

Número de la mesa: Nro 70

Título de la mesa: Historia de los medios: campo de estudios e historiografía

Apellido y nombre de las/os coordinadores/as:

Mirta Varela (CONICET-UBA)

Mónica Maronna (Universidad de la República – Uruguay)

Título de la ponencia: La reconstrucción de la historia del fotoperiodismo en Argentina. Algunas consideraciones teóricas y metodológicas.

Apellido y nombre del/a autor/a: Gamarnik Cora

Pertenencia institucional: Facultad de Ciencias Sociales. Universidad de Buenos Aires

Documento de identidad: 18577315

Correo electrónico: coragamarnik@gmail.com

Autorización para publicar: Acepto publicar esta ponencia

La reconstrucción de la historia del fotoperiodismo en Argentina.

Algunas consideraciones teóricas y metodológicas.

Cora Gamarnik

La propuesta de este trabajo es poner en debate algunos aspectos del proceso de investigación acerca de la historia del fotoperiodismo en Argentina entre 1967 y 1987. En el proyecto inicial¹, nos proponíamos realizar una reconstrucción histórica de la fotografía de prensa en Argentina durante esas dos décadas, lo que nos vincula, por un lado, con la historia social y política y, por el otro, con la historia de los medios, en particular de la prensa, durante dicho período. Nos interesó reconstruir el campo del fotoperiodismo en Argentina ya que pensamos que los fotógrafos ocupan un puesto privilegiado de observación de los procesos sociales y participan de un espacio que

¹ Beca UBACYT de doctorado 2008-2011.

media entre los sujetos y el mundo. Pero al mismo tiempo, son parte de un engranaje donde pocas veces pueden incidir en las formas de publicación de sus trabajos. Por otro lado, si bien ha habido, especialmente en los últimos años nuevas investigaciones acerca de la historia de la prensa en Argentina, dichos estudios le asignan a la fotografía un lugar muy marginal que no se corresponde con el rol constitutivo y central que esta tiene en los medios gráficos. La fotografía de prensa ha ido adquiriendo cada vez mayor relevancia, no sólo en un sentido cuantitativo en el interior del discurso periodístico, sino también en cuanto a la diversificación de sus usos. Sin embargo, en nuestro país, prácticamente no ha sido tomada como materia de investigación académica. Los escasos estudios que existen han priorizado un abordaje semiológico, estudiando por ejemplo su carácter indicial, el uso de dispositivos técnicos o incorporando la noción de discurso y texto aplicado a las fotografías. Pero prácticamente no hay estudios que aborden el fotoperiodismo desde la historia cultural. En realidad, esta situación es compartida por otros estudios sobre la fotografía en general ya que como objeto de estudio académico no termina de ser “legítimo”, no tiene el aura del cine ni la influencia de la TV. Eso la ubica en el lugar de “un arte medio” como la denominó Bourdieu² ya en el año 1965.

El problema de realizar una historia del fotoperiodismo, nos enfrentó a lo largo de este proceso de investigación con algunos interrogantes: ¿Es necesaria una historia de la industria de la fotografía?, ¿cómo afecta en este campo lo técnico? ¿Qué relatos debe contemplar esa historia?, ¿la memoria de los fotógrafos, la memoria de los fotografiados, de los directores de las publicaciones?, ¿todas? Cómo se relaciona la historia de la fotografía de un país con la historia de ese país a través de la fotografía? Es necesario para su estudio estudiar a los fotógrafos? a las publicaciones? a las fotografías?

Algunas instancias que me fueron sucediendo durante el trabajo de campo me ayudaron a tomar decisiones. Voy a relatar dos ejemplos, el primero intenta responder acerca del interrogante de qué lugar otorgarle a la técnica en este trabajo. Hay zonas de la historia de la fotografía que están absolutamente determinadas por las innovaciones que surgen, pero la forma en que se usa esa técnica y los resultados que se obtienen son producto a su vez, en una relación dialéctica, con los debates políticos, los usos sociales

² Bourdieu, Pierre, *Un Arte medio, ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili. ed. 2003.

y las condiciones de posibilidad que se dieron en la historia en general y en los medios de prensa en particular. Sostenemos aquí que la historia de la fotografía, o del fotoperiodismo en nuestro caso particular, está inserta (y por lo tanto debemos estudiarla como parte) en el contexto más amplio de la historia de la cultura. De otro modo, como sostiene Boris Kossoy “la historia de la fotografía se verá reducida a una historia de la técnica fotográfica si los temas representados son desvinculados de sus condiciones de producción, descontextualizados del momento histórico-social en que fueron registrados”³.

Inventar la “luz ambiente”

Veamos a través de un ejemplo cómo influyó un elemento técnico en la historia del fotoperiodismo en Argentina: durante la década del 60, se comienza a usar en Argentina la luz natural para las fotos de revistas, especialmente esto comienza a aplicarse en *Primera Plana* y *Panorama*. En las entrevistas, varios fotógrafos me hablaban de lo crucial que resultó la utilización de la luz ambiente como un elemento innovador de la imagen en la época. El uso de esta luz permitió abandonar el flash y lograr imágenes más naturales, espontáneas, sorprendidas. A medida que realizaba las entrevistas noté que se daba entre los fotógrafos una lucha por adjudicarse la “invención” de haber comenzado a usar en Argentina dicho recurso. Lo que quedaba claro es que, en forma simultánea, distintos fotógrafos y distintas publicaciones habían comenzado a utilizar un estilo hasta entonces ajeno al fotoperiodismo nacional: imágenes con luz ambiente y cámaras de 35 mm. En este caso me resultó imprescindible la reconstrucción del elemento técnico no ya en Argentina sino a nivel mundial. En 1952, Henri Cartier-Bresson escribía en su texto “*El momento decisivo*”⁴ : “Nada de fotos con flash, por supuesto, aunque más no sea por respeto a la luz, aún cuando no está. Porque sino el fotógrafo sería alguien insoportablemente agresivo.” La frase definía a toda una corriente del fotoperiodismo. Esto generó una corriente de culto

³ Kossoy, Boris, *Fotografía e Historia*, Biblioteca de la Mirada, La Marca, Buenos Aires, 2001. Pág. 44

⁴ Cartier - Bresson, Henri, “El instante decisivo,” en FONTCUBERTA (2003) (comp.), *Estética fotográfica*, pp. 221-236.

según la cuál las fotos se debían hacer con la luz que hay y, si era insuficiente, no se debían hacer las fotos. En la historia de la fotografía ya había antecedentes de este tipo de imágenes. Erich Salomon a fines de la década de 1920 en Alemania, había comenzado a sacar sus fotos en momentos y lugares inesperados para sus fotografiados. Este tipo de imágenes, que dieron origen a un género en sí mismo denominado *fotografía cándida*, permitieron desplegar un uso y un potencial desconocido hasta entonces. Sus fotos lograban sorprender a los fotografiados. El fotógrafo logró mostrarle al gran público lo que nunca había visto, la trastienda del poder, y se transformó en testigo privilegiado de un mundo hasta entonces no accesible al común de la gente. Por primera vez la política o el mundo del espectáculo se veían, no como los actores políticos querían ser mostrados, sino como él lograba tomarlos por sorpresa. Salomon se convirtió en el fotógrafo de todas las personalidades políticas y artísticas de fines de la década del XX en Alemania y publicó un álbum con 102 de sus fotos en 1931 en un libro llamado “*Contemporáneos célebres fotografiados en momentos inesperados*”⁵.

Esto, que como vemos, ya existía en Europa en 1920 comenzó a usarse en Argentina en 1961. Lo que los fotógrafos reclamaban era haber realizado la extrapolación de un modelo previo, que de todas formas, cambió radicalmente la forma en que eran mostrados los políticos y artistas en Argentina. Indudablemente era un mérito de estos fotógrafos. Reconstruir esta relación entre técnica y uso me permitió entender el proceso y el lugar que ocuparon estos fotógrafos y estas fotografías en el fotoperiodismo de la época.

El medio, el fotógrafo y el fotografiado

Otra de las preguntas que planteábamos anteriormente era qué testimonios son necesarios para reconstruir la historia del fotoperiodismo, si la memoria de los fotógrafos, la memoria de los fotografiados, la de los directores de las publicaciones o todas interrelacionadas entre si. En mi trabajo de campo otro hecho me obligó a ensayar una respuesta. Es la historia de una fotografía de la cuál me resultó indispensable contrastar lo publicado, la memoria del fotógrafo y la memoria del fotografiado. Esto no

⁵ Freund, Gisele, *La fotografía como documento social*, Barcelona, Gustavo Gili, 1993. Pág. 105

siempre es posible pero en este caso resultó crucial. A partir de lo que los fotógrafos me relataban en las entrevistas me propuse reconstruir las raíces de una estrecha relación que, desde los primeros años de la dictadura, se gestó entre las Madres de Plaza de Mayo y un grupo de reporteros gráficos. Analicé el porqué de ese vínculo, como se fue construyendo la imagen de las Madres y como fueron publicándose en la prensa sus fotografías. La fotografía de prensa fue un pilar fundamental para la construcción de la imagen de las Madres y producto de ese vínculo especial con los reporteros surgieron fotografías emblemáticas que son los íconos por excelencia de la lucha contra la última dictadura militar hasta hoy.

A partir de este trabajo me encontré con una imagen muy polémica de la cuál encuentro historias encontradas. Se trata de una foto de Marcelo Ranea, que fue la primera imagen de las Madres publicada en la tapa del diario *Clarín*, también fue tapa del *Excelsior* de México, del *New York Times* y del diario *El País* de España. El fotógrafo obtuvo el premio Rey de España, considerado como el más importante del periodismo de habla hispana, a la mejor fotografía periodística del año 1983, otorgado por el Instituto de Cooperación Iberoamericana y la Agencia EFE. Fue sacada el 5 de octubre de 1982 en la Marcha por la Vida y es la imagen más odiada por las propias Madres. Ese aparente abrazo no fue tal. El diario *Clarín* utilizó esa fotografía para dar una imagen de reconciliación que no existía pero que el diario quería imponer en ese contexto.⁶ Como se puede ver en otras fotos tomadas desde otros ángulos en el mismo momento, instantes antes y después de esa toma, y según relataron numerosos testigos y fotógrafos presentes en ese momento, la Madre que está siendo supuestamente abrazada en la foto tenía un ataque de nervios y quiso pegarle en el pecho al policía que les impedía avanzar hacia la Plaza de Mayo. El oficial⁷ la agarró para detenerla y,

⁶ Un análisis detallado de esta foto puede leerse en el trabajo de Sánchez, María Victoria, *Abrazar una imagen. Algunas reflexiones acerca de las relaciones entre imagen y memoria desde una fotografía*. Versión digital publicada en el CD del Primer Congreso de Sociólogos de la Provincia de Buenos Aires, La Plata, 2009.

⁷ El oficial en cuestión es Carlos Enrique Gallone, quien se encuentra hoy detenido por haber participado de la llamada “Masacre de Fátima”, en la que aparecieron 30 cadáveres de desaparecidos dinamitados en la localidad de Pilar, Pcia. de Bs. As. Gallone en aquel momento pertenecía a la Seccional 4ta de la Policía Federal e integraba un grupo de tareas de la Superintendencia de Seguridad Federal que actuaba bajo las órdenes del entonces ministro del Interior, Albano Harguindeguy.

sabiéndose rodeado de fotógrafos, creó ese gesto ficticio. A pesar de existir muchas otras fotos que muestran lo contrario, el diario *Clarín*, que tenía la secuencia entera tomada por el fotógrafo y que consistía en siete imágenes de las cuales sólo una contiene este gesto⁸, elige esta imagen y la publica en tapa señalando: “En la foto un oficial de policía consuela a una de las asistentes”. Yo necesité para reconstruir este caso por supuesto ir más allá de lo que mencionaba el propio diario *Clarín*, y recurrir a los testimonios del fotógrafo y de Nora Cortiñas, presidenta de Madres de Plaza de Mayo – Línea Fundadora, testigo del hecho y una de las fotografiadas.

La periodización: la historia general o la historia de las publicaciones?

En el proyecto inicial, nos propusimos reconstruir la historia del fotoperiodismo en Argentina desde 1967 hasta 1987, a partir del trabajo con un corpus representativo de diarios y revistas que circularon durante esos años en el país y de entrevistas a actores de este campo. El período que propusimos estudiar va desde el surgimiento de *Siete Días Ilustrados*, creada al amparo de la experiencia de las revistas *Life* en EE.UU. y *Vu* en Francia, en 1967, hasta la aparición del periódico *Página 12* en 1987, que revoluciona el uso de la fotografía en la prensa en Argentina introduciendo un estilo paródico y ficcional. Por qué este recorte? Decidimos delimitar nuestro objeto a partir del surgimiento de dos medios y no de procesos históricos (podríamos haber elegido 1966 a 1983 por ejemplo) porque partimos de la hipótesis que fue el surgimiento de medios innovadores lo que influyó mayormente en los cambios que se dieron al interior del campo. Comenzamos con el surgimiento de *7 Días Ilustrados* ya que esta revista es la que le otorgó por primera vez un lugar destacado en la imagen e instaló por primera vez la figura del editor fotográfico. Fue el primer intento sistemático de crear un modelo local de *Life*, a partir del cuál se dió un período de jerarquización de la labor del fotógrafo de prensa y la imagen salió del rol de decoración que había tenido en la prensa masiva hasta el momento. Los fotógrafos empezaron a ser valorados y respetados en las redacciones.

⁸ Esto lo cuenta el propio fotógrafo Marcelo Ranea en el programa *Un tiempo después*, emitido por Telefé en julio de 2008. El programa puede verse en:

<http://www.youtube.com/watch?v=JIW5IuOrOZQ&feature=related>

Los 60 fueron años también de modernización y renovación editorial. Los fotógrafos comenzaron a viajar para realizar coberturas con el propósito explícito de interpretar el mundo más que de mostrarlo. Los acontecimientos nacionales e internacionales eran de tal envergadura (el Cordobazo, el retorno de Perón, Ezeiza, las manifestaciones estudiantiles en París que derivan en el Mayo francés, la primavera de Praga, la revolución cultural en China, la guerra de Vietnam, los procesos de descolonización en Africa, el surgimiento del hippismo en EEUU, entre muchos otros) que editores y lectores estaban ávidos de información e imágenes y la televisión por su parte no representaba aún una insalvable competencia.

Por otro lado, en consonancia con lo que sucedía en otras esferas culturales y políticas en nuestro país, desde fines de la década de los 60 y principios de los 70, habían comenzado a surgir otro tipo de actores que vislumbraban a la fotografía como una herramienta de lucha política. Vinculadas a organizaciones de la izquierda revolucionaria, en particular a Montoneros, surgieron en el país publicaciones militantes que, en medio del contexto político que se vivía, sumado a las innovaciones técnicas, produjeron cambios cualitativos en la fotografía de prensa en Argentina. Se destacaron especialmente, en este sentido, el diario *Noticias* y las revistas *El Descamisado* y *La Causa Peronista*. Estos nuevos medios alentaron y permitieron la llegada a la fotografía periodística de una nueva camada de profesionales, que en su doble rol de militantes y reporteros, dieron como resultado una fotografía de nuevo tipo.

A principios de los 70, también surgieron las primeras agencias de noticias. Inspirados en el ejemplo de *Magnum* y producto de una coyuntura histórica muy particular, surgen *Noticias Argentinas* en 1973 y *Sigla (Servicios de Información Gráfica Latinoamericana)* en 1974. Este proceso de modernización se ve frenado por la dictadura militar hasta que el Mundial de fútbol 1978 le plantea nuevos retos a la prensa, y al igual que pasó con la TV, se da un período de modernización tecnológica en los medios nacionales. Estudiamos en este sentido lo que hizo la dictadura en términos de imagen, como usaron la fotografía para dar una versión oficial de sí misma y al mismo tiempo cómo un grupo de fotógrafos se pudo organizar para construir lo que terminó siendo la contraimagen de la dictadura. Analizamos también cuáles fueron los márgenes de autonomía de los propios fotógrafos y las estrategias que surgieron en este contexto.

El período elegido en el proyecto de tesis culmina con los cambios y/o continuidades que existieron en las formas de trabajo, el tipo de imágenes y los modos de asociación a partir del retorno de la democracia en Argentina. El proyecto culmina analizando la creación de *Página 12* y la instalación de un uso novedoso de la imagen en la prensa.

La singularidad histórica del período elegido, asimismo, nos lleva a leer los procesos locales en relación con el contexto cultural global. En el caso de las publicaciones argentinas, casi todas las innovaciones respecto de la fotografía de prensa fueron en realidad la aplicación a la realidad nacional de formatos exitosos en EE.UU. o Europa: *Siete Días Ilustrados* tomó el ejemplo de la revista *Life* de EE.UU. o *Vu* de Francia, *Primera Plana* fue la versión local de *Time* o *Newsweek*, la agencia SIGLA se crea siguiendo los pasos de la agencia *Mágnam*, *Página 12* toma el formato de *Cambio 16*, entre otras. Las fotos de Robert Capa o Henri Cartier-Bresson eran modelos para imitar. El referente de la revista *Life* y las fotos testimoniales de la guerra de Vietnam marcaron a toda esa generación de fotógrafos.

El proyecto presentado, había distinguido *a priori* cuatro períodos de trabajo 1967-1973; 1973-1976; 1976-1983; 1983-1987. Se mezclaban aquí dos criterios: el histórico propiamente dicho y el estrechamente vinculado al campo. La reconstrucción histórica realizada hasta el momento me permitió revisar esta periodización.

Respecto del primer período, el trabajo de campo me permitió repensar la propuesta inicial. He comprobado que el año 1969 es un año particular de innovaciones, no así el año 1973, como estaba planteado en su origen. Por otra parte, a partir del relevamiento y las entrevistas realizadas en relación a los semanarios *El Descamisado*, *La Causa Peronista* y el diario *Noticias*, encuentro que existe una continuidad en el período que va de 1969 a 1974 y que las particulares coyunturas políticas de ese año abortaron procesos de renovación y experimentación en el terreno de la fotografía que se venían dando hasta entonces.

Las hipótesis y los objetivos

El proyecto inicial de esta investigación partía de dos hipótesis centrales. La primera: que la transformación del uso de la imagen en la prensa gráfica con el pasaje de publicaciones en donde la caricatura era el elemento icónico por excelencia y donde la fotografía era ilustrativa del texto escrito, al uso central de la imagen en la

construcción de la noticia, se dio esencialmente en el período que elegimos investigar. Los cambios en los hábitos de lectura, la influencia de la cultura audiovisual y los avances técnicos en todos los ámbitos relacionados con la fotografía fueron una fuerte influencia en este aspecto.

La segunda hipótesis era que los años elegidos mostraban un cambio radical en la profesionalización de los fotógrafos de prensa, en las formas de contratación y en la relación de propiedad de las imágenes, lo que provocó múltiples modificaciones en los usos y en los tipos de fotografías publicadas. Ambas hipótesis fueron confirmadas a partir del trabajo de campo realizado, de las entrevistas y del material relevado. Del mismo modo han surgido nuevas, para dar sólo un ejemplo: a partir de mediados de los 60 se puede hablar de un campo profesionalmente legitimado y consolidado, con el surgimiento de revistas ilustradas masivas que aplicaron a la realidad nacional formatos exitosos en EE. UU. y Francia. Sin embargo, la modernización en la fotografía de prensa a través de las revistas ilustradas en Argentina llegó tarde. *Life* se había instalado como el modelo a seguir en el mundo, con importantes equipos de fotógrafos asalariados (cincuenta fotoperiodistas en el año 1960)⁹. Pero la llegada de la televisión hizo que se desvíe parte del presupuesto destinado a publicidad y comienza su declive. En 1968, *Life* toma medidas drásticas tales como achicar la redacción y reducir la tirada (de 8.5 millones de ejemplares pasa a 5.5 millones) y el 29 de diciembre de 1972 se anuncia su cierre y “una parte importante del fotoperiodismo se desploma” (Amar, 2005:91). Mientras esto sucedía en el mundo, en Argentina se decide copiar el hasta entonces exitoso modelo. En 1963 la editorial Abril lanza la revista *Panorama* y en 1965, la editorial Atlántida hace lo propio con la revista *Gente y la actualidad*. En 1967, Abril cambia de estrategia, *Panorama* pasa a ser una revista de análisis político para competir con *Primera Plana* -la revista que había creado Jacobo Timerman, siguiendo en este caso el modelo de *Time* y *Newsweek*-, y crea *Siete Días Ilustrados* como

⁹ Amar, Pierre-Jean, *El fotoperiodismo*, La Marca, Buenos Aires, 2005. Pág. 91.

semanario de interés general. En esos mismos años la televisión comenzaba su ininterrumpido y veloz avance. Mientras el modelo *Life* se instalaba en Buenos Aires, comenzaba su declive en su lugar de origen.

Objetivos alcanzados hasta la fecha

En el plan de trabajo inicial de este proyecto proponíamos los siguientes objetivos generales:

- Realizar la reconstrucción histórica de los usos de la fotografía de prensa en Argentina desde 1967 hasta 1987.
- Relevar el fotoperiodismo en Argentina realizando un aporte a la historia cultural de dicho medio, enmarcado en la historia de los medios de nuestro país y como parte de ella.
- Realizar un análisis diacrónico y panorámico de nuestro objeto de investigación trabajando con un corpus representativo de diarios y revistas que circularon durante esos años en la Argentina.

El trabajo efectuado hasta el momento me permitió revisar el primer objetivo propuesto, ya que esta investigación no se dirigió a los usos de la fotografía en tanto instancia de recepción, sino más que nada a la reconstrucción de las prácticas profesionales, los distintos tipos de intervención periodística, la relación con el contexto histórico y político, los cambios y permanencias del fotoperiodismo a partir del surgimiento de nuevos medios.

Los otros dos objetivos generales se han ido cumpliendo a partir de nuestro trabajo de campo.

Hasta el momento he podido avanzar también en los siguientes **objetivos específicos** presentes en el plan de trabajo:

- El estudio de la relación que se produce entre prácticas profesionales, tipos de intervención periodística y debates culturales.

- El estudio del proceso de profesionalización del fotógrafo, la conformación del mercado profesional y las distintas formas que adoptó la relación fotógrafo/medio/Estado/mercado.
- El estudio de las restricciones y condicionamientos que tuvieron tanto desde el punto de vista político como económico, la producción, circulación y recepción de fotografías en diarios y revistas durante este período.
- La reconstrucción de otros circuitos de publicación y exhibición, usos alternativos e iniciativas culturales que encontraron los fotógrafos para escapar a los distintos tipos de censura.
- El uso del fotoperiodismo en su rol de denuncia.
- La reconstrucción de las estrategias de asociación y redes colectivas alternativas que crearon los fotógrafos.
- La puesta en imagen de la política oficial (este último punto fue trabajado sólo en el subperíodo de la dictadura militar de 1976).

También he elaborado una historia parcial de los avances técnicos relacionados con la producción, circulación e impresión de las fotografías en este período, estudiado las modificaciones adquiridas en el *copyright* de las fotografías y los derechos de autor de las mismas, construido un archivo digital de fotografías de prensa catalogadas y reconstruido la historia de algunas fotografías en particular que dejaron su huella en la cultura del período.

El uso de fuentes: Las entrevistas

Como mencioné anteriormente, no existen estudios previos en este campo, hay muy pocos ensayos, artículos periodísticos y algunas entrevistas. Los fotógrafos por su parte, eligieron en general su profesión porque prefieren comunicarse a través de las imágenes, por lo tanto escriben muy poco sobre sí mismos o sobre su tarea.

Las principales fuentes entonces para reconstruir la historia del fotoperiodismo en Argentina son las entrevistas a los protagonistas. Esto nos enfrenta a varios problemas: si están vivos o no, si quieren hablar, si cuando hablan se acuerdan de lo que uno les pregunta, si su memoria personal se acerca a los hechos o son interpretaciones construídas desde la actualidad, etc. La memoria es frágil y como ya sabemos gracias a

los aportes de la historia oral¹⁰, los testimonios están atravesados por implicancias personales, ideológicas, sociales. En estas narraciones personales entran en juego luchas por imponer determinados sentidos a los acontecimientos pasados, el control de la interpretación y la construcción de la identidad de los actores. En los últimos años en Argentina, y en particular a partir de lo que se denomina la historia del “pasado reciente”, se han conformado archivos orales y se ha reflexionado mucho más a fondo acerca del uso de esta metodología.

Esta dimensión subjetiva en el trabajo con la historia oral se complementa con otras técnicas provenientes de los métodos de recolección de datos propios del análisis sociológico. De esta manera las entrevistas cobran significación y se pueden transformar en testimonios. Dora Schwarzstein alerta acerca de cómo influyen en este aspecto metodológico “el rol del historiador/ entrevistador en la creación del documento por un lado y por otro, la interpretación del mismo. (Schwarzstein, 1991, pág. 12)

No cabe duda que mi presencia entrevistando, las preguntas que realizo, la forma en que escucho, la confianza que logre con el entrevistado, etc, afectan el contenido de la entrevista y por lo tanto su valor histórico. En las entrevistas realizadas hasta el momento prioricé la historia de vida de los fotógrafos. Las preguntas comenzaron en general con su relación primera con la fotografía, como llegaron a ella, donde la aprendieron, cuál fue su recorrido profesional, las distintas etapas que vivieron como reporteros según los distintos contextos históricos en el país, los medios en los que trabajaron y las técnicas disponibles, las fotos que en su carrera profesional fueron significativas y porqué, entre muchas otras.

La dependencia del testimonio oral de la memoria del entrevistado y de la implicancia de su subjetividad, hace imprescindible mantener una distancia y una vigilancia epistemológica acerca de los datos, anécdotas y análisis obtenidos. Entre los fotógrafos, por ejemplo, es común dar una visión heroica de su accionar en los acontecimientos -debido a que en la historia de la fotografía son estos actos los que se suelen reivindicar- con lo cual resulta imprescindible contrastar las distintas versiones entre los entrevistados y a su vez, con otras fuentes disponibles. Como señala William

¹⁰ En estrecha relación con la historia de los medios, Dora Schwarzstein señala citando a Paul Thompson que la invención del grabador no es ajena a esta recuperación de la memoria oral como fuente de investigación histórica. (Dora Schwarzstein comp, *La historia oral*, Centro Editor de América Latina, 1991)

Moss “la memoria humana tiende a ser complaciente consigo misma y a contaminarse con los acontecimientos posteriores a la historia que se estudia” (Moss, 1991, pág. 26)

Para esto es necesario tener en cuenta en el análisis de las entrevistas que en ellas se mezclan dos tipos de significados, por un lado la información explícita y por otro, la manera en que está contada. En control de esta información lo da el hecho de abordar la construcción histórica de los acontecimientos a partir de la confrontación de materiales de archivo, documentos y testimonios directos, lo cual nos posibilita la constatación y verificación de los relatos.

A partir de estas entrevistas he tratado también de reconstruir la historia de distintas publicaciones clave para mi objeto de estudio. Elegí para ello en los casos que fue posible, entrevistar a los directores de fotografía y a fotógrafos de dichos *staffs*.

En el caso de las tres principales agencias de noticias en las que la fotografía ocupó un lugar central: NA (Noticias Argentinas), SIGLA (Servicios de Información Gráfica Latinoamericana) y DYN (Diarios y Noticias) la bibliografía es prácticamente inexistente, con lo cuál las únicas fuentes disponibles son los documentos de las agencias y las entrevistas mismas.

También reconstruí la historia de la primera muestra de periodismo gráfico argentino, realizada en 1981. Me propuse analizar en ese caso el contexto político e histórico que posibilitó su realización y reconstruir las características básicas del ejercicio de la profesión de fotorreportero durante la última dictadura militar, los actores sociales que organizaron dicha muestra y los que participaron, el modo de organización, sus objetivos y sus resultados, la relación con el público asistente y el tipo de fotografías que allí se expusieron. Para reconstruir la historia de la muestra recurrí a entrevistas con fotógrafos organizadores y participantes. Lo más difícil fue recuperar las fotografías allí publicadas debido a que en su momento no se realizó un catálogo de esta Muestra. Para ello realicé un relevamiento de imágenes en la fototeca de la ARGRA y en archivos personales de algunos fotógrafos. Al mismo tiempo amplié y visualicé las imágenes que se ven en varias fotos que obtuve de la muestra durante su realización, lo que me permitió reconstruir, a partir de ampliar e identificar dichas imágenes.

Las publicaciones

La otra vía para la investigación son las publicaciones en sí mismas: los diarios, las revistas y las fotografías publicadas en ellas. Esto nos enfrenta al problema de la situación de los archivos en la Argentina. Para contar sólo un ejemplo: en la Biblioteca del Congreso de la Nación no se puede consultar la revista *Gente* del primer semestre de año 1976 porque se la robaron y no tienen como reponerla. Pero, por otro lado, hay cosas que las nuevas tecnologías van facilitando: cuando empecé esta investigación era muy difícil encontrar ejemplares de *El Descamisado* o de *La Causa Peronista*. Hoy la colección completa de estas revistas se puede bajar por Internet. La facilidad para digitalizar y subir información a la red sumado al auge de investigaciones vinculadas a la década del 70, está permitiendo salvar algunas dificultades históricas de los archivos gráficos de este país.

Una de las decisiones del trabajo con el corpus de publicaciones fue elegir fechas significativas por su importancia histórica ya que en dichas ocasiones se despliegan coberturas y producciones especiales. Por ejemplo, trabajé con el número especial de la revista *Siete Días Ilustrados* posterior al Cordobazo, con las ediciones de varias revistas y diarios los días posteriores a la muerte de Perón, al triunfo de Cámpora, al golpe de estado de 1976, entre muchos otros.

A lo largo del trabajo de campo he hallado también otras fuentes muy valiosas que son publicaciones que hicieron los propios fotógrafos. Es el caso, por ejemplo, de la revista *Reportero Gráfico*. En el año 1983 la Asociación de Reporteros Gráficos (ARGRA) editó dicha revista que publicaba las actividades, temas de preocupación, muestras, debates y polémicas alrededor del fotoperiodismo de entonces. Esta revista, clave para nuestro objeto de estudio, no se hallaba en ninguna biblioteca, ni siquiera en la de la propia asociación. Como muchos fotógrafos tenían en su poder ejemplares sueltos, a partir del préstamo, la fotocopia y el escaneo he podido reconstruir prácticamente toda la colección de la revista. Del mismo modo, he recuperado ejemplares de revistas que fueron iniciativas importantes en la historia de este campo y que sólo se hallaban en poder de sus protagonistas, como es el caso de la revista *Diafragma*, sacada en 1971 por el mismo grupo de fotógrafos que después armó el staff de la revista militante *El Descamisado*.

Otras fuentes: la fotografía en la historia y la voz de los fotógrafos

La historia del fotoperiodismo está atravesada de una manera singular por la historia del período. Por esto mismo, abordamos la lectura de bibliografía de la historia argentina de las décadas de 1960 a 1980, preguntándole a esos textos si la fotografía influyó de alguna manera, cómo, en qué hechos, en qué contextos, a partir de qué fotos se contaron tales acontecimientos, etc.

Por dar algunos ejemplos: las fotos de los acontecimientos de Ezeiza, durante el retorno de Perón o de los fusilamientos de 1972 en Trelew se relatan en general recurriendo a las mismas fotografías. Nosotros nos preguntamos y tratamos de responder en estos casos: quién sacó esas imágenes? para quién?, dónde se publicaron?, en qué condiciones?, cómo circularon?, qué influencias tuvo esa representación?, cuáles fueron sus lecturas contemporáneas?, cuáles son sus lecturas actuales?. Preguntas que, en general, en la bibliografía que analiza estos hechos se pasan por alto.

Otra de las fuentes fundamentales de nuestra investigación son los textos que escriben los propios fotógrafos, los análisis que ellos mismos hacen sobre sus prácticas. Para ello recurrimos a artículos periodísticos, reportajes, páginas web, etc. Como mencionamos anteriormente, es uno de los objetivos centrales de nuestro proyecto reconstruir el estudio del proceso de profesionalización del fotógrafo, la conformación del mercado profesional y las distintas formas que adoptó la relación fotógrafo/medio/Estado/mercado a lo largo del período que investigamos. Para esto sus opiniones, sus luchas gremiales y sus propios análisis resultan indispensables.

Como mencionamos anteriormente, la historia del fotoperiodismo la relación con la técnica adquiere una importancia central. Ya vimos lo que implicó el uso de la luz ambiente en las revistas ilustradas, para dar otro ejemplo, no es lo mismo lo que significa la adquisición de una buena cámara para un free-lance que las posibilidades que tienen otros fotógrafos a los que el medio para el cuál trabajan le dan buenos equipos. También sucede la situación inversa.

Por ejemplo en la década del 60', los fotógrafos realizaban tanto la tarea de fotografiar como la de revelado en el laboratorio. Los fotógrafos debían controlar la luz, la apertura del diafragma en función de la velocidad de obturación, los baños y los líquidos para los revelados, etc. El fotógrafo tenía entonces una competencia construida

en base a trucos, experimentación y habilidad manual además de su desempeño como fotógrafo propiamente dicho.

La movilidad como parte de su desempeño profesional, por los distintos medios y publicaciones, hace que se vuelva más compleja la tarea de definir exhaustivamente la profesión en función de la historia de las publicaciones. Y como señala Boltansky “ a las diferencias de posición, de ingresos o de especialidad hay que agregar, entre otras, la diversidad de formación”. (Boltansky, 2003: 288)

Como síntesis del estado puntual de la investigación realizada hasta hoy, puedo afirmar que para realizar esta investigación histórica del fotoperiodismo debí abordar el aprendizaje de la metodología de la investigación histórica: cómo encontrar y utilizar fuentes históricas, cómo trabajar con distintas fuentes, cómo acceder a diferentes archivos, cómo fichar la documentación, etc. Herramientas, que en mi caso particular, mi formación de base como licenciada en comunicación no me había brindado.

Bibliografía

Bourdieu, Pierre (comp). *Un Arte medio, ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili. ed. 2003.

Freund, Gisele, *La fotografía como documento social*, Bercelona, Gustavo Gili, 1993.

Amar, Pierre-Jean, *El fotoperiodismo*, La Marca, Buenos Aires, 2005.

Cartiert – Bresson, Henri, “El instante decisivo,” en FONTCUBERTA (2003) (comp.), *Estética fotográfica*.

Kossoy, Boris, *Fotografía e Historia*, Biblioteca de la Mirada, La Marca, Buenos Aires, 2001. Pág. 44

Dora Schwarztein (comp.), *La historia oral*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1991.

Moss, William, “La historia oral: Qué es y de donde proviene?” en *La historia oral*, Dora Schwarztein comp., Centro Editor de América Latina, 1991.

Boltanski, Luc; Chamboredon, Jean-Claude, “Hombres de oficio y hombres de calidad” en *Un Arte medio, ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*, Bourdieu, Pierre (comp), Barcelona: Gustavo Gili. ed. 2003.