo se defendía la concepción de la fotografía como un documento de la realidad, según un testimonio esa publicación significó un punto de ruptura con respecto a los discursos más pictóricos de los fotoclubes –que vivían su auge en Buenos Aires–.

⁷Alejandro Costábile. 1997. *El Descamisado: revista semanal de actualidad política; órgano de prensa de Montoneros*. Buenos Aires: tesina de grado de la Facultad de Ciencias de la Comunicación. Tutor: J. Bernetti.

En primer lugar, los dos jefes de fotografía eran quienes asignaban las notas, pese al eventual reclamo de los fotógrafos (“*Otero y yo éramos los jefes y los otros los pibes*”, dice Jauretche en la entrevista), lo cual revela un primer nivel de jerarquización dentro del equipo, de tipo interno. Por otra parte, los fotógrafos también cubrían las notas siguiendo las pautas que determinaban los dirigentes de la Juventud Peronista, en virtud de lo que podríamos denominar una jerarquización de orden externo:

Entrevistado: *ibidem*

--Nosotros teníamos relación con todos los dirigentes de la JP. Ellos hacían su trabajo, sus contactos y nos llamaban. En el terreno nos conectábamos entonces con los militantes locales, ellos nos decían de qué actividad querían fotos, si era una reunión o un acto nos solían decir ‘sacá a fulano y a fulano’. También, si era en un barrio nos introducían con la gente que ya conocían. Nosotros nos subordinábamos a los que ellos pedían y a sus necesidades.

En principio, no nos equivocamos al afirmar que la subordinación a jerarquías de distinto origen dejaba a los fotógrafos poco margen de decisión y su grado de autonomía no difería del que se solía alcanzar en los otros órganos de prensa, con diferentes grados.

Sin embargo, paralelamente, observamos una voluntad, por parte de los jefes de fotografía, de aplicar otras normas, con el fin de valorizar el papel del fotógrafo y de optimizar la calidad de la fotografía. Esto era visible en las distintas etapas del proceso de producción: desde el pedido que se transmitía al fotógrafo, pasando por el trabajo en el laboratorio y la selección de las imágenes hasta la diagramación.

Los jefes seleccionaban las fotos en presencia de los fotógrafos; se pretendía así elegir las imágenes pertinentes para componer la nota en absoluto acuerdo con los fotógrafos. Durante esa operación, los jefes hacían una devolución a los fotógrafos para formarlos, explicándoles tanto las cuestiones técnicas como los criterios de contenido y de composición. La edición de las tomas se hacía a partir de negativos y no a partir de los contactos, estrategia dictada para evitar gastos de materiales, avanzar más rápidamente y por acostumbrarse así.

Los laboratoristas se encargaban del revelado y del copiado, pero también los jefes de fotografía intervenían. La calidad de la fotografía se mejoraba en ese proceso; se determinaba la dilución de los productos, los tiempos de revelado y de copiado así como la temperatura, en función de las condiciones técnicas en que las fotografías habían sido tomadas.

Consideramos importante matizar este modo de trabajo, aunque seguramente parezca idealizado por el filtro de nuestro interlocutor, con lo visto en el caso de *La Razón*. No sólo se revela un vínculo y una ubicación diferentes del fotógrafo con respecto a la cadena de producción, sino un vínculo

especialmente atento al aspecto técnico y al resultado de la fotografía hasta su exhibición en la página impresa. Asimismo, Osvaldo Jauretche agregó que en su condición de jefe de fotografía se posicionaba ante los otros agentes de la revista. Por ejemplo, hacía valer el espacio de la fotografía en la página impresa y respetar el encuadre seleccionado por el fotógrafo, oponiéndose a veces a los recortes que pretendían hacer los diagramadores, a pesar de que esa actitud le provocaba fuertes discusiones con los otros colegas implicados en la publicación de la fotografía.

Si bien el equipo de *El Descamisado* no contaba con fotógrafos de larga trayectoria buscaba optimizar la calidad de sus fotos ya que se sabía que la foto ocuparía un papel considerable en la compaginación. En ese sentido, ¿qué tipo de estilos o retóricas se indicarían dentro del equipo de fotógrafos? Al intentar obtener respuestas sobre los tratamientos fotográficos que aplicaban o buscaban, nos encontramos con una serie de comentarios que en cierta manera se contradicen. Así, Jauretche evocó en la entrevista ya mencionada:

-- Uno de nuestros ídolos era Cartier Bresson: por su calidad visual, y por su concepción sobre la fotografía. 'El instante decisivo' era nuestro lenguaje. Otros nos interesaban por su compromiso: por ejemplo Capa, McCullin y sus fotografías de Vietnam. También mirábamos fotografías que eran puramente estéticas, casualmente no recuerdo los nombres de esos fotógrafos, porque me importaban menos.

Igual, yo siempre pensé y pienso que las imágenes que se toman son el producto de una situación, de una mente, de un espíritu que hay detrás de la cámara. (Refiriéndose a una fotografía publicada por El Descamisado: un nene sentado en una habitación de una vivienda muy pobre). Fijate: en esa foto está el espíritu de los setenta, incluso el fotógrafo que sacó esto jamás vió una foto de un gran fotógrafo. La estética tiene que ver con un estado de ánimo y eso se refleja en las fotografías.

¿Qué era el espíritu de los 70?, el espíritu de los 70 combinaba la vocación militante con un manejo de la técnica y de las circunstancias. Porque el reportero gráfico tiene que ser alguien que sepa responder sobre la marcha. No puede estar reflexionando a cada instante, porque se pierde la foto, tiene que moverse con intuición y por su propio impulso. Por eso, también, hay que decir que no buscábamos un encuadre en particular, ¡Muchas de nuestras fotografías eran hijas de las circunstancias!

A ver.... (Jauretche intenta explicar la diversidad de capas que se interponían en la composición de las fotografías), había ciertos criterios que buscábamos mantener, por ejemplo las ambiciones estéticas estaban por detrás del contenido. A veces lo estético se imponía, pero no era que ese efecto se había buscado. (Mira una fotografía que le sirve como ejemplo: una columna en marcha con banderas y pancartas; las diagonales otorgan un lindo movimiento como si fuera que esas banderas sobrevuelan onduladamente, arman olas). ¿No ves? esta fotografía es estéticamente impactante, pero porque se dio de esa forma, no fue porque proponíamos una impronta estética.

Estos comentarios sugieren que algunos fotógrafos locales habían construido su visión del fotoperiodismo a partir de las grandes figuras internacionales como Robert Capa, Henri Cartier Bresson, Don McCullin, o sea que ellos se situaban en una cultura visual, que, como ya

mencionamos, era relativamente reciente en Argentina y se había difundido a través de los reportajes de *Life*, y algunos libros de fotografía que circulaban entre fotógrafos.

Además de esta tradición, Jauretche menciona tres puntos: la incertidumbre en el momento de la toma fotográfica, el desinterés en la composición impecable y ese ojo innato que puede resolver distintas circunstancias. Conviene recordar que estos aspectos forman, también, parte de ciertos arquetipos que expresaron grandes maestros de la fotografía, visibles en los trabajos del fotógrafo William Kleim o de Robert Frank -- sus planos fuera de foco, escenas caóticas con gran número de elementos urbanos, inclusión de la sombra del fotógrafo, grano muy visible--, y no en el “instante decisivo” que integra la poética de Henri Cartier Bresson.

Es interesante constatar que al igual que el entrevistado, muchos otros fotógrafos argentinos (sin incluir aquellos del diario *La Razón* que expresaron su desconocimiento sobre el fotoperiodismo desarrollado en los núcleos americanos o europeos), adoptaban los principios creativos de grandes representantes internacionales de la historia del fotoperiodismo para desarrollar su propia práctica fotográfica, pero, caían en contradicción al apropiarse simultáneamente de ciertos enunciados que representan al acto fotográfico como un “misterio” y alimentan el mito del reportero gráfico que tiene “el ojo para eso”.

Asimismo, también podemos leer en comentarios del entrevistado que las pretensiones estéticas, las composiciones buenas y las lúdicas quedaban relegadas por debajo de las exigencias del contenido político. De este modo, la cultura visual aparece contenida por “el espíritu de los años 70”⁸. Dicho de otra manera, el espíritu político colmaba la composición de la imagen: henos aquí, una vez más frente a la clásica disyuntiva entre estética o política, lenguaje artístico autónomo o arte con compromiso social, dilema que no hemos desarrollado pues excede los límites de este trabajo.

Ya hemos identificado los respectivos discursos que expresaron los reporteros gráficos sobre su trabajo en *La Razón* y *El Descamisado* y llegamos a la conclusión de que la práctica de los fotógrafos del diario era más estandarizada que la de los otros. También, nuestros análisis sugieren que los fotógrafos de *La Razón* concebían sus fotografías al servicio de la información, por encima de cualquier ambición estética, mientras que los fotógrafos de *El Descamisado* concebían su oficio al servicio de la militancia política, es decir, que si sus fotografías expresaban ciertos valores estéticos, éstos no debían ocupar la intención principal del fotógrafo.

⁸ En la misma entrevista, Jauretche menciona los lazos de su manera de pensar la fotografía con el cine documental y político desarrollado por Fernando Solanas, Octavio Getino y Raymundo Gleizer.

Si bien en el presente trabajo no abordamos las trayectorias de los fotógrafos de ambos medios, no cabe duda de que ciertas variables tales como el origen social, el nivel de instrucción, el tipo de formación e inserción en el oficio, así como las aspiraciones personales e ideológicas, jugaron un papel importante en la manera en que los fotógrafos concebían el fotoperiodismo y en los lugares que buscaron para desarrollar su actividad.

Para concluir, puntualicemos también que el diseño de las publicaciones hubo de influir directamente en el trabajo que ejercían los reporteros gráficos.

El diseño de *La Razón* contribuía a crear una imagen clásica y objetiva. De tamaño sábana, mantenía el formato de un diario de comienzos de siglo XX. Empleaba una sobria diagramación y prácticamente la misma tipografía, aunque sus titulares eran grandes y excesivos. *La Razón* no era una publicación ilustrada, sino un periódico vespertino. Como mencionamos, el diario incorporó la fotografía y le adjudicó una función y un espacio subordinados al texto escrito. La fotografía se introdujo como un hito necesario y obligado para crear la ilusión de que el diario contaba con documentos visuales, verdaderos, objetivos y capaces de transmitir informaciones que surgían de la realidad. Lo que nos lleva a entender que el diario reclutara reporteros gráficos capaces de adaptarse a esa doble exigencia: organizar su trabajo en función del propio ritmo del diario y producir fotografías que no ocuparían un lugar central en la construcción de la noticia. Sin embargo, aunque la fotografía en ese diario resultara banal y de escaso protagonismo, cumplía con relativo éxito el papel de informar y, sobre todo, reflejaba una retórica que acentuaba la línea editorial.

Por su lado, la propuesta adoptada por *El Descamisado* demostró una creatividad gráfica que contrastó fuertemente con la de los diarios tradicionales. El diseño del semanario era ágil, de tamaño tabloide, recurría a las tintas de color, al uso de fotografías ampliadas. Las tapas eran de colores vivos como el rojo, naranja, celeste, fucsia, entre otros tonos. El color de la tapa se mantenía siempre en las páginas internas, lo que además de una elección estética, era un modo de facilitar la impresión. Los grandes titulares contrastaban con el fondo, por ejemplo, blancos si la página era negra. Las fotografías se insertaban en ese esquema, y en algunas de las páginas se les otorgaba más espacio que al texto. Al igual que las revistas ilustradas especializadas en la imagen, *El Descamisado* publicaba fotografías de encuadres variados (en picada, contrapicada, grandes planos, diagonales pronunciadas). Paralelamente, consideramos que la propuesta fotográfica de *El Descamisado* dramatizaba, en muchas ocasiones, las situaciones fotografiadas, en búsqueda de la denuncia social y para acompañar o acentuar la pasión del militante -en ese período de plena efervescencia política y revolucionaria-. Esa dramatismo resultaba fortalecido por los titulares

estridentes y el contenido de los epígrafes y textos, es decir que el dispositivo, el esquema de la publicación cargaba a las imágenes con un fuerte contenido político.

3. Análisis comparativo del tratamiento fotográfico

Tomando en cuenta las diferencias y especificidades de los órganos de prensa, ya descriptos, a continuación demostraremos cómo todas las variables estudiadas condicionaron el tratamiento fotográfico, en *La Razón* y *El Descamisado*, de las jornadas del 25 y 26 de mayo de 1973, las que fueron de enorme relevancia en la historia política argentina. Un breve preámbulo histórico sobre esas Jornadas permitirá entender con mayor facilidad cómo las dos publicaciones expresaron su línea editorial mediante la fotografía, sus títulos y sus epígrafes.

Las jornadas del 25 y 26 de mayo de 1973

Con el lema “Cámpora al gobierno, Perón al poder”, el Frente Justicialista de Liberación Nacional se impuso en las elecciones de marzo de 1973, con casi el 50 % de los votos. El triunfo electoral se explica por varios factores, entre los más importantes, retengamos que el país votó masivamente contra los militares y el poder autoritario. Por otro lado, como lo señalaron Silvia Sigal y Eliseo Verón la imagen de Perón y del peronismo como un movimiento sectario, fuertemente asociado a una clase social y a un período preciso de la historia del país (1945-1955) comienza a cambiar para importantes sectores de la burguesía y de la opinión pública en general. Tras los fracasos militares, se deseaba un nuevo proceso democrático, y Perón -quien mostró una gran capacidad para negociar con todos; alentaba por igual a las facciones enfrentadas que luchaban en su seno y otorgaba sus favores a unos y a otros para asegurar el control- se vuelve una figura clave, como un moderador pacífico para reencauzar a un país convulsionado. Sin embargo, el clima político era ambiguo, incierto. Cada sector del peronismo interpretaría el nuevo y corto gobierno de Cámpora a su manera.

El 25 de mayo de 1973 asumió Héctor José Cámpora y el acto estuvo prácticamente controlado por la Juventud Peronista. Distintos libros sobre la historia reciente califican ese día como “memorable...” (historiador Luis Alberto Romero), o “de jubiloso desborde” (socióloga Maristella Svampa). Por su lado, la periodista María Seoane en su libro *Todo o Nada* reconoce la jornada como “Una de las manifestaciones de júbilo popular más imponente de las que se recordarán en la historia argentina contemporánea...”.

Los tres textos comienzan el relato del acontecimiento subrayando la presencia, a la ceremonia de asunción de Cámpora, de las dos figuras de las experiencias socialistas latinoamericanas: Osvaldo Dorticós, presidente de Cuba y Salvador Allende, de Chile. La multitud movilizada en las calles y dentro de la Casa Rosada saludó a esos presidentes a través de cánticos y consignas de lucha; y repudió a la Junta Militar saliente. Las estrofas de la marcha peronista reemplazaron al Himno Nacional, luego de que Cámpora recibiera la banda presidencial. El nuevo presidente pronunció un discurso en el cual anunció “la hora de Perón”, así como rindió homenaje a la “juventud maravillosa”.

Como escribió Maristella Svampa “la jornada festiva estuvo salpicada por algunas refriegas con la policía y otros incidentes de neto corte simbólico”. En las calles, las consignas antiimperialistas no tardaron en expresarse mediante cantos, y la multitud llegó hasta a impedir que el Secretario de Estado norteamericano, William Rogers, pudiera llegar a la Casa Rosada. Los miembros de la Junta Militar tuvieron que abandonar el lugar en helicóptero. La frase “Casa Montonera” fue escrita en aerosol sobre una de las paredes de la Casa Rosada. La multitud ocupó el sitio en donde se debía realizar el desfile militar, y los militantes de la Juventud Peronista provistos de barzaletes controlaron la circulación en la calle.

Al atardecer, los manifestantes se trasladaron hacia el penal de Villa Devoto. Allí, con antorchas, pancartas y banderas pidieron la liberación de los presos políticos encarcelados durante la dictadura, y mayoritariamente ligados a las organizaciones armadas. La misma noche del 25 de mayo, luego de apresuradas negociaciones, Cámpora resolvió firmar el indulto presidencial otorgando la amnistía general a los presos políticos, que sería aprobada dos días después por el Parlamento.

Esa “jornada inolvidable” abrió la denominada primavera camporista, un corto período “vertiginoso” que rápidamente demostró sus ambigüedades y debilidades. Inmediatamente, las tomas de fábricas, las constantes movilizaciones y los sangrientos enfrentamientos entre la izquierda y la derecha del peronismo generaron un clima de inestabilidad; pese a ello la izquierda peronista creía que la patria socialista se estaba gestando y los que entrevieron el horizonte oscuro que se aproximaba fueron pocos.

Ahora bien: ¿qué tipo de crónica hicieron las dos publicaciones aquí estudiadas? ¿Cómo construyeron el acontecimiento y en particular qué tratamiento fotográfico escogieron para reconstruir las jornadas del 25 y del 26 de mayo de 1973?

- **Tratamiento en *La Razón***

El día 25 de mayo, *La Razón* publicó 50 fotografías y presentó a sus lectores una crónica que incluyó los distintos momentos importantes durante esa jornada. Tres fotografías colmaron la tapa del diario: en la primera, el nuevo Presidente electo y el jefe militar Lanusse figuran en un plano de la ceremonia oficial, mientras se estaría leyendo el acta del traspaso del gobierno. Otra fotografía muestra a Cámpora en el balcón de la casa de Gobierno saludando al público, y una tercera fotografía se centra en la multitud, entre numerosas y largas pancartas, entre las que la de Montoneros es muy visible. Esa fotografía no se mantendrá en la 6ª edición, ya que si bien en ella la tapa exhibirá una vista de la multitud, esta vez no se leerá ninguna identificación política. Las fotografías de las dos primeras planas, además de sus epígrafes, se sostienen con el gran titular **“La República retomó hoy el camino de la Constitución”** y **“El país volvió a la vigencia plena de sus instituciones al asumir las nuevas autoridades nacionales”** respectivamente.

Las páginas siguientes cubren distintas escenas de la ceremonia oficial y de lo que estaba ocurriendo en los alrededores del Congreso y de la Casa Rosada: desde el nombramiento del nuevo gabinete de ministros -las 8 fotografías repiten lo mismo, el nuevo funcionario asumiendo su cargo bajo juramento-, hasta una vista amplia de la Asamblea Constituyente; pasando por planos de la gente reunida en la calle (gente detrás de una columna en marcha, planos más recortados y cercanos de hombres y mujeres con sus hijos, largas vistas de la multitud). Por ejemplo, en la página 3 hay una foto de una mujer que participa en los festejos; en el epígrafe leemos *“Una señora confraterniza con uno de los soldados apostados”*. Este epígrafe confunde en vez de esclarecer la situación, pues lo que en realidad vemos es un policía apostado y una mujer delante de él; el policía lleva un arma cuyo extremo parece apuntar a la cara de la mujer.

También se publicaron otras fotografías de los festejos, inclusive mostrando las movilizaciones que se extendieron hasta la noche. La postergación del desfile militar se enuncia con imágenes de las cadenas infantería y con un titular muy grande **“La parada militar ha sido suspendida”**. En el artículo se evocan los gritos de la gente al ver a los militares: “asesinos”, “justicia”.

En distintas páginas, se muestra a Cámpora pronunciando los discursos (en la Casa Rosada o en el balcón de la misma), y a los presidentes Salvador Allende y Dorticós. Finalmente, la edición de esa jornada se cierra con una serie de imágenes presentadas con el titular **“Momentos críticos en la Plaza de Mayo”**: fotografías de manifestantes que se desmovilizan, humo, policías, grupos rodeando algún caído constituyen la página. El 26 de mayo el diario continúa con los actos oficiales y los movimientos en la calle; se agrega, a esos temas, la liberación de los presos políticos

de la cárcel de Villa Devoto; al lado de esa página, el diario dedica tres grandes fotografías con su respectivo texto al nombramiento de los nuevos comandantes del Ejército⁹.

- **Tratamiento en *El Descamisado***

El 29 de mayo de 1973, apareció el número 2 de *El Descamisado*. Allí encontramos la representación del día en el que Cárpora fue consagrado Presidente de la República. La tapa amarilla con tipografías en blanco y negro dice: **“El Tío presidente libertó a los combatientes”**. La revista comienza con una nota en donde se anuncia la fusión de FAR con Montoneros, y una fotografía de las barricadas de *El Cordobazo* reivindicando aquella fecha como el punto de inflexión hacia la democracia: **“En Córdoba empezó el fin”**. Después viene una serie de fotografías de los presos políticos saliendo de la cárcel, y los abrazos con la gente que los estaban esperando. La contratapa continúa con dos imágenes de la liberación en la cárcel de Devoto: una fotografía muestra una ventana de la torre de la cárcel con carteles de Perón, de la JP y banderas con la estrella roja (negra en la fotografía blanco y negro). Detrás de los carteles y de los barrotes aparecen las figuras de los presos. La segunda foto muestra un grupo de liberados, con los puños levantados y las manos en V. **“Indulto primer acto del gobierno peronista”**, indica el epígrafe. Era de noche y las fotografías fueron tomadas con flash.

Una doble página es dedicada al reencuentro de Cárpora con los militantes en un acto que se realizó el mismo 25 de mayo. Las páginas combinan imágenes del nuevo presidente dando sus discursos con los puños cerrados y otros planos de los militantes. Una viñeta de fotografías más chicas nos muestran los personajes del mundo del espectáculo que asistieron a ese acto. Otra doble página se titula: **“Se van, se van y nunca volverán”**. Tres fotografías reconstruyen la salida del general Lanusse como una huída cinematográfica. En la primera, tomada durante la ceremonia oficial, vemos a Lanusse mirando hacia abajo mientras se frota el mentón con aire preocupado: **“¿Se lo entrego o no se lo entrego?”** indica el epígrafe; en la segunda fotografía vemos al

⁹ Para comparar hemos revisado las fotografías que publicaron los diarios *Crónica* y *La Nación*.

El primero publicó entre las dos jornadas 60 fotografías, ese vespertino presentó imágenes de las movilizaciones acentuando los accidentes y heridos, desde los textos y con fotografías de los retratos de los militares se criticó directamente al poder autoritario saliente. A pesar del modo en que se utilizaron las imágenes, la cantidad de fotografías que los dos vespertinos -*La Razón* y *Crónica*- publicaron es significativo; hay que tener en cuenta que la televisión no era todavía competencia para los diarios, y aun menos para los vespertinos que seguían en primera fila para transmitir las últimas informaciones del día.

La Nación mostró imágenes similares a las de *La Razón*, pero en menor cantidad, el número de fotos no superó la docena. Esta comparación se debería completar con un verdadero análisis, por ejemplo se necesitaría argumentar porqué al mirar lo publicado por *La Razón* y *La Nación* se presiente que se mostraron las mismas imágenes, ¿los diarios nos muestran los acontecimientos recurriendo a una repetición iconográfica?

helicóptero que ya ha despegado de la Casa Rosada y sobrevuela por encima de banderas flameando, con el epígrafe “13h 55 los comandos se retiran”; por último, en la parte superior de la página, un plano cerrado muestra las botas de un militar que vigila la multitud desde la terraza de la Casa Rosada.

En la otra página se publicaron dos fotografías grandes en formato panorámico de los Presidentes de Chile y Cuba caminando en una calle de Buenos Aires, “*Cámpora inaugura un nuevo estilo: los presidentes amigos caminan junto al pueblo sin motos ni sirenas*” nos dice el epígrafe.

Finalmente, el 25 de mayo se cierra bajo el titular “**Una retirada Sangrienta**”: cuatro fotografías muestran los momentos de desmovilización y represión que se desarrollaron en la calle; dos jóvenes sosteniendo una bandera argentina con manchas de sangre, los militares en acción, llamaradas, un caído. La página opuesta exhibe planos de las banderas y pancartas de la JP, FAR y Montoneros.

Además de las notas sobre las jornadas del 25 y 26 de mayo, la revista publica una nota sobre los desalojos y las ocupaciones de vivienda, acompañada de fotografías. El número se completa con un suplemento extraordinario en el que se relata una historia del movimiento peronista desde la caída de Perón en 1955. “**18 años de lucha**” aparece en la tapa roja, con una fotografía de Juan Domingo Perón. El suplemento se extiende en cuatro páginas cargadas de fotografías.

La comparación entre el diario *La Razón* y la revista militante *El Descamisado* permite constatar que en general no cubrieron fotográficamente los mismos momentos del acontecimiento y, cuando lo hicieron, los enfocaron de manera diferente.

Por una parte, vimos que la cobertura fotográfica de las dos ediciones del diario *La Razón* se ordenó a partir de los siguientes momentos: siguió la ceremonia oficial, acompañó tanto el entusiasmo de la gente por la nueva salida electoral, con la presencia de los Presidentes latinoamericanos, como la esperada ley de amnistía. Las fotos, los epígrafes y los textos se preocuparon en crear unas jornadas cívicas, en un país que buscaba su salida democrática y una pacificación. De esta manera se definió una línea editorial que agradara al mayor número de sus lectores.

Pese al hecho de que el diario *La Razón* acompañó el estallido democrático, su línea editorial siguió marcada por un gran respeto a la presencia militar. Habría que recordar que el diario *La Razón* tenía fuertes influencias del Ejército desde el año 1955; y como es sabido, los militares no se opusieron ante la orientación de una nueva vía democrática¹⁰. Así, los textos y las imágenes no atacan al

¹⁰ La relación del diario con el Ejército está confirmada por diferentes autores: Rodolfo Walsh lo demuestra en su investigación *El Caso Satanowsky* y el Carlos Ulanovsky en el libro *Paren las rotativas*.

régimen militar saliente; en ese sentido, la doble página que publicó fotografías de los nuevos grupos del ejército al lado de las fotografías de la liberación de los presos, resulta significativa.

Por otra parte, la organización de las fotografías de *El Descamisado* hace hincapié en la tensión entre el fin de un gobierno antipopular y el comienzo de un nuevo gobierno peronista y “revolucionario”. El número es dedicado a la victoria de su movimiento, a sus militantes y a “la lucha peronista”. El tratamiento fotográfico acentúa estas diferencias: desde la manera en que figuran las autoridades políticas hasta las escenas de la gente movilizada. *La Razón* muestra al General Lanusse entregando su mando, con un encuadre distante y contextualizado en el entorno de la ceremonia oficial; mientras que la publicación militante publica una fotografía en donde el rostro del General expresa un equívoco y enuncia ese gesto bajo una ironía. Los presidentes latinoamericanos también figuran en el contexto de la ceremonia oficial presentada por el diario, mientras que la revista los muestra caminando en la calle. El diario borra prácticamente las insignias políticas; la revista hace de esas banderas y pancartas planos espectaculares.

La actitud de ambas publicaciones con respecto a los momentos más violentos también se diferenció. El diario, en su contratapa, organiza una serie de fotografías para demostrar que la gente intentó ingresar, pese al control de seguridad, a la Casa de Gobierno, y que se tuvo que recurrir a las fuerzas del orden para disuadir y alejar a la gente. *El Descamisado* organiza sus fotos del despliegue en la calle focalizando en la represión y en las heridas de los manifestantes. Los encuadres sensacionalistas y la diagramación en la página impresa confieren a esas fotografías aún más dramatismo.

De manera muy general, esta comparación deja pensar que habría dos tipos de iconografía de prensa. Una iconografía prosaica en oposición a una iconografía lírica. La primera se quiere objetiva; se limita a informar los hechos, recurre a los grandes planos para crear la dimensión real del contexto, lo que se interpretaría como una manera de legitimar que el fotógrafo, el medio de prensa no toma una visión particular de la escena fotografiada. La segunda resalta expresiones, para lo que los primeros planos resultan más adecuados, y las imágenes buscan destacar algo diferente, salir de algún anonimato. Si aplicamos esas definiciones a nuestros dos casos, encontraríamos que el diario recurre a una iconografía prosaica mientras que la publicación militante utiliza una iconografía lírica.

Retomemos ciertos ejemplos de la jornada del 25 de mayo de 1973, como una fotografía de *La Razón* en la cual vemos una fila de militares en la entrada de la Casa Rosada, en comparación a esa otra fotografía publicada por *El Descamisado*, un primer plano de las botas de un militar.

La fotografía de un helicóptero estacionado en la terraza de la Casa Rosada; algunos hombres, entre ellos, Cámpora se dirigen o salen del helicóptero. El título que presenta a la imagen indica **“En helicóptero llegó el Primer Magistrado a la Casa Rosada”**. Veamos nuevamente, la fotografía del helicóptero –tomado en contrapicado- ya sobrevolando y dejando por debajo banderas flameando, la imagen se acompaña con el epígrafe *“13:55 los comandantes ya se retiran”*. Incluir los epígrafes demuestra que esa iconografía se constituye, además, en un contexto dado, en una página impresa determinada. Esa diferenciación de estilos de fotografía de prensa se percibe a partir de situaciones similares, que ocurrieron durante el mismo acontecimiento.

A modo de Conclusión

A lo largo del presente trabajo se ha hecho un recorrido en el que se consideraron las transformaciones ocurridas en el fotoperiodismo local, durante el período 1960-1970. Para ello, se tomaron en cuenta dos medios de prensa de muy distintas características y en los cuales la incorporación de la fotografía se había realizado conforme a propósitos muy diferentes.: el diario *La Razón* y el semanario *El Descamisado*.

Siguiendo ese camino, fue posible identificar dos maneras diferentes de concebir la fotografía en la construcción de la noticia; se advirtió la existencia de estructuras productivas condicionadas por el tipo de publicación; se observaron diferencias en cuanto a la representación que los fotógrafos tenían de su propia actividad y de su inserción en la cadena productiva; se reflexionó sobre la relación entre la manera en que los reporteros gráficos expresaban su visión de la actividad fotográfica, en función del órgano de prensa en donde desempeñaban su oficio.

También nos interesó salir de los aspectos discursivos sobre el trabajo en concreto y nos desplazamos a un análisis de los tratamientos fotográficos en los dos medios de prensa de las históricas jornadas del 25 y 26 de mayo de 1973. Así, subrayamos que las formas de trabajo se reflejaban en el resultado de las fotografías publicadas. Hasta aquí entonces reconstruimos dos universos de trabajo y dos estilos de la fotografía diferentes entre sí y homogéneos en el seno de los mismos.

Por un lado, esta comparación sostiene que sólo un estudio con fines comparativos, sobre las lógicas de distintas publicaciones que actúan en un mismo contexto, puede describir las

transformaciones de la fotografía en los medios de prensa y las distintas figuras de reporteros gráficos que se afirman.

Por otro lado, esta aproximación debería confrontarse con otros datos. En ese sentido, nos proponemos nuevas líneas de investigación, dirigidas a profundizar el estudio de algunos aspectos de la producción de fotografías en los medios de prensa. Es decir, intentaríamos aproximarnos un poco más a la realidad del oficio de los reporteros gráficos y a los estilos de la fotografía de prensa, con la idea de que se trata de construcciones sociales que presentan matices heterogéneos: podremos cuestionar así una engañosa y lisa homogeneidad.

Bibliografía

- Alexander, Abel y Cuarterolo, Andrea. 2005. “La Razón, un siglo de periodismo”. *Historias de la ciudad*, n° 32.
- Boltanski, Luc. 2003. “La retórica de la figura”. En Bourdieu Pierre (comp). *Un Arte medio, ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*. Barcelona: Editorial Gustavo Gil. Pp 207-235.
- Bourdieu, Pierre. 2005. *Sobre la televisión*. Madrid: Anagrama.
- Costábile, Alejandro. 1997. *El Descamisado: revista semanal de actualidad política; órgano de prensa de Montoneros*. Buenos Aires: tesina de grado de la Facultad de Ciencias de la Comunicación. Tutor: J. Bernetti.
- Cuarterolo, Andrea. 2008. “El ojo de la historia, un siglo y medio de fotografía periodística argentina”. En *Imágenes de 130 años. La historia gráfica de la Argentina vista a través de las lentes de los fotógrafos de La Nación*. Buenos Aires: Diario La Nación.
- Facio, Sara. 1995. *La fotografía en Argentina*. Buenos Aires: La Azotea. 2002. *Leyendo fotos*. Buenos Aires: La Azotea.
- Gervais, Thierry y Morel, Gaëlle. 2008. *La photographie*. Paris: Larousse.
- Pérez Fernández, Silvia. 2006. “Fin de dictadura, inicio de disyuntivas: la fotografía argentina frente a la recuperación de la vida constitucional”. En *Ojos Cruels* n°3. Buenos Aires: Imago Mundi.
- Romero, Luis Alberto. 1994. *Breve historia contemporánea de la Argentina*. Buenos Aires: Editorial Fondo de Cultura Económica.
- Rosenblum, Barbara. 1978. *Photographers at work. A sociology of photographic styles*. New York: Editorial Holmes and Meyer.
- Seoane, María. 1991. *Todo o nada*. Buenos Aires: Planeta Bolsillo.
- Sigal, Silvia y Verón, Eliseo. 2008. *Perón o muerte. Los fundamentos discursivos del fenómeno peronista*. Buenos Aires: Eudeba.
- Svampa, Maristella. 2003. “El peronismo imposible y sus actores, 1973-1976”. En James, Daniel (comp). *Nueva Historia Argentina, tomo IX*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Ulanovsky, Carlos. 1997. *Parén las rotativas. Historia de los grandes diarios, revistas y periódicos argentinos*. Buenos Aires: Editorial Espasa Calpe.
- *El Descamisado*. 29 de mayo de 1973. 26 de junio de 1973.
- *La Razón*. 25 de mayo, 26 de mayo de junio 1973.

Anexo ilustraciones



Tapa del diario *La Razón*, 5^a y 6^a edición del 25 de mayo de 1973, colección del CeDInCI (Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas en Argentina)

Contratapa de la 5^a edición



Página 7 y 8 del diario *La Razón*, 5^a edición del 26 de mayo de 1973 colección del CeDInCI



Página 4 y 5 de *El Descamisado*, del 29 de mayo de 1973, colección del CeDInCI



Página 6 y 7 de *El Descamisado*, del 29 de mayo de 1973, colección del CeDInCI



Página 6 y 7 de *El Descamisado*, del 29 de mayo de 1973, colección del CeDInCI



El Descamisado, del 3 de julio de 1973, y del 20 de noviembre de 1973, colección del CeDInCI



El Descamisado, del 26 de junio de 1973