

Cora Gamarnik,
El fotoperiodismo en Argentina. De Siete Días Ilustrados a la agencia Sigla,
Ediciones ArtexArte, Buenos Aires, 2020, 328 páginas

En *El fotoperiodismo en Argentina. De Siete Días ilustrados (1965) a la agencia Sigla (1975)* Cora Gamarnik presenta una versión de la tesis con la que obtuvo su doctorado en Ciencias Sociales por la Universidad de Buenos Aires. El libro fue editado por la Fundación ArtexArte e inaugura la colección Pretéritos Imperfectos, una serie dedicada a la difusión de trabajos sobre fotografía argentina. Un primer contacto con el volumen nos advierte que estamos ante un formato atípico entre las publicaciones académicas en ciencias sociales y humanidades. La alta calidad de su papel, en un gramaje que lo acerca a la textura de los libros de artes visuales, y el espacio dedicado a las imágenes permiten una mejor apreciación de las fotografías exhibidas y analizadas.

Una de las hipótesis centrales del libro de Gamarnik es que en los años '60 del siglo pasado se experimentó en la Argentina una mutación radical en el uso de la imagen en la prensa gráfica, que hizo de la fotografía el recurso central de la construcción de la noticia, desde la innovación que introdujo *Primera Plana* (1962) –que trasladó a su diseño fotográfico su idea interpretativa del periodismo– al indudable protagonismo que adquirió la fotografía en las publicaciones de la editorial Abril: *Panorama* (1963) y,

fundamentalmente, *Siete Días Ilustrados* (1965). Gamarnik describe y analiza esta transformación en el segundo capítulo del libro; retoma así las hipótesis de quienes estudiaron la renovación del discurso periodístico y su participación en el proceso de modernización cultural en el período,¹ pero contribuye a poner de relieve una de sus aristas –ahora sabemos– más destacadas.

En el tercer capítulo del libro Gamarnik presenta y analiza el proceso social, técnico y material que contribuyó a este cambio: aumento de la inversión empresarial, renovación generacional en las redacciones, profesionalización de los fotorreporteros, luchas por la jerarquización de su actividad, extensión de nuevas tecnologías (sobre todo el uso de nuevas cámaras fotográficas). Finalmente, en el cuarto capítulo Gamarnik analiza una serie de publicaciones de inicios de los años '70, fundamentalmente la revista *El Descamisado* y el diario *Noticias*, y propone la que tal vez sea la hipótesis más innovadora del libro: por entonces la fotografía de

¹ Véase el estudio pionero de Maite Alvarado y Renata Rocco-Cuzzi, “*Primera Plana*: el nuevo discurso periodístico de la década del '60”, *Punto de Vista*, n° 22, 1984, pp. 27-30.

prensa contribuyó a combinar exitosamente rasgos de la prensa popular sensacionalista comercial, la prensa militante y zonas de la vanguardia artística. Así, sostiene que si en los años '60 la renovación del fotoperiodismo había ocurrido en la prensa masiva, especialmente las revistas ilustradas, en los primeros años de la década del '70 lo nuevo en materia de fotoperiodismo se produjo en la prensa política vinculada al peronismo de izquierda. El caso de *Noticias* es emblemático, puesto que supo combinar profesionalismo y popularidad, elementos de la vanguardia estética y la vanguardia política. *Noticias* fue un “proyecto paradójal desde su inicio” –escribe Gamarnik–; contribuyó en rigor a iluminar la paradoja de una situación histórica: “un medio popular hecho por profesionales e intelectuales, un diario profesional realizado por militantes y un diario militante realizado por profesionales, un diario frentista y de masas financiado y dirigido políticamente por un movimiento armado y guerrillero, en tiempos en que la conducción de Montoneros se orientaba cada vez más hacia una dirección militarista. Un medio de masas creado por una organización que estaba por pasar a la clandestinidad” (p. 279). En parte por estas razones –observa– *Noticias*

no logró durar más de nueve meses.

El fotoperiodismo en Argentina es en primer término una contribución a la historia de los medios masivos de comunicación, un campo de estudios que se ha desplegado en el país en los últimos años, ampliando sus problemáticas, perspectivas y alcances hasta transformarse en una zona de intersecciones entre disciplinas y estrategias de conocimiento: historia cultural y política, literatura y crítica literaria, ciencias políticas y sociología cultural, historia intelectual y de los intelectuales. Gamarnik, con creatividad, desprejuicio y rigurosidad conceptual, combina herramientas de análisis. Quiero destacar algunas dimensiones de su perspectiva. En primer lugar, su trabajo de reconstrucción de las trayectorias sociales, vitales y profesionales de los fotorreporteros que estudia. A partir de entrevistas y testimonios, Gamarnik logra “darle la voz” a los protagonistas de su historia, contribuyendo a la construcción de un acervo documental (en un campo en que el registro suele ser lábil: los fotorreporteros no solían firmar sus fotos ni dejar testimonios escritos) y a poner en valor el sentido que le daban los actores a su acción. Asimismo, desde un punto de vista sociológico –más precisamente, bourdesiano– la reconstrucción de las trayectorias de los fotorreporteros le permite observar cómo en los años ‘60 el fotoperiodismo se volvió un vehículo de ascenso social para sectores medios y populares, tanto como un vector de contacto con lo popular en sectores más acomodados, cuya

inclinación hacia una actividad no tradicional solía ser observada como un “desvío”. En la medida en que en el aprendizaje y el ejercicio del oficio predominaban la experimentación y el autodidactismo (con la ayuda a veces de revistas especializadas de divulgación, que Gamarnik sigue con atención), se configuró en torno al fotoperiodismo una formación emergente y un vector de reorganización y democratización cultural, tal como –en la hipótesis de Beatriz Sarlo que Gamarnik recupera– había sucedido en torno de la radiofonía en la década del 20.² Finalmente, en sintonía con los usos de la historia cultural y la historia intelectual y de los intelectuales, indagar las trayectorias de algunos periodistas, editores y/o fotorreporteros le permite a Gamarnik determinar una dinámica cultural y seguir puntos de intersección entre lo culto, lo popular y lo masivo, conexiones entre el mercado y la política. Oscar Smoje (*Semanario CGT*, Ediciones de La Flor, *La Opinión*, *Noticias*), Carlos Bosch (de *Semana Gráfica a Noticias*), Enrique “Jarito” Walker (de *Gente a El Descamisado*) son algunos ejemplos. Campo de experimentación y zona de pasajes, el fotoperiodismo se vuelve así un prisma sugerente para comprender movimientos culturales y algunas aristas del

² Beatriz Sarlo, “La radio, el cine, la televisión: comunicación a distancia”, en Id., *La imaginación técnica. Sueños modernos de la cultura argentina*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1997, pp. 109-134.

proceso de modernización, experimentación y radicalización política del período.

En segundo lugar, sobresale en la perspectiva de Gamarnik una comprensión relacional del desarrollo de los medios masivos de comunicación y sus transformaciones: ¿qué transformaciones produce en un medio la aparición de otro? ¿qué cruces y préstamos se despliegan entre unos y otros? ¿cómo pensar entonces el período dorado de las revistas ilustradas en la Argentina (1965-1973) y, con ello, del fotoperiodismo, si no es en relación con la instalación y la masificación de la televisión? Si a inicios de los años ‘60 la televisión tiene todavía una baja presencia en el país, hacia fines del período ya acapara audiencias y anunciantes. No obstante, paradójicamente, el público lector y la diversidad de medios gráficos disponibles también se expandió en el período. Gamarnik demuestra que en parte el apogeo de las revistas ilustradas puede explicarse por las estrategias que estas desarrollaron para competir con la televisión. Si el *directo televisivo* –principal estrategia enunciativa del nuevo medio– inclinaría finalmente la balanza, todavía entonces las revistas podían ofrecer alternativas para hacer ver aquello que la televisión prometía pero aún no podía mostrar con solvencia: más movilidad de sus equipos técnicos, más cantidad de fotógrafos que cameramen en un evento, y, sobre todo, el uso de la fotografía a color –de alta calidad técnica y estética– frente al blanco y negro de la televisión, le permitieron a las

publicaciones impresas dar una batalla que, en pocos años, se mostrará irremediablemente perdida. Para demostrar estas hipótesis, Gamarnik observa la cobertura de la llegada del hombre a la Luna en 1969 y, en el plano local, la edición de *Siete Días Ilustrados* en ocasión del Cordobazo, con sus fotos de la lucha callejera ocupando páginas enteras, proponiendo un registro de cercanía que incorporaba y competía con una televisión que, como sostiene Mirta Varela al evaluar la cobertura de la insurrección,³ ya exhibía el *directo televisivo* como principal estrategia enunciativa, incorporándose a la escritura misma del acontecimiento.

Finalmente, el prisma del fotoperiodismo le permite a Gamarnik analizar con nuevos lentes el proceso de internacionalización cultural que tomó impulso en la Argentina en los años '60. O mejor: su trabajo revela cómo la fotografía fue uno de sus vectores destacados; y esto incluye también la modulación internacional de eventos contraculturales y/o anti-sistémicos que alcanzaron repercusiones globales en el período: la muerte del Che, Mayo del 68, Vietnam. Si Jacobo Timerman había adoptado el modelo del *Time* cuando ideó *Primera Plana*, las

³ Mirta Varela, *La televisión criolla. Desde sus inicios hasta la llegada del hombre a la Luna. 1951-1969*, Buenos Aires, Edhasa, 2005, p. 227.

revistas de la editorial Abril, *Panorama* y especialmente *Siete Días Ilustrados*, desplegaron con éxito el modelo de la revista *Life*: una publicación para *ver* antes que *leer*. La editorial Abril anunciaba, ya con el lanzamiento de *Panorama*, una sociedad con *Time-Life* y presentaba sus conexiones internacionales como un valor en sí mismo: intercambio de materiales, enviados especiales, formación de redacciones en el exterior; Abril y Atlántida (que lanzó la revista *Gente* en 1965) financiaron costosos viajes de periodistas y fotógrafos “para ver con ‘ojos argentinos’ lo que sucedía en el mundo” (p. 83). No obstante, Gamarnik no deja de mostrar las asincronías de este proceso de internacionalización. Un ejemplo: el modelo de revista fotográfica que florecía localmente había alcanzado su apogeo en los Estados Unidos décadas antes, en competencia con una televisión que en Argentina aún estaba dando sus primeros pasos. Este elemento contribuye a explicar, en parte, el deslumbramiento que generaron las revistas en el plano local. En paralelo, la era de las revistas ilustradas declinaba irreversiblemente en los Estados Unidos y en Europa: en 1972 *París-Match* tiraba menos de la mitad de ejemplares que en 1957; ese mismo año se consumaba el cierre de *Life*, acorralada por el drenaje publicitario hacia la televisión.

El fotoperiodismo en Argentina, en suma, va más allá

de su objeto inmediato e invita a ser leído como un ensayo de sociología cultural y como un capítulo de la historia argentina reciente, sobre la que ofrece claves interpretativas originales. Contribuye a comprender desde nuevas aristas los procesos de modernización cultural y de radicalización de jóvenes y capas medias. Me refiero a la disposición para el radicalismo y la politización que se generó en torno a las redacciones y la actividad profesional de periodistas y fotógrafos. Y además propone hipótesis novedosas sobre los modos en que, hasta bien entrada la década del '70, se articularon vanguardias estéticas y vanguardias políticas, mercado de la cultura y cultura popular. Las premisas de Raymond Williams que Gamarnik sigue con soltura y rigor siguen siendo inspiradoras: la producción cultural tiene una historia social específica que es necesario reponer, al mismo tiempo que se revela como un elemento decisivo en la constitución de lo social. Si los sistemas significantes comunican, interpelan, reproducen o contrarían el orden social, el fotoperiodismo –demuestra Gamarnik– puede abordarse como unos de los sistemas significantes clave de la cultura contemporánea.

Mariano Zarowsky
Universidad de Buenos Aires / Universidad Nacional de San Martín / CONICET