

ALEJANDRA García Vargas + NANCY Díaz Larrañaga + LARISA Kejval

[EDITORAS]

ALICIA Entel ANA CECILIA Puebla ANA MARÍA Nethol
CLAUDIA Villamayor CORA Gamarnik DANIELA Monje
ELENA Maidana LILA Luchessi LILIANA Lizondo MABEL Grillo
MABEL Piccini MARGARITA Graziano MARIANA Baranchuk

MUJERES DE LA COMUNICACIÓN ARGENTINA

MARITA Soto MARÍA GRACIELA Rodríguez NORA Mazziotti
PATRICIA Fasano PATRICIA Terrero PAULINA Emanuelli
SANDRA Massoni SANDRA Valdetaro SILVIA Delfino
SILVIA Elizalde STELLA Martini VANINA ANDREA Papalini

Documento No. 20 - FES - C3

ALEJANDRA García Vargas, NANCY Díaz Larrañaga y LARISA Kejval
[EDITORAS]

MUJERES DE LA COMUNICACIÓN ARGENTINA

TOMO 1

Friedrich Ebert Stiftung
FES COMUNICACIÓN

Editoras:

ALEJANDRA García Vargas, NANCY Díaz Larrañaga,
y LARISA Kejval

Autoras:

ADRIANA Ghitia, ADRIANA Mambrín, AGUSTINA Romero,
ALEJANDRA Cebrelli, ALEJANDRA Pía Nicolosi, ANA LAURA Alonso,
ANA LAURA Bustos, BEATRIZ Alem, CARLA Avendaño, CLEOPATRA
Barrios, DANIEL O. Gimeno, EVA da Porta, EVA Rodríguez Agüero,
FLAVIA Costa, FLORENCIA Pannunzio, GEORGINA Remondino,
IANINA Lois, JULIETA Casini, JULIÁN Mónaco, LÍA Gómez, LUCRECIA
Reta, MAGDALENA Doyle, MALVINA Rodríguez, MARÍA DEL
ROSARIO Millán, MARÍA ROSA Chachagua, MARIANA Speroni,
MARIANA Ortega, MELINA Gaona, ORNELA Carboni, PAULA
Navarro, ROSARIO Sánchez, SANDRA Buso, SANDRA Poliszuk,
SUSANA Martins, TERESITA Vargas, TINA Gardella

Director del proyecto:

OMAR Rincón

Corrección de estilo:

SILVIA Hernández

Revisión editorial:

DANIELA Bohórquez y ESTEFANÍA Avella

Ciudad:

Buenos Aires 2022

Diseño:

NELSON Mora Murcia

Impresión:

Este libro fue impreso en septiembre de 2022 en Imprenta Dorrego
S.R.L., Guevara 15, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina

Producción:

Programa de medios y comunicación de la Friedrich Ebert Stiftung
para América Latina y El Caribe <https://fescomunica.fes.de/>

ISBN: 978-958-8677-62-0

© 2022 Friedrich–Ebert–Stiftung FES (Fundación Friedrich Ebert)

La Fundación Friedrich Ebert no comparte necesariamente las
opiniones vertidas por los autores y las autoras. Este texto puede ser
reproducido con previa autorización de la Fundación Friedrich Ebert
(FES) si es con un objetivo educativo y sin ánimo de lucro.

[CONTENIDO]

| | |
|--|-----|
| INTRODUCCIÓN. TEJER LA TRAMA, DESCRIBIR EL PAISAJE, NARRAR EL CAMINO POR ALEJANDRA GARCÍA VARGAS, NANCY DÍAZ LARRAÑAGA Y LARISA KEJVAL | 5 |
| NARRATIVA VISUAL SOBRE LAS MUJERES DE LA COMUNICACIÓN EDICIÓN Y CURADURÍA POR MARIANA SPERONI | 23 |
| I- PIONERAS | |
| SILVIA DELFINO MIRADA OBLICUA, MIRADA CUIR: COMUNICACIÓN, CULTURA Y DIFERENCIA. POR MELINA GAONA | 27 |
| ALICIA ENTEL UNA MILITANTE DEL "PENSAMIENTO ENCARNADO". POR ANA LAURA ALONSO | 43 |
| MARGARITA GRAZIANO UNA MUJER DE ACCIÓN. POR ADRIANA GHITIA | 57 |
| MABEL GRILLO PINTAR LA ALDEA, PENSAR LA COMUNICACIÓN. POR EVA DA PORTA | 71 |
| ELENA MAIDANA PULSIONES VITALES, PENSAMIENTOS NÓMADES. POR MARÍA DEL ROSARIO MILLÁN | 85 |
| STELLA MARTINI NAVEGANDO LA COMUNICACIÓN, LOS MEDIOS, LA CULTURA Y LA POLÍTICA. POR JULIETA CASINI Y ROSARIO SÁNCHEZ | 99 |
| NORA MAZZIOTTI CRÓNICA DE UNA INVESTIGADORA (Y TELENOVELERA). POR ALEJANDRA PÍA NICOLÒSI | 111 |
| ANA MARÍA NETHOL RARA AVIS HALLADA. "MENENA" REGRESA A LA ACADEMIA. POR LUCRECIA RETA | 127 |
| MABEL PICCINI RECORRIENDO LAS REDES DE LA TEJEDORA INVISIBLE: UNA RECONSTRUCCIÓN DE LA VIDA Y LA TRAYECTORIA DE LA INTELLECTUAL CORDOBESA. POR MALVINA RODRÍGUEZ, CARLA AVENDAÑO Y PAULA NAVARRO | 145 |
| ANA CELINA PUEBLA COMUNICAR LA CIUDAD. APORTES A LOS ESTUDIOS EN COMUNICACIÓN. POR ANA LAURA BUSTOS Y SANDRA BUSO, CON LA COLABORACIÓN DE DANIEL GIMENO | 159 |
| PATRICIA TERRERO LA HACEDORA. POR FLAVIA COSTA, CON LA COLABORACIÓN DE JULIÁN MÓNACO | 167 |

II- PRIMERAS GRADUADAS POST DICTADURA

MARIANA BARANCHUK

ENTRE EL ARTE Y LA ACADEMIA, UNA MIRADA SOBRE LXS TRABAJADORXS DE LA COMUNICACIÓN Y LA CULTURA. POR MARÍA ROSA CHACHAGUA Y FLORENCIA PANNUNZIO183

SILVIA ELIZALDE

CONMOVER SENTIDOS, PRODUCIR RESONANCIAS. POR EVA RODRÍGUEZ AGÜERO 197

PAULINA EMANUELLI

HUELLAS ENTRE LO INCIPIENTE Y LO CONSOLIDADO: EL CAMPO DE LA COMUNICACIÓN EN CÓRDOBA. POR BEATRIZ ALEM211

PATRICIA FASANO

HABITAR LA PREGUNTA POR LA COMUNICACIÓN POPULAR Y COMUNITARIA. POR IANINA LOIS221

CORA GAMARNIK

EL FOTOPERIODISMO EN LOS INTERSTICIOS DEL PODER. POR CLEOPATRA BARRIOS Y ADRIANA MAMBRÍN231

LILIANA LIZONDO

INVESTIGAR DESDE LA ESCUCHA: LA IMAGINACIÓN DE MUNDOS POSIBLES DESDE LA COMUNICACIÓN EMANCIPADORA. POR MAGDALENA DOYLE Y MARIANA ORTEGA245

LILA LUCHESSI

LA DIMENSIÓN POLÍTICA Y CULTURAL DE LA COMUNICACIÓN PERIODÍSTICA LATINOAMERICANA. POR SANDRA POLISZUK263

SANDRA MASSONI

LA COMUNICACIÓN FLUIDA Y COMPLEJA: EL RÍO PARANÁ COMO METÁFORA. POR TERESITA VARGAS275

DANIELA MONJE

UNA MIRADA AUDAZ, INTRÉPIDA Y MILITANTE DESDE LA ECONOMÍA POLÍTICA DE LA COMUNICACIÓN Y LA CULTURA. POR ORNELA CARBONI291

VANINA ANDREA PAPALINI

PRINCIPIO DE MOVIMIENTO Y EMPATÍA. POR MARÍA AGUSTINA ROMERO Y GEORGINA REMONDINO305

MARÍA GRACIELA RODRÍGUEZ

DIFERENCIAS, DESIGUALDADES Y REPRESENTACIONES MEDIÁTICAS. APORTES AL CAMPO DE LA COMUNICACIÓN EN ARGENTINA Y LATINOAMÉRICA. POR ALEJANDRA CEBRELLI319

MARITA SOTO

ESTÉTICAS DEL HABITAR: CASAS, PLAZAS Y PANTALLAS. POR LÍA GÓMEZ333

SANDRA VALDETTARO

CONJETURAS EPISTÉMICAS, DERIVAS SUBJETIVAS Y JUEGOS DE LENGUAJE. POR SUSANA MARTINS343

CLAUDIA VILLAMAYOR

UNA MIRADA A LA SENSIBILIDAD POLÍTICA DE LA COMUNICACIÓN POPULAR COMO DISPOSITIVO DE EMANCIPACIÓN Y MEMORIA. POR TINA GARDELLA355

NARRATIVA VISUAL SOBRE LAS AUTORAS

EDICIÓN Y CURADURÍA DE MARIANA SPERONI371

LAS AUTORAS373

CORA Gamarnik

EL FOTOPERIODISMO EN LOS INTERSTICIOS DEL PODER

Por Cleopatra Barrios y Adriana Mambrín

El paradigma logocéntrico confinó históricamente la imagen al ámbito del engaño, la magia y la superstición (Martín-Barbero y Corona Berkin, 2017). Incluso en los primeros escritos que delinearon el horizonte de la semiología de la imagen, Roland Barthes señaló “el pánico” que la sociedad letrada manifestaba ante la imagen y su condición incierta. Desde la posición dicotómica y reduccionista dominante, este objeto fue concebido como un vehículo de los afectos y, por ende, como una amenaza para la palabra, en tanto instrumento de la razón (Barthes, 2002).

En Argentina, a inicios del siglo XX, la aparición de las primeras revistas ilustradas y el despliegue de potentes fotografías, puestas casi al mismo nivel que las palabras en la construcción del discurso de prensa, causaron en las redacciones de los diarios reacciones elitistas en contra de su incorporación y otras, más innovadoras, a favor. La cuestión del rechazo o la aceptación de la imagen, que resonó en la contienda entre “medios intelectuales” y “medios populistas”, evidenció cómo la fotografía, puesta en vinculación con las instituciones, los discursos, las relaciones de poder y de dominación, asume una dimensión profundamente política.

A modo de revisión de aquel debate, nos preguntamos: ¿a qué respondía esa descalificación de las imágenes? ¿Cuál era la posición de los medios y de sus propietarios? ¿Qué tipo de imágenes incorporaron y cuáles excluyeron? ¿Qué textos orientaron sus sentidos? En definitiva: ¿quiénes regularon el campo de lo visual en aquel tiempo? ¿Cuáles eran los intereses subyacentes? En la búsqueda de algunas respuestas, aparece como un faro iluminador el nombre de Cora Gamarnik. La investigadora que, en primer lugar, se especializó en el ámbito de la Comunicación y la Educación, y que luego se abocó a construir una obra pionera y de referencia ineludible en la reflexión sobre las imágenes de prensa en nuestro país.

Valgan los interrogantes iniciales y las líneas que siguen para introducir la inclusión de la producción de esta pensadora de las imágenes y la comunicación en esta antología. Sirvan también la breve semblanza y los ingresos de lectura como invitación a revisar

sus escritos tanto sobre Educación y Comunicación, como acerca de la historia del fotoperiodismo argentino, del abordaje de las fotografías y de sus implicancias políticas en los procesos sociales. Aquí recuperamos principalmente sus problematizaciones sobre estos últimos temas, que aún configuran “un área de vacancia en las Ciencias Sociales y de la Comunicación” (Cora Gamarnik, 2020, p. 19).

LOS TRAYECTOS DE UNA INTELLECTUAL: PENSAMIENTO CRÍTICO Y MILITANCIA

Cora Gamarnik es licenciada en Ciencias de la Comunicación por la Universidad Nacional de Buenos Aires (UBA). Es doctora en Ciencias Sociales también por la UBA e investigadora del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Se desempeña como docente en carreras de grado y posgrado en la UBA y en otras universidades del país. Cursó su formación de grado en pleno período postdictatorial. En ese contexto, las luchas por la democratización de la educación y de la sociedad la llevaron a integrar activamente la conformación del Frente Amplio Santiago Pampillón que, en un hecho histórico, a fines de los años ochenta se transformó en una de las primeras organizaciones de izquierda en ganar la conducción del centro de estudiantes de su facultad (Cora Gamarnik, entrevista, 2021).

Desde el centro de estudiantes, la intelectual participó de actividades vinculadas a los derechos humanos, de acciones contra la impunidad que prometían las leyes de Obediencia Debida y el Punto Final y de experiencias de trabajo voluntario en barrios vulnerados de la provincia de Buenos Aires.

Estas acciones, entre otras, fueron delineando su concepción de la investigación y la docencia orientada a transformar lo social, a brindar respuestas a las demandas de los sectores más desfavorecidos y a democratizar el conocimiento construido desde las universidades. La continuidad de ese compromiso militante y de su predisposición a generar espacios de encuentro, debate y construcción colectiva, constituyen las bases de su tarea intelectual.

Siendo estudiante de los últimos años de la carrera, Cora se integró al trabajo docente y al Programa de Educación a Distancia “UBA XXI” junto a Edith Litwin, primero en el área de radio, luego en el área de investigación. La pedagoga fue una de las maestras que marcó su especialización en el ámbito de la Comunicación y la Educación (Cora Gamarnik, entrevista, 2021). Luego de su tesina de grado, que revaloriza el rol de las radios en la educación a distancia, sus primeras publicaciones académicas también aportaron a los debates de esta área. Se desempeñó como docente en las asignaturas “Teorías y Prácticas de la Comunicación II” e “Historia de los medios y sistemas de comunicación”. Luego pasó a conformar el equipo fundador del Profesorado de Ciencias de la Comunicación de la UBA y a diseñar y dictar la asignatura “Didáctica Especial y Residencia”, que marcó la especificidad de esa formación. Esta carrera

buscó construir un “polo crítico” frente a la reproducción del modelo neoliberal y de la visión instrumental de la comunicación que abonaba los intereses del mercado. También se planteó como alternativa al “avance de lo privado sobre lo público” que se hacía efectivo con la intervención de las fundaciones y monopolios mediáticos en la formación de docentes en Comunicación, predominante a fines de los años noventa y principios del siglo XXI (Cora Gamarnik, entrevista, 2021).

En ese sentido, situada en un entre-lugar, entre la docencia y la investigación de y para la acción, la primera etapa de la producción de Cora cuestiona los paradigmas de Educación en Comunicación dominantes en el período neoliberal y sus consecuencias en la pérdida de la potencia innovadora de una alfabetización comunicacional y mediática crítica y en la limitación de la instrumentación de modelos democráticos e igualitarios de acceso a los bienes culturales. Como salida, la autora orientó sus esfuerzos a reivindicar la figura del docente como un intelectual y un profesional activo en la construcción de ciudadanía y no como un mero ejecutor de manuales procedimentales (Cora Gamarnik, 2008, 2009, 2010a; Gamarnik y Margiolakis, 2011). El libro *Enseñar Comunicación* (2011), coordinado junto a Evangelina Margiolakis, sistematiza buena parte de la experiencia construida durante esta primera etapa de docencia, de investigación y de aporte a la formación específica del profesorado en Comunicación.

En 2008, una beca de investigación doctoral otorgada por la UBA abrió para Cora su segunda etapa del trabajo y también su trayecto de indagación más extenso. Se dedicó, como pocas, a reconstruir la historia del fotoperiodismo argentino y a reflexionar sobre la práctica fotoperiodística y las singularidades de las fotografías paradigmáticas que difundieron los diarios y revistas de los años sesenta y setenta, marcando el devenir de las imágenes desde la postdictadura hasta nuestros tiempos.

En 2020, la autora publicó el anuario *Relatos visuales en pandemia*, coordinado con Alejandro Vagnenkos. En el mismo año, fruto de su tesis doctoral, editó uno de sus libros más relevantes: *El fotoperiodismo en Argentina. De Siete Días Ilustrados (1965) a la Agencia Sigla (1975)*. Allí reúne décadas de investigación alimentada por más de cuarenta entrevistas a fotógrafos, páginas de revistas ilustradas, fotografías recuperadas de archivos públicos y privados, visitas a exposiciones, misivas, reportajes publicados en medios, textos teórico-críticos revisados y actualizados en sus reflexiones situadas.

En este ámbito, Cora también contribuyó a la creación de espacios de investigación y formación que nuclean y desarrollan los intereses de quienes muchas veces indagan temas de fotografía en soledad o bien reflexionan desde la propia práctica fotográfica. Se trata del “Área de Estudios sobre Fotografía” de la Carrera de Ciencias de la Comunicación de la Facultad de Ciencias Sociales de la UBA y del “Programa de Actualización en Fotografía y Ciencias Sociales”, un proyecto formativo inédito en su tipo que coordina junto a Silvia Pérez Fernández.

LA IMAGEN “VULGAR” EN LAS REDACCIONES Y EN LA ACADEMIA

En su investigación doctoral, Cora se propuso analizar la historia del fotoperiodismo argentino entre 1965 y 1975. Sin embargo, para focalizar en este período, primero reconstruyó los antecedentes del oficio y analizó el rol de las fotografías en la prensa desde inicios del siglo XX. En esa indagación, ella destaca a *Caras y Caretas* como la primera revista ilustrada que incorporó la fotografía “de modo masivo y sistemático”, inspirada en modelos de revistas alemanas y estadounidenses (Cora Gamarnik, 2020, p. 35). En este aspecto, las lecturas de Cora retoman y amplían las lúcidas reflexiones de Eduardo Romano, quien analizó cómo la revista revolucionó las maneras de leer a través de la conjunción icónico-verbal de su configuración discursiva (Romano, 2004).

Pese a su atractivo y potencial de venta, la inclusión de la imagen en la prensa era cuestionada por las élites gobernantes y propietarias de medios de comunicación. Este sector veía en las fotografías la “vulgarización” del periodismo “serio”. Para las élites porteñas, era inadmisibles ceder centímetros de páginas de palabras a las imágenes que, desde su posición, estarían destinadas a quienes no sabían leer, a quienes no eran “cultos”.

En ese sentido, por un lado, dar lugar a las imágenes implicaba atender a demandas de representación de públicos más amplios: las grandes masas de inmigrantes y los nuevos barrios de sectores populares que comenzaban a reconfigurar la sociedad argentina de inicios de siglo XX. Por otro lado, también implicaba para los dueños de medios de comunicación invertir en innovaciones tecnológicas para la impresión, en la adquisición de cámaras y en la mejora de las condiciones laborales de los fotoperiodistas para responder al proceso de modernización en puerta. De allí, Cora reflexiona que, en el fondo, las persistentes críticas a la imagen escondían el sostenimiento de la desinversión (Cora Gamarnik, 2020).

Las descalificaciones que sufría la fotografía en las redacciones argentinas y también en las de otras latitudes del mundo formaron parte de un conjunto amplio de prejuicios de los que tampoco la academia quedó exenta. En *Los ejercicios del ver*, concentrado en el fenómeno de la televisión de fines del siglo pasado, Jesús Martín-Barbero señala que la condena persistente a la imagen impidió a los científicos sociales comprender su envergadura estética y política y, por consiguiente, problematizar su lugar decisivo en la batalla cultural (Martín-Barbero y Rey, 1999; Martín-Barbero y Corona Berkin, 2017).

Cuando esa posición cambió, gracias a la revalorización de los objetos “menores” impulsada sobre todo por los Estudios Culturales, la urgencia por atender el rol que comenzó a ocupar el audiovisual en la configuración de la sensibilidad social obligó nuevamente a los estudios de la Comunicación a relegar el abordaje de la fotografía. Pese a ello, la relevancia de su estudio, señalada por Walter Benjamin, Roland Barthes,

Pierre Bourdieu, John Berger, Gisèle Freund y Susan Sontag entre otrxs, logró lecturas renovadas y situadas en el contexto latinoamericano.

En ese sentido, podemos citar la importancia de las reflexiones sobre teoría, crítica e historia de la fotografía regional en los trabajos de Boris Kossoy, José Antonio Navarrete o John Mraz; sobre las articulaciones entre imagen, memoria y dictadura en los ensayos de Nelly Richard; o en torno de las políticas de la mirada y de los vínculos entre imágenes, comunidades indígenas y comunicación intercultural en los escritos de Rossana Reguillo y Sarah Corona-Berkin, respectivamente.¹

En Argentina, a los primeros ensayos sobre la historia de la fotografía y la construcción de la mirada fotográfica aportados por Sara Facio o Raúl Beceyro, se sumaron, en el cambio de siglo, nuevas historias de la fotografía argentina y varios grupos de estudio dedicados integralmente a la fotografía. Estos equipos se conforman por investigadorxs provenientes de la Historia, el coleccionismo, la Historia del Arte, la Arquitectura, la Antropología, la Semiótica, la Sociología y, en menor medida, del Periodismo y la Comunicación.²

En las investigaciones de Periodismo y Comunicación de nuestro país, el tratamiento de la foto de prensa perdió centralidad o continuó siendo subsidiario del análisis del discurso lingüístico, muy limitado a la hora de atender las especificidades mediales, técnicas y estéticas de la fotografía; a las lógicas de trabajo de los departamentos fotográficos de los diarios y revistas; a su injerencia en las formas de producción, selección, edición y publicación de imágenes; a las trayectorias y las visiones de lxs reporterxs sobre sus propias prácticas. En todos estos aspectos marginalizados de las investigaciones vigentes es donde, en cambio, reside la fortaleza del trabajo de Cora Gamarnik.

LA DÉCADA DORADA DE LA FOTO DE PRENSA Y DEL OFICIO FOTOPERIODÍSTICO

El libro que reúne la indagación de más largo aliento de la investigadora expone la relevancia que adquirió el fotoperiodismo durante todo el siglo XX en el país (Cora

¹. En el libro *Mujeres de la comunicación* se reconoció la influencia del trabajo de estas tres investigadoras en los estudios de nuestro campo (Rodríguez, Magallanes Blanco y Rincón, 2021).

². En ese contexto, se desarrollaron múltiples proyectos sobre ejes de discusión aún vigentes: imagen, ciudad y modernidad; fotografía, alteridad y colonialismo; fotografía y su cruce con las artes; imagen, memoria e historia reciente; fotografía, sectores populares y vida cotidiana; visualidad, raza, clase y género. Entre los referentes de estos grupos de investigación podemos citar a: Abel Alexander, Miguel Ángel Cuarterolo, Luis Priamo, Ramón Gutiérrez, Adrián Gorelik, Patricia Méndez, Cristina Boixados, Martha Penhos, Carlos Massota, Mariana Giordano, Valeria González, Verónica Tell, Silvia Pérez Fernández, Ludmila Da Silva Catela, Elizabeth Jelin, Pablo Vila, Claudia Feld, Sergio Caggiano, entre otrxs.

Gamarnik, 2020). Su historización marca en la década del sesenta un momento de inflexión y revela en ese tiempo un protagonismo inédito de la fotografía en la escena mediática y política argentina. El estudio muestra cómo las revoluciones políticas y culturales así como las innovaciones técnicas y mediales que atravesaban todas las esferas de la sociedad, transformaron las dinámicas de la industria editorial de diarios y revistas.

En este contexto, la investigadora destaca el surgimiento de revistas ilustradas como *Primera Plana*, *Panorama*, *Gente* y *Siete Días Ilustrados*, que aportaron un despliegue cuantitativo y cualitativo de imágenes. La autora revela cómo, luego de las críticas para esta época también los principales diarios de tirada nacional, ya habían incorporado fotografías en sus páginas.

En este trayecto, Cora recorta entre 1965 y 1975 -desde que nace *Siete Días Ilustrados* hasta cuando se crea SIGLA, la primera agencia fotográfica de prensa del país- lo que considera la “década dorada” del fotoperiodismo. En primer lugar, entiende que en este período la foto deja de ser mera ilustración para transformarse en un elemento activo de la modelación de los modos de ver, percibir y concebir el mundo de la ciudadanía argentina. En segundo lugar, mapea un escenario de transformaciones en el propio oficio fotoperiodístico que repercute en los modos de mirar y concebir imágenes.

Gisèle Freund (1993) comprendió tempranamente que la fotografía de prensa produjo un cambio en la “visión de las masas” porque abrió “una ventana al mundo” para amplios sectores sociales del globo. Cora retoma esa concepción para interpretar el caso argentino:

La fotografía les permitió a los medios una doble renovación en un momento en que el periodismo se profesionalizaba y pasaba a depender cada vez menos del poder político y más del mercado: por un lado, era un elemento ilustrador que rompía con la monotonía del texto y atraía nuevos lectores; por el otro, era una “ventana al mundo” que satisfacía la necesidad de los lectores de querer ser observadores visuales. (Cora Gamarnik, 2020, p. 301)

La investigadora explicita que las revistas modernas argentinas se inspiraron en los modelos de Europa y Estados Unidos de probado éxito, como *Life*, *Vu*, *Picture Post*, *Paris-Match*, *Newsweek*, *Der Spiegel*. Como sus antecesoras, las publicaciones locales buscaron no sólo narrar o explicar los hechos, sino también “mostrarlos”. Con cámaras livianas en mano, los reporteros realizaron coberturas a lo largo y ancho del país y del mundo para ofrecerle al público las imágenes de los acontecimientos más significativos del siglo: la revolución cubana, la guerra de Vietnam, la rebelión antirracista en los EE.UU, el mayo francés, la vida y la muerte del Che Guevara, el momento en que Neil Armstrong pisó la Luna, el Cordobazo, entre otros.

Ya en los años setenta, su investigación se detiene en el momento en que las izquierdas revolucionarias dan nacimiento a medios como *El Descamisado* o el diario *Noticias*.

Destaca que estas publicaciones promovieron el surgimiento de la “fotografía militante” y de los “fotógrafos militantes”.

En la trama de las producciones de estos diarios y revistas, Cora analiza imágenes singulares que también fueron marcando las transformaciones de la mirada fotoperiodística. Además, esta cuestión se entrelaza con los cambios que atraviesa el oficio del fotoperiodista. Mediante el testimonio de los fotógrafos, su estudio da cuenta de las batallas que éstos libraron por la revalorización y la jerarquización de su trabajo al interior de las redacciones y del modo en que la renovación de las miradas estuvo acompañada de un recambio generacional de envergadura.

Los reporteros afirman que el fotoperiodismo como práctica cultural fue históricamente menospreciado y la autora da pistas acerca de los factores que influyeron en esta subvaloración. En primer lugar, el cruce de fuentes le permite mostrar cómo desde inicios del siglo XX hubo diferencias entre revistas y diarios en cuanto al tiempo de producción dedicado a las imágenes y a la calidad de impresión de las mismas. Mientras que las revistas incorporaron tempranamente innovaciones y brindaron mejores condiciones laborales, los diarios tardaron en darle un lugar de relevancia a las fotografías y al oficio fotoperiodístico. En este sentido, Cora indica: “Siguieron considerando a los fotógrafos un accesorio de los cronistas. (...) Las imágenes solo eran un elemento ilustrativo que rompía la monotonía de la diagramación” (Cora Gamarnik, 2020, p. 162).

En segundo lugar, la subordinación jerárquica del fotógrafo respecto de la posición del cronista respondía en el fondo a una cuestión de clase. Cora historiza cómo el retrato se difunde con la llegada de inmigrantes que encontraron en el oficio fotográfico una salida laboral. También da cuenta del acceso y la adopción creciente de la fotografía en diferentes ámbitos sociales, incluso en las clases populares, gracias al abaratamiento y la simplificación técnica.

Los testimonios señalan que quienes entraban a los diarios entre la década del sesenta y setenta no lo hacían sabiendo el oficio. Pasaban por un período de prueba sin cobrar salario y el ingreso surgía a partir de *changas*. Por ejemplo, el fotógrafo Lucio Solari cuenta que los fotógrafos empezaban en el diario como choferes y luego ascendían de estatus en la sección de fotografía. Sin embargo, en una categoría más alta se encontraban dibujantes e ilustradores y, más arriba, *lxs* periodistas.

Ante esta situación, la investigadora descubre que fue la editorial Abril la que encabezó la jerarquización del oficio gracias al rol decisivo de ciertos protagonistas. Entre ellos, Francisco “Paco” Vera, un exiliado del franquismo español que formó el departamento fotográfico de la empresa y luchó por las condiciones laborales de los reporteros, defendió sus roles en la preselección de las imágenes publicables e incentivó su formación cultural y artística para transformar las imágenes en verdaderas narraciones visuales (Cora Gamarnik, 2020).

La investigación también registra los modos en que el fotoperiodismo se reconfiguró por la incorporación de nuevos fotógrafos, algunos provenientes de clases medias, con formación en diversas carreras de grado e incluso en escuelas de Bellas Artes. Sostiene que esta diversificación de itinerarios y orígenes contribuyó a renovar la mirada y los resultados de las prácticas fotográficas.

Con algunas batallas ganadas, Cora también apunta que el oficio pasó de ser “un trabajo poco reconocido a ser deseado y respetado: un oficio estable, seguro, atractivo” (Cora Gamarnik, 2020, p. 159). De allí también su consideración del período como la “década dorada” que, lamentablemente, entró en declive con el golpe de Estado de 1966 liderado por Juan Carlos Onganía y con el devenir de la dictadura a partir de 1976. La indagación avanza hasta la creación de SIGLA en 1975 y también da cuenta de las relaciones de intertextualidad, pero, sobre todo, de la crisis que enfrenta la prensa gráfica frente a la expansión de la televisión.

EL FOTOPERIODISMO EN DICTADURA Y LOS ACTOS DE REBELIÓN COTIDIANA

Otro de los capítulos relevantes de la obra de Cora Gamarnik se concentra en la producción y circulación de imágenes en el contexto de la dictadura cívico-militar instaurada en 1976. La investigadora interroga cuáles fueron las posibilidades de autonomía y creatividad que procuraron los fotógrafos para sortear el fuerte control represivo de la época, marcada por la pleitesía mediática al poder político. También reflexiona sobre los usos y potencialidades técnicas, las peripecias de la actividad fotoperiodística, los riesgos y el rol del azar.

Una de las hipótesis que la autora desarrolla señala es que el régimen no solo recurrió a la censura y al ocultamiento, sino también a una gran producción de imágenes orientada a legitimar su posición. En ese sentido, diversas publicaciones dan cuenta de cómo, a partir de la instauración de la última dictadura, solo las imágenes afines al “espíritu nacional” y ajustadas a un canon específico sobre el ideal de la familia y la juventud, la sexualidad y la religión, la seguridad y las fuerzas armadas, serían del tipo publicable en la prensa. Las imágenes contrarias a esos preceptos oficiales estaban prohibidas. Los textos también reflexionan sobre los efectos de la censura y la editorialización mediática por parte de las Fuerzas Armadas en el trabajo diario fotográfico, y acerca de la contribución de la fotografía, en este contexto, en la construcción de una imagen oficial afín a los intereses militares.

Con el objetivo de evidenciar los marcos que regulan la mirada de la época, Cora reconstruye la historicidad de las fotografías de prensa. Para ello recurre a la historia oral y al contraste testimonial. Rastrea las publicaciones periódicas de los días anteriores y posteriores a la toma de cada foto publicada, mira la relación que ésta entabla con los textos que la rodean. Recurre a otras imágenes “del mismo día, del

mismo autor, de otro autor, del mismo tema, de las mismas situaciones, de otras situaciones” (Cora Gamarnik, 2018b, p. 24); las pone en serie para observar qué recorte fue elegido para su publicación y qué cuadros quedaron afuera.

Asimismo, analiza la cadena de edición y los diferentes usos otorgados a una misma foto en su circulación por diversos medios. Con este procedimiento enfatiza que la imagen de prensa no tiene una significación en sí misma, sino que sus sentidos vienen dados por su relación con el contexto.

Al historizar las imágenes mediante el cruce de fuentes orales y visuales, la autora también reconstruye el quehacer fotoperiodístico durante el escenario represivo. En esta tarea, advierte un compromiso, en algunos casos profesional y en otros político, por el cual ciertas imágenes fueron escondidas, resguardadas, salvadas, por los propios reporteros en sus archivos personales. Cora reconoce que el gesto de “sacar y guardar” era una práctica propia de la época (Cora Gamarnik, 2013). Siguiendo a Michel de Certeau, ella conceptualiza estas prácticas como “tácticas del débil” que enfrentaron las “estrategias del fuerte” y se transformaron en formas de “rebelión cotidiana” y también de “conservación de identidad” (Cora Gamarnik, 2020, p. 307).

Además, expone que el ejercicio de conservación fue posible porque en las redacciones el control afectaba a los textos y a las imágenes que se publicarían, más que a los negativos, usualmente desechables. Por lo tanto, los fotógrafos cuentan en las entrevistas que al volver de las coberturas cortaban los negativos y se llevaban el cuadro con valor político y/o estético logrado, conscientes de que no se publicarían, pero convencidos de que debían conservarse y protegerse (Cora Gamarnik, 2013). Por este gesto, se dispone hoy de fotografías que contrarrestan el discurso visual oficial sobre distintos mandos y funcionarios del gobierno militar, realizadas en las mismas coberturas solicitadas por las empresas mediáticas. Son fotografías que, en la opinión de Cora, no solo sortearon la autocensura, sino también el miedo diseminado por la dictadura.

Por otra parte, la autora presta atención al uso de las cualidades metafóricas del lenguaje visual, el énfasis en la ironía y el sarcasmo a partir de la selección de ciertos ángulos, y la acentuación de gestos y muecas que en la composición visual dejaban en ridículo a los represores. Cora comprende que estas fotografías se constituyeron en “armas” de crítica social contra el poder. También entiende que muchas imágenes funcionaron como documentos que visibilizan temas que se encontraban ausentes en el tratamiento informativo del período. Entre ellos, referencia registros de las consecuencias socioeconómicas de la dictadura, las primeras acciones de las Madres de Plaza de Mayo y las manifestaciones de familiares que buscaban detenidos y desaparecidos del régimen.

En su recorrido, Cora además se detiene en momentos de relevancia social para facilitarnos una imagen del contexto de la producción fotoperiodística. De este modo, menciona que hacia 1982 la dictadura enfrentaba una crisis de legitimidad

por la difusión de denuncias de organismos de derechos humanos sobre detenciones y desapariciones, lo que se sumaba a la situación de inestabilidad socio-económica. En ese marco, una sección de la Central General de Trabajadores (CGT) convocó a la manifestación “Pan, Paz y Trabajo” para el 30 de marzo. Allí, tuvo lugar una de las represiones más fuertes dirigida hacia lxs fotoperiodistas.

La represión contra lxs participantes fue abiertamente pública. Los fotógrafos que cubrían la marcha para los medios deudos del régimen ya habían adquirido visibilidad y habían revalorizado su trabajo gracias a la Primera Muestra de Periodismo Gráfico Argentino a fines de 1981, donde se exhibieron alrededor de 200 imágenes logradas gracias al gesto de “sacar y guardar”. Esto los marcó como blanco y, junto con otrxs manifestantes, sufrieron represión, roturas de equipos, veladuras de rollos e incluso detenciones (Cora Gamarnik, 2015b).

LA GUERRA DE MALVINAS Y LA BATALLA SIMBÓLICA

Cora Gamarnik también dedica varios escritos a otra batalla de producción de sentido, la que se inicia el 2 de abril de 1982. Historiza cómo a dos días de la represión pública del 30 de marzo, la tibia cobertura mediática del descontento cambia drásticamente al producirse el desembarco de tropas argentinas en las Islas Malvinas (Cora Gamarnik, 2015a). Desde el ejercicio de un “periodismo incorporado” (Butler, 2010), los medios argentinos reprodujeron el relato de la unión nacional por la soberanía argentina sobre las islas del Atlántico sur.

La disputa por las fotografías que podían circular y por el modo en que podían publicarse, reproducirse y titularse fue tan grande que el Estado Mayor Conjunto decidió ejercer un control absoluto sobre la producción del acontecimiento bélico y administrar las autorizaciones para las coberturas desde las islas. Al principio del conflicto había distintos reporteros, tanto ingleses como argentinos, pero luego del 2 de abril, día del desembarco, solo los reporteros de los medios oficiales (agencia Télam y ATC) tuvieron autorización para permanecer en suelo malvinense.

El análisis de Cora muestra cómo, por un lado, las imágenes publicadas tenían la misión de suscitar un ánimo social épico y, en ese sentido, daban a ver por ejemplo soldados sonrientes, una juventud heroica y patriótica. Por otro lado, evidencia cómo las fotos apuntaban a fomentar el sentimiento de unión nacional, a través de escenificaciones como la de soldados izando la bandera argentina como si se tratara del momento del desembarco en aquellas tierras (Cora Gamarnik, 2015b).

Estos abordajes problematizan cómo la fotografía de prensa, por su atributo documental, sirvió para reforzar la acción psicológica del gobierno militar a partir de su circulación en medios de amplia difusión y alcance, tales como la revista *Gente*, que reproducía todas las imágenes obtenidas por Télam. También revelan que, entre

el control sobre la producción fotográfica y la editorialización mediática, las fotos circulantes se caracterizaron por la puesta en escena, la pose y el trucaje; mientras que su publicación fue acompañada por textos que les adosaban lugares y fechas inexactas (Cora Gamarnik, 2015a).

La investigadora presenta ejemplos paradigmáticos de la manipulación del sentido en el período, como las fotos de “la rendición inglesa que no fue tal”, tomadas el 2 de abril de 1982 (Cora Gamarnik, 2015b; 2018a) y la del “falso abrazo”, capturada el 5 de octubre de 1982 (Cora Gamarnik, 2021).

El primer caso se trata dos imágenes obtenidas por Rafael Wolmann para la agencia francesa Gamma, que se pusieron a circular en la prensa con anclajes lingüísticos específicos para provocar la humillación del *Corps of Royal Marines*. Una de las fotos muestra a los soldados ingleses avanzando con los brazos en alto, conducidos por el comando argentino Jacinto Batista. En la segunda, los ingleses están cuerpo a tierra rodeados por soldados argentinos. En las dos se congela el momento de una supuesta rendición. Un análisis de la secuencia de capturas, de los titulares y de los textos que direccionaron el sentido, y una entrevista realizada al propio soldado inglés retratado en una de las fotos, revela las estrategias de montaje y manipulación del discurso militar propagado.

El segundo caso se trata de una imagen tomada por Marcelo Ranea para la agencia DyN que se utilizó como “símbolo de reconciliación” entre las Madres de Plaza de Mayo y la dictadura militar. En la foto se observa un supuesto abrazo entre Susana de Leguía, una de las Madres, y el subcomisario Carlos Gallone. El diario *Clarín* la publicó con la siguiente leyenda: “En la foto un oficial de policía consuela a una de las asistentes”. Cora considera a las publicaciones de esta foto y a los sentidos que le fueron atribuidos como la condensación de los problemas en torno al análisis de la imagen porque, si bien aquel momento existió y el registro lo testimonia, “el abrazo” no fue como lo indicaban los textos de anclaje (Cora Gamarnik, 2021). El contraste de testimonios y secuencias de capturas permitió mostrar que en realidad la Madre de Plaza de Mayo atravesaba una crisis de nervios y azotaba el pecho del policía cuando éste la sujetó. Nuevamente, el estudio remarca la necesidad del análisis contrastivo entre imágenes, secuencias, testimonios, textos y usos mediáticos.

A MODO DE CONCLUSIÓN: SOBRE LA POLITICIDAD DE LA MIRADA

En la trayectoria de docencia, investigación y militancia de Cora Gamarnik se intersectan debates y luchas que atañen al campo de interés de la Comunicación y la Educación, el Periodismo, la Historia de los Medios y los Estudios Visuales. En este marco, su producción más extensa se detiene en una zona poco visitada por lxs

cientistas sociales: la historia del fotoperiodismo argentino, el análisis de las fotografías y el oficio fotoperiodístico posterior a la década de los sesenta.

Su trabajo aborda en detalle lo sucedido entre 1965 y 1975, un período de despliegue inédito de imágenes en la prensa del país, de auge de las revistas modernas ilustradas, de surgimiento de los medios militantes y de transformaciones de la propia práctica fotoperiodística. Cora analiza las imágenes paradigmáticas de la época como “ventanas al mundo” para la ciudadanía argentina y como herramientas de lucha política. El declive de este período coincide con la instalación de la última dictadura militar y la pérdida de la centralidad de la foto de prensa ante el avance de la televisión.

Hacia el fin de esa “década dorada” del fotoperiodismo, la investigadora agudiza su mirada sobre los sentidos atribuidos a las fotografías de prensa durante la última dictadura cívico-militar y la guerra de Malvinas. En estos contextos, revisa especialmente las tácticas instrumentadas por los reporteros para enfrentar el aparato de montajes, manipulaciones y ocultamientos del poder. En ese escenario, observa que la foto de prensa funcionó como un arma para los dictadores, como un instrumento de persuasión y sostenimiento del régimen; pero también como una herramienta de resistencia y visibilidad de los reclamos por los detenidos y desaparecidos. Estas dimensiones confirman la implicancia política de lo visual en la construcción social (Reguillo, 2010).

Si bien en los estudios que Cora comparte, muchas certezas son puestas entre paréntesis, hay algo que queda muy claro: a ella no le interesa analizar imágenes aisladas de su contexto de producción, circulación y consumo, ni reproducir tratamientos ya perimidos de la foto comprendida como ilustración de la palabra. Por el contrario, construye una mirada reflexiva y situada que invita a atender las singularidades de la práctica fotográfica y de la fotografía como medio, lenguaje, forma de registro y creación.

En resumen, su investigación en torno al fotoperiodismo reconstruye, visibiliza y pone en valor tanto la imagen periodística como el oficio de sus hacedores en un contexto específico. Desde esta posición, la autora nos advierte, como sostiene John Berger (2016), que la foto entrama modos de ver. Es decir, lo importante no es lo que vemos, sino los modos de mirar en los que se intersectan prácticas institucionales, relaciones históricas y de poder. En este sentido, Cora Gamarnik es una investigadora de la Comunicación que nos enseña a mirar y nos convoca a restituir la politicidad de la mirada.

Incluso, más allá del abordaje de las imágenes, en las aulas, en las calles, en la prensa o en las redes sociales, la autora ejercita la reflexión crítica, la implicación del cuerpo y del pensamiento en los reclamos colectivos de fotoperiodistas, de docentes, de trabajadores. Esto se debe a que, desde su concepción, “el trabajo académico no puede estar separado de la lucha por un mundo más justo” (Cora Gamarnik, entrevista, 2021).

Bibliografía

- Barthes, Roland (2002). *La Torre Eiffel. Textos sobre la imagen*. Paidós.
- Berger, John (2016). *Modos de ver*. Gustavo Gili.
- Butler, Judith (2010). *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*. Paidós.
- Freund, Gisèle (1993). *La fotografía como documento social*. Gustavo Gili.
- Gamarnik, Cora (2008). La didáctica de la comunicación: una disciplina en construcción. *Tram[p]as de la Comunicación y la Cultura*, 64, 8 – 11.
- Gamarnik, Cora (2009). La didáctica de la comunicación: por qué y cómo enseñar comunicación en las escuelas. *Oficios Terrestres*, 24, 204-210.
- Gamarnik, Cora (2010a). La formación docente y la comunicación en la Argentina. Apuntes para un debate. *Revista Iberoamericana de Educación*, 53, 1-7.
- Gamarnik, Cora (2010b). La fotografía como instrumento político en Argentina: Análisis de tres momentos clave. *VI Jornadas de Sociología de la UNLP*, 9 y 10 de diciembre de 2010, La Plata, Argentina. http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.5736/ev.5736.pdf
- Gamarnik, Cora (2013). La fotografía irónica durante la dictadura militar argentina: un arma contra el poder. *Londrina*, 9(14), 173-197. DOI 10.5433/1984-7939.2013v9n14p173.
- Gamarnik, Cora (2015a). La fotografía de prensa durante la guerra de Malvinas: la batalla por lo (in)visible. *Páginas*, 7(13), 79-117.
- Gamarnik, Cora (2015b). El fotoperiodismo y la guerra de Malvinas: una batalla simbólica. En Mraz, John y Mauad, Ana María (coords.), *Fotografía e Historia en América Latina*, 225-256. CDF Ediciones.
- Gamarnik, Cora (2018a). El desembarco argentino en Malvinas visto por un soldado inglés. *Hamartia*. <https://www.hamartia.com.ar/2020/04/01/gamarnik-malvinas/>
- Gamarnik, Cora (2018b). Instrucciones para mirar una fotografía. *Lobo Suelto, Anarquía Coronada*, 27 de abril. <http://lobosuelto.com/instrucciones-para-mirar-una-fotografia-cora-gamarnik/>
- Gamarnik, Cora (2020). *El fotoperiodismo en Argentina. De Siete Días Ilustrados (1965) a la Agencia Sigla (1975)*. Fundación Alfonso y Luz Castillo.
- Gamarnik, Cora (2021). Límites y paradojas de una fotografía de prensa: análisis de una foto de Madres de Plaza de Mayo durante la dictadura militar en Argentina. *Fotocinema Revista Científica de Cine y Fotografía*, 22, 197-220.
- Gamarnik, Cora y Margiolakis, Evangelina (2011). *Enseñar Comunicación*. La Crujía.
- Gamarnik, Cora y Vagnenkos, Alejandro (2020). *Relatos visuales en pandemia*. Libros UNAHUR.
- Martin-Barbero, Jesús y Corona Berkin, Sarah (edits.) (2017). *Ver con los otros. Comunicación intercultural*. Fondo de Cultura Económica.
- Martin-Barbero, Jesús y Rey, Jesús (1999). *Los ejercicios del ver. Hegemonía audiovisual y ficción televisiva*. Gedisa.
- Reguillo, Rossana (2010). *Políticas de la (in)visibilidad: la construcción social de la diferencia*. FLACSO Virtual.
- Rodríguez, Clemencia; Magallanes Blanco, Claudia; Marroquín Parducci, Amparo y Rincón, Omar (2021). *Mujeres de la comunicación*. Fundación Friedrich Ebert.
- Romano, Eduardo (2004). *Revolución en la lectura. El discurso periodístico-literario de las primeras revistas ilustradas rioplatenses*. Catálogos/El Calafate.

Entrevistas

Cora Gamarnik, 15 de octubre de 2021.

