

Universidad de Chile
Instituto de la Comunicación e Imagen
Escuela de Periodismo

**La transición fotografiada:
Examen sobre el estatuto de la imagen hoy**
Tesis para optar al título de periodista

Profesora Guía: Lorena Antezana
Estudiante: René E. Jara Reyes

Santiago de Chile, Octubre del 2007.

Detrás de cada imagen está la huella todavía fresca de la exclusión de otras y la inminencia de ser suplantadas por nuevas

Ronald Kay, *Del Espacio de Aquí*

ÍNDICE GENERAL

Índice	(Pág.3)
Introducción	(Pág.4)
I-Lo fotográfico	(Pág.9)
- La Fotografía como imagen	(Pág.9)
- Naturaleza del producto fotoperiodístico	(Pág.14)
- ¿Un estatuto abierto o cerrado?	(Pág.18)
- Lo periodísticamente correcto	(Pág.21)
- Lo fáctico: veridicción en fotoperiodismo	(Pág.23)
- Uso del recurso fotográfico	(Pág.26)
- La portada como estrategia	(Pág.30)
- La estética del Magazine: lo fotográfico y el delirio de masas	(Pág.35)
II-Lo Imaginario	(Pág.39)
- Imagen imaginario	(Pág.40)
- Fotografía e identidad: una relación espúrea	(Pág.42)
- Comunidad imaginada	(Pág.45)
- Fotografía e imaginario: una estrategia	(Pág.46)
- ¿Quién mira a quien? La influencia de la TV	(Pág.47)
- Acerca de qué vemos	(Pág.49)
III-Lo Social	(Pág.75)
- La fotografía como insumo del debate	(Pág.75)
- Biopolítica, nueva forma de politicidad	(Pág.85)
- Democracia audiovisual	(Pág.89)
- Lo visual como signo de la incapacidad de lo político	(Pág.96)
Referencias Bibliográficas	(Pág.100)
Anexos	(Pág.105)

INTRODUCCIÓN

Resulta un tanto difícil tratar de definir la naturaleza del trabajo que aquí se presenta. Pues si tuviera que debatirse en torno a un objeto ya presente en nuestras sociedades, la primera respuesta que podríamos dar es que se trata de un ensayo sobre la fotografía. Sin embargo, el lector no encontrará en estos apartados más que guiños con lo que se podría identificar, muy forzosamente, como teoría fotográfica.

Por otro lado, una mirada apresurada tendería a proponerlo como una crónica sobre el período que intenta cubrir: 1990-2005, tiempo histórico que en la sociedad chilena recibe comúnmente el nombre de transición política. Fuera de la discusión sobre la pertinencia en el uso de este concepto, no existe ninguna inquietud por realizar una síntesis o un balance crítico. En resumen, doble desilusión.

Tampoco podríamos prometer un catálogo con las fotografías más sobresalientes del período. Bajo aspecto alguno se encontrarán las mejores representantes del género, ni menos aún, las más representativas. No habrá un juicio sobre la belleza de las piezas utilizadas, tampoco un trabajo respecto a los cánones.

Sin embargo, lo más probable y paradójico es que subsistan los ecos de todas estas discusiones. Quizás, en ese carácter múltiple y caótico, esté la base del proyecto que aquí se quiso realizar. En tal sentido, hemos ocupado una mirada caleidoscópica, donde confluyen una serie de enfoques y preocupaciones. Lejana ya de las lógicas científicas focalizadas y metódicas, este perfil contradice el uso asumido por el microscopio y el tipo de conocimiento ahí buscado.

El problema central, donde confluyen todas estas miradas múltiples, es la posibilidad de un análisis sociocultural del trabajo foto-periodístico. ¿Cómo y bajo qué condiciones podemos realizarlo, cómo cohabita con los otros discursos sociales desplegados en diferentes niveles, cómo comprender su alcance y sus contextos de despliegue?. Estas son algunas de las preguntas que atraviesan el desarrollo total de la propuesta.

Para tales efectos hemos echado mano de una multitud de herramientas de análisis que, en un sentido amplio, pudiéramos encuadrar como materiales constitutivos de una teoría-concepción del discurso social.¹

No obstante, una gran parte del trabajo puede ser reconocida al alero de una cierta tradición de larga data vinculada a la semiótica de la fotografía. Rescatando elementos vigentes y una serie de discusiones que aún pugnan en el campo de la teoría de la imagen, entendemos a la semiótica como un instrumento eficiente para nuestros objetivos, pero que exhibe claras limitantes para explicar los fenómenos a los que alude.

Eso respecto a los elementos de análisis. Respecto a los perfiles asumidos, se podría decir que existe una presencia significativa de lo que se conoce como sociología crítica. Esta preocupación se cristaliza en la creciente dedicación que manifiesta hoy el análisis comunicacional por la circulación de los mensajes, haciéndonos cargo ya no tan sólo de la formación del mensaje sino de cómo se le utiliza, cómo se usan las fotografías.

Por eso consideramos relevante trasladarnos desde el mero ámbito de lectura de la imagen hacia una lectura de la lectura de la imagen. En esta relación recursiva reside la enorme posibilidad de comprender cómo nos relacionamos con la imagen hoy. Esa, creemos, es la mayor oportunidad de exploración que promueve el trabajo, y a ello se le da el nombre de “estatuto de la imagen”, o la forma en cómo nos relacionamos con la fotografía.

Un aspecto no menor ocupan en este debate las prácticas periodísticas en conjunto con sus transformaciones aún en ciernes. A la espera de trabajos que asuman la interacción específica entre fotografía de prensa y fotógrafos, se intenta trabar algún diálogo con ese especial y escondido mundo en que comparten reporteros gráficos y sus redacciones. En un lugar clave, como intermediarios de informaciones y representaciones, constituyen quizás uno de los puntos más oscuros del que, ingenuamente, se presupone el imperio de la luz.

Una buena parte del esfuerzo realizado consistió en la desnaturalización del espacio de la fotografía de prensa. Esto implica pensar la fotografía, habitando en sus lenguajes, en sus objetivos, en sus pretensiones y creación de expectativas por parte de la audiencia lectora. Al

¹ Verón, Eliseo: *La Semiosis Social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Primera edición, 1993. Editorial Gedisa, Barcelona, España.

mismo tiempo que descodificamos, azarosamente, dimos con el nuevo método de pesquisa aquí propuesto.

Se trata, en palabras simples, de rehacer las lógicas y racionalidades del proceso foto periodístico. Como toda actividad humana que implica sentidos en pugna, la fotografía deja huellas de su propia realización. Retiene valiosa información genética de los hechos aludidos, de los contextos desplegados y de las condiciones de producción. La huellas resultan, en tal sentido, una de las formas menos efímeras de interrogar a estos productos culturales.

Con el fin de identificar un núcleo duro de información, se optó por el análisis sólo de fotografías expuestas en la portada de los periódicos de circulación nacional. Se construyó un muestreo aleatorio (ver Anexos) de aproximadamente tres (3) días al mes durante quince (15) años, creando un universo muestral de alrededor de quinientos casos por cada uno de los cinco (5) diarios de circulación nacional. La lógica de recopilación de estos datos fue establecer una primera pesquisa cuantitativa que nos permitiera ver los grandes temas del período. En tal sentido, las fotografías comparecen, a este nivel, en calidad de evidencias.

Enseguida, recabados estos datos, procedimos a la selección de una sub-muestra pequeña que nos permitiera narrar las principales particularidades que emergen de la revisión. Si bien los números nos dieron grandes luces sobre cómo se comportó nuestro objeto durante el tiempo muestral estipulado, no lograron decir mucho por sí mismos. Por eso es que se exhiben algún material gráfico que acompaña al texto.

Innumerables sorpresas, pistas falsas y espejismos surgieron al calor de esta investigación. Instalando la pregunta por los usos de la fotografía durante la transición política y los procesos sociales que implicó, salieron a relucir una serie de conceptos tan complementarios como estériles para explicar sus funcionamientos. ¿Era la fotografía una herramienta del orden que necesitaba imponer el período, o era una suerte de herramienta que funcionaba en el sentido que le imponía, muy a regañadientes, el campo político?. Ninguna de las respuestas parecía convincente; Más bien, parecían importaciones, un tanto forzadas, de respuestas que buscaban más que resolver problemas, tranquilizarlos.

Si resultaba ya difícil entender cómo estas fotografías se relacionaban con los públicos, la tarea aumenta cuando se intentaba mostrar el proceso social de producción y reproducción.

¿Cómo las imágenes interactúan con diferentes escenas de lo público-privado?, ¿Cómo aparecen sus inefables vínculos con la sociedad que las cobija, que les da significación y, más aún, sentido?

Siguiendo estas intuiciones, escarbando y realizando la genealogía de las lógicas y funcionamientos de la fotografía, nos encontramos con que la principal necesidad cubierta por la fotografía no es simplemente simbólica, sino sustantivamente política. La cobertura que presta la fotografía a lo social aparece, en este plano, como una de las principales necesidades del campo para recrear las prácticas democráticas.

El producto de estas pesquisas terminó de configurar el modelo que se consagra a partir de tres operaciones semiótico discursivas. Su primera forma de implantación será la normalización de la práctica fotográfica a partir de la creación de un(os) concepto(s) de lo fotografiable. Mucho más allá de la pregunta por si este proceso es nuevo o de larga data, nos hemos enfocado a explicar cómo se construye un parámetro básico de la práctica informativa hoy.

Una segunda forma, instalada más bien en el terreno de lo visual- antropológico, le confiere un sustento ideológico a la búsqueda por esto que llamamos genéricamente lo fotografiable. Desde este piso, lo que se promete es la emergencia de un imaginario social, donde se realizan los valores y la impronta de la época. ¿Cuánto le debemos a la fotografía por nuestra reconciliación nacional, en el sentido que ella misma la recrea?. El establecimiento de este dispositivo tiene como norte la construcción de una comunidad imaginada, un gran “nosotros” capaz de acordar e inventarse una historia y un pasado común.

Por último, una tercera forma que resulta de este proceso de instalación de lo fotografiable y su imaginario es lo que se ha dado en llamar la democracia visual. Mediante este artilugio se pretende aludir a los supuestos procesos de masificación y democratización de los espacios políticos y de vida, al mismo tiempo que se amplía la experiencia de lo público. Con ello se busca sacar buenas cuentas de un proceso de mediatización eficiente y benéfico para las sociedades en permanente transición, sobre las cuales lo mejor es mantener las amenazas activas como excusas legítimas del ejercicio de la vigilancia individualizada.

Nuestro principal propósito con este trabajo es hacernos cargo de algunas inquietudes ya planteadas en otros estudios anteriores. De tal forma, nos gustaría que se nos ubicara del lado de unas ciertas sensibilidades expresadas en un tipo de estudios sobre la prensa en Chile². En ella se ha tratado de combinar cuestiones de tipo histórica, de temas específicos como la imagen y de genealogía, junto a otros procesos sociales como la modernización. En esa suerte de escuela, aunque en una perspectiva mucho más modesta, le gustaría ser ubicado al presente esfuerzo de revisión.

Fuera de esta pequeña adscripción, subsisten algunas razones de carácter más fáctico que explican el interés y la forma de resolver este problema. Una principal se encuentra en la escasez de literatura nacional e internacional que aborde el tema. Así se constata en varios de los textos que tratan el problema. Por eso es que un investigador de prestigio llega a afirmar que:

*“El ‘lenguaje’ y el sentido, las estrategias comunicativas y persuasivas y la relación entre foto y lector (que constituyen los tópicos principales de este libro) no han sido abordados hasta el momento en forma sistemática”.*³

Pero por sobre esta razón evidente de interés, resulta sorprendente, dentro de lo que sí se ha escrito sobre fotografía en Chile y sobre fotoperiodismo en particular, la ingenuidad con la que se opera, describe y analiza el fenómeno. Nunca se llegan a ver más que inquietudes “autorales” o “máquinas editoriales”. Mejor aún, se celebran las “mágicas” cualidades de la fotografía para presentar el lado “realmente real” de las cosas.

Frente a estas explicaciones que no explican, nos hacemos parte de la sospecha de lo “*engañosamente simples*”⁴, que nos resultan las fotografías. Ante esta negación de respuestas, postulamos que el problema resulta de una compleja dinámica estratégica de los periódicos. Estos, como soporte, recorren una extensa vereda de interacción de mecanismos de repetición y diferencia, las cuales se arreglan a metas y fines diversos.

² Ossandon, Carlos; Santa Cruz, Eduardo: *Entre las alas y el plomo. La gestación de la prensa moderna en Chile*, 2001. Editorial LOM-Arcis, Colección sin Norte, Santiago de Chile.

³ Vilches, Lorenzo: *Teoría de la Imagen Periodística*. 1987. Editorial Paidós, Barcelona, España, p.14.

⁴ Susan Sontag: *Sobre la fotografía*. Original de 1973, Tercera Reimpresión, 1992. Editorial Edhasa, Barcelona, España, p.148.

Aún cuando asumimos que muy a menudo los matutinos sólo muestran una máscara de la realidad, este propio bache nos obliga a optar, al menos, por dos caminos: podemos saber de qué están hechas esas máscaras o deleitarnos describiéndolas como rostros diáfanos de la realidad verdadera.

En este preguntarse por el cómo se montan esas máscaras, nos encontramos con nuevas preguntas. Pues si todo ya está dado en el ejercicio de lo fotografiable, de lo que se busca proyectar en el imaginario y de lo que se instaura como resultado de este gran proceso de mass mediación y acoplamiento, ¿qué habría y qué quedaría por investigar?

Se trata de hablar sobre procesos socio-históricos cuestiones que, inevitablemente, nos han hecho ser lo que somos. Pero al mismo tiempo que enrostran, al mismo tiempo que delatan, dan la posibilidad de pensar cómo seríamos hoy si las cosas no fueran como son. Entonces la pregunta se redirige, se nos escapa, y nos pone nuevamente, cual sísifo, a preguntarnos por las posibilidades múltiples, diversas e inefables, de pensar de otro modo.

I-LO FOTOGRAFICO

LA FOTOGRAFIA COMO IMAGEN

Un primer esfuerzo por construir nuestro objeto implica el emplazamiento de una serie de supuestos que operan a la base de la reflexión sobre la naturaleza de la actividad fotográfica. En tal entendido, podemos considerar las siguientes líneas como una crítica a las formas de afrontar la fotografía de prensa y su comprensión, como también un nuevo emplazamiento discursivo para referirla.

Quizás si el mayor embate que tengamos que afrontar, incluso antes de poder entrar en materia, sea la propia posibilidad de hablar sobre la fotografía. Para un cierto sentido común, lo que la fotografía entrega como producto responde a su carácter incomunicable en palabras. Esta cuestión, intocada e innombrable, sería parte constitutiva y constituyente de lo fotográfico, estableciéndose doblemente como (1) la entrada a la esencia de la actividad y (2) la clausura del discurso sobre ella.

En gran medida, estas metafísicas vienen heredadas del viejo debate platónico sobre el carácter espectral de las imágenes. Pensada como una máscara, como una a-pariencia, una percepción engañosa para el recto entendimiento, la imagen no ha recibido la posibilidad de pensarse a sí misma.

Prejuicio o simple enclave epistémico, una manera histórica de observar la imagen inaugura las propias posibilidades comunicativas. Así, tanto las fotografías como otros tipos de imágenes estarían condenadas a expresar una división entre un adentro y un afuera, un interior y un exterior⁵. De ahí que la fotografía busque predominantemente expresar, pues habría que desconfiar de los sentidos y de lo sensual.

No es casual, entonces, que gran parte de las discusiones sobre las escuelas fotográficas sigan escindiendo el espacio de lo sensible de lo que se supone sería la visión instrumental del oficio:

⁵ Gauthier, Guy: *Veinte lecciones sobre la imagen y el sentido*. 1986. Editorial Cátedra, Barcelona, España.

“Entre las actuales tendencias, cabe distinguir dos grandes corrientes: los fotógrafos para quienes la imagen es un medio de expresar, a través de sus propios sentimientos, las preocupaciones de nuestro tiempo (...) Para otros la fotografía es un medio de revisar sus apariciones artísticas personales”.⁶

Gran parte de estos aportes olvidan el carácter dramáticamente precario de los supuestos sobre los cuales operan. Cuestiones como lo verdadero, lo falso y las que intentan, torpemente, establecer significados de las imágenes, resultan estériles a la luz de las actuales preguntas que se plantea cualquier estudio sobre el papel de la imagen en nuestras sociedades.

Puntal de estas “nuevas” discusiones es el tema de la mirada.⁷ ¿Es el mismo objeto el que se presenta, o es la mirada quien lo crea? ¿Cómo opera lo visual con respecto a la visión, descartando o incorporando a quién mira? ¿Cómo mira quien mira, o mejor aún, cómo mira quién mira hoy a quién miró antes, pregunta madre para los historiadores de la cultura?.

Dentro de este mar de interrogantes, lo cierto es que ya no podemos hacer corresponder la mirada con la percepción óptica. La propia presencia de la mirada y el mirar comportan una serie de ejercicios complejos de interpretación del sentido conferidos a las imágenes, cuestión que supera el viejo tema de los códigos -tanto lingüísticos como culturales- que se les atribuyen. El ángulo de toma muestra, en este caso, cuán vital resulta la instalación retórica del punto de mirada sobre lo fotografiado.

Un segundo gran problema contemporáneo es la instalación del debate sobre el carácter imperante entre las imágenes y el mundo en el que habitan. Como se comprenderá, el actual



⁶ Freund, Giselle: *La fotografía como documento social*. 1976, Gustavo Gili Editores, Barcelona, España, p.171.

⁷ Gubert, Roman. *La mirada opulenta. Exploración de la iconósfera contemporánea*. 1994, Tercera edición, Gustavo Gili Editores. Barcelona, España.

predominio de las imágenes como modo de representar la realidad ha traído aparejado un consecuente debate sobre la importancia real de las imágenes en la actualidad. Se podría decir que.

“el siglo XX insiste sobre todo en la idea de la transformación de lo real por la fotografía. Sin duda la gran corriente estructuralista constituye una especie de punto culminante de todo ese vasto movimiento crítico de denuncia del ‘efecto de realidad’”⁸

Hacia ese debate es que se pueden pesquisar dos actitudes teóricas. Por una parte, aquellos teóricos que piensan a la imagen como un contexto constituyente de la propia experiencia moderna de vivir el mundo, y aquellos que le atribuyen una preexistencia particular en las diferentes épocas de la humanidad.⁹

Aunque para las dos posturas el diagnóstico del mundo de las imágenes significa una cuestión de importancia, para ambos es válido el postulado “representar es hacer presente lo ausente”. La raíz de este asunto pudiera rastrearse en el cómo se entiende la relación de las imágenes con la realidad en diferentes estudiosos del tema. La pregunta central aquí es cuánto de similar tiene la imagen con sus modelos, y en qué medida podemos hablar de similitud¹⁰.

Una parte considerable de este debate fue absorbido por la noción de referencia, acuñada desde la lingüística a partir del análisis del signo. Traslada al campo de lo fotográfico, fue entendida según la planteó, en un momento, Roland Barthes:

“Llamo ‘referente fotográfico’ no a la cosa facultativamente real a la cual remite una imagen o un signo, sino a la cosa necesariamente real que ha sido colocada ante el objetivo y a falta de la cual no hubiera habido fotografía.”¹¹

Aún cuando confería algún sentido al problema de la ausencia que se hacía presente por medio de un “mensaje sin códigos”, la definición siguió presentando problemas. Operando bajo esa lógica, se evitó el problema de entablar un debate acerca de lo “real” planteado, asumiendo

⁸ Dubois, Philippe. *El acto fotográfico. Representación a la recepción*. 1994, Editorial Paidós, Barcelona, España, p.32.

⁹ Debray, Régis: *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en occidente*. 1998, Segunda Reimpresión. Editorial Paidós, Barcelona, España. En esta tendencia se inscribiría el trabajo de génesis de la imagen aquí propuesto como las edades de la mirada: la edad de la escritura, la era de los ídolos y, contemporáneamente, la era del arte.

¹⁰ Zunzunegui, Santos: *Pensar la Imagen*. 1995, Tercera Edición, Editorial Cátedra., Madrid, España.

¹¹ Barthes, Roland: *La Chambre Claire. Note sur la photographie*, 1980, coedición Cahiers du cinéma, Gallimard Senil, Paris, p.119.

que de facto este “real” aparecía particularizado en la escena fotográfica. Sin embargo, esta fórmula obvió el carácter azaroso al que se abandona a la fotografía, si esta aparece sólo como una necesidad de “realidad”.

Para estos efectos, aún sigue siendo conveniente utilizar la ya clásica definición de la imagen a partir del modelo de Pierce¹². En él se señala que las imágenes pueden variar entre una relación de mayor cercanía con el referente (ícono) a una de similaridad media o indicativa (índice o índex) a un parentesco escaso o extraviado (simbólica). En la toma de posicionamiento frente a estas tres variables de clasificación reside, a nuestro juicio, un primer apronte semántico al estatuto de las imágenes.



Desde estos estadios, ya sean símbolos, indicios o íconos, las imágenes concurren a los mercados del sentido. Para describir esos traslados, se acuñaron términos tan disímiles como retórica, sintaxis, gramática o el menos ofensivo, “lenguaje de la imagen”. El factor común de todas estas propuestas duerme sobre la base de que las imágenes, en el contexto de irrupción radical de su presencia en todas las esferas y campos, se comporta como un instrumento similar a la letra aunque en un sentido más libre y más difícil de decodificar. Por esa razón es que todos los esfuerzos de estas perspectivas estarán dados por la búsqueda de un diccionario de las buenas y correctas formas de expresión de la imagen.

No es de extrañar que perspectivas más culturalistas y autocomprendidas de la imagen sucumban ante la efectividad y eficiencia de estos planteamientos¹³. No obstante, la pregunta

¹² Las referencias aquí utilizadas son extraídas de otros textos, pero el texto base, del que se extrajeron estas ideas, es Peirce, Charles S.: *Collected Papers*, 8 Vols. (1931/1935). Cambridge, Harvard University Press.

¹³ Quizás dos de los intentos de mayor envergadura por tratar de sistematizar el estudio de las imágenes sea el trabajo desarrollado por la Escuela de Tartu en Panofsky, Edwin. *Estudios sobre la iconología*. 1971, Alianza Editorial, Madrid. El otro, de menor reconocimiento, realizado por Arnheim, Rudolph: *El pensamiento visual*, 1971, Editorial Eudeba, Buenos Aires, Argentina.

vital que tienen aún por responder estos enfoques es cómo llegamos a entender las imágenes de un cierto modo; Bajo qué circunstancias, condiciones y contextos llegamos a relacionarlos con las imágenes. Esta pregunta, repuesta porfiadamente, instala la interrogante por la materialidad de base en que reside nuestra forma de dar forma al mundo. Necesita, además, de la crítica hacia las formas de comprender nuestras diversas formas y usos del ver, una historia de la actividad. Para eso se hace necesario, en cierta forma, una especie de sociología del ojo.

NATURALEZA DEL PRODUCTO FOTOPERIODÍSTICO

La mejor estrategia para no hablar de la fotografía es hacerlo sin referirla, obviarla. Así, bajo el supuesto de que la fotografía es el fiel reflejo de lo que realmente es, se habla ininterrumpidamente de aquello que está en la fotografía, el qué representado, el mensaje que se busca entregar. Este emplazamiento, bastante simplista, recibe el nombre del *“régimen del espejo o pretensión de la realidad”*¹⁴ y es el que actualmente impera en gran parte de los fotógrafos y las audiencias.

El gran público consumidor y el gremio oferente entienden las formas de hacer fotografía de prensa, justamente, dentro de las artes puras. Se trataría, entonces, de reflejar la realidad por medio de una cámara, de una técnica de captación de la luz. Detrás de este trabajo, por lo mismo noble y éticamente intachable, descansa una cierta idea de la objetividad, heredada de algunos desarrollos del llamado periodismo informativo, que tiene su mayor aliado en la idea de objetividad de la información.

Dentro de esa objetividad cabe la noción de evento fotográfico. El evento, como construcción propiamente periodística, menciona esa dimensión artificial que busca separar lo accesorio, repetitivo y cotidiano de lo relevante, singular y extraordinario. Como construcción informativa, ha recibido una serie de críticas desde diferentes perspectivas de análisis.

En torno a esta concurrencia, la de un cierto sentido de la objetividad y de una cierta concepción de lo social como evento, es que podríamos identificar una buena parte del trabajo foto-periodístico. Constituye la gran tendencia del periodismo ilustrado, pues en ella se estaría

¹⁴ Sánchez, José Luis: *Crítica de la seducción mediática*, 1997, Madrid, Editorial Tecnos, p.26.

relevando la visión de un continuo social a cambio de una estrategia de selección y análisis (separación) de las escenas de lo social.

Acorde con estos principios, surge la escisión primera entre lo accesorio y lo importante. Lo importante se relaciona, en buena parte, con la contingencia y el desarrollo competitivo y dinámico de un sistema de medios. Para producir la importancia, lo fotográfico establecerá mecanismos de captura en diferentes campos: política, economía, sociedad, deportes, etc. Esta tendencia está lejos de ser nueva. No se relaciona sólo con la cercanía en términos de “sensibilidad” hacia unos ciertos temas, sino más bien con una cuestión genética propia del surgimiento de lo fotográfico en nuestras sociedades:

“Tan incorporada está a la vida social que, a fuerza de verla, nadie lo advierte. Por eso, más que cualquier otro medio, la fotografía posee la aptitud de expresar los deseos y las necesidades de las capas sociales dominantes y de interpretar a su manera los acontecimientos de la vida social.”¹⁵

Si tomamos en cuenta esta relación simbiótica fotografía - sociedad y la comparamos con la necesaria preminencia e importancia a que aspira el trabajo de las portadas, ¿cómo comprender la subsistencia de estas lógicas en apariencia contradictorias, en apariencia excluyentes?. Llegando a un extremo, ¿cómo nos pueden comunicar, significativamente, cuestiones relevantes aparatos tan cotidianos, escenas tan familiares, rostros tan engañosamente cercanos?

¿A qué demanda o pregunta responde esta propia auto-calificación del trabajo fotoperiodístico?. En gran parte, a una exigencia que para la Sontag huele a cinismo: *“Lo que exigen los moralistas a una fotografía es algo que ninguna fotografía puede hacer jamás: hablar”*.¹⁶ Se celebra a la imagen cuando una fotografía “realmente” dice algo verdadero, ignorando si ese verdadero no es ya lo que un “nosotros” quiere entender como tal. Por eso es que conviene hablar de la fotografía, y no pretender que la fotografía hable por sí sola, pues muy probablemente, no tenga nada que decir.

Esta es la primera disyuntiva que se nos presenta con las fotografías de prensa. Una primera aproximación nos entera del carácter noticioso de los hechos, confiriéndoles relevancia.

¹⁵ Freund, Giselle: *La fotografía como documento social*. Op.cit., p.10.

¹⁶ Sontag, Susan: *Sobre la fotografía*. Op. Cit., p.119.

Una secuencia de hechos, presentadas en una unidad significativa, pueden ser leídas precisamente como un relato

De alguna forma, la letra aparece como el gran complemento de la información entregada por las imágenes. Dirá, en tal sentido, lo que la foto no puede declarar: que los hechos sucedían en un octavo piso y que el gran operativo desplegado correspondía a un secuestro, tema recurrente durante los primeros años de la década de 1990, por ejemplo.

¿Cuál es la inquietud que guía a estas fotografías, que nos mueve a interrogarla por hechos tan lejanos y al mismo tiempo tan familiares, tan fáciles de identificar y tan disponibles para una rápida lectura? Los puristas expresaran su conformidad con los tiempos de la fotografía, con el avezado y constante trabajo del profesional que esperó por horas el desenlace de este fatal evento. En ese sentido, se homenajea lo heroico de su labor.

El predominio de la historia contada en imágenes presupone un trabajo sistemático, exhaustivo. Subsisten unos ángulos de mirada, una vigilia constante por el desenlace final. En síntesis, lo que se suele montar a partir de las fotografías es el simulacro de invasión de la escena, que refleja principalmente la necesidad de lo fotográfico por concebirse como un objeto total: dar cuenta de todos los puntos de vista.

Esta cuestión no es casual. Rastreando las razones desde las cuales se instaura un género propiamente fotográfico, podemos encontrar discursos y posicionamientos del tipo:

“Habrá que esperar a que la propia imagen se convierta en historia que relata un acontecimiento en una serie de fotos, acompañada de un texto limitado con frecuencia a meras frases, para que comience la fotografía.”¹⁷



¹⁷ Freund, Giselle: *La fotografía como documento social*. Op.Cit., p. 99.

En base a esta idea, la práctica del fotoperiodismo reconstruye un concepto de lo fotográfico con arreglo a unas apariciones virtuosas, a un ejercicio mágico de la propia sustancia de la máquina y del uso genial y experto que de ella hace el fotógrafo. Ante eso se calla el accionar silencioso de la estrategia comunicacional aquí implicada, hundiendo las razones materiales en excusas metafísicas.

Argumentos del siguiente tipo, avalan la explicación mágica del evento fotográfico:

“Uno de los argumentos principales de la defensa de la fotografía ha sido la insistencia en que la captación de imágenes procede principalmente de la focalización de un temperamento, y sólo secundariamente, de una máquina”.¹⁸

Muy pocos notaran que quizás el gran acierto significativo de esta portada es el montaje de las fotografías, que refleja la impotencia del dispositivo fotográfico frente al paso del tiempo y el desarrollo de las acciones que no puede graficar. Es la respuesta cómica de la edición fotográfica ante la impotencia técnica de no poder registrar el movimiento, cuestión que naturalmente realiza la cámara de video, el cine y la televisión.

Se trata, por muy precario que parezca, de contar una historia a partir de retazos, de escenas discontinuadas, donde lo único que permite el vínculo entre las 4 imágenes es una cierta práctica del lector de diarios y una cierta cercanía o conocimiento tácito de lo que es un secuestro, cuestión que muy probablemente también este influenciada por la acción de los medios de comunicación, las películas o la literatura. La propuesta barthesiana respondió a estas interrogantes con la idea del “diccionario popular” de lo visible. La fotografía, para esta concepción:

“No es solamente percibida, es también leída, relacionada más o menos conscientemente por el público que la consume con una reserva tradicional de signos: ahora bien, todo signo supone un código (de connotación) y esto es lo que habría que intentar establecer”.¹⁹

Si de eso se trata, la cuestión del espejo no trata sólo de la realidad real del modelo con su representación, sino también de la adecuación del propio ojo a los modelos fotográficos. El

¹⁸ Sontag, Susan: *Sobre la fotografía*. Op.Cit., p.128.

¹⁹ Barthes, Roland: “El mensaje fotográfico”. En *Lo obvio y lo obtuso, imágenes, gestos, voces*. 2000, Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona.

código, al que hace mención Barthes, es algo más que solamente un protocolo, pues responde a un secuestro de los significados producto de la acción socio-discursiva de los sentidos en la sociedad. En tal sentido, el código es más bien la forma en que el ojo establece su relación con lo fotográfico como un producto específicamente periodístico.

Aún así, el carácter informativo de la imagen, el que supuestamente le confiere la potencia del código connotativo, no ha dejado, al menos en este caso, de ser precario. Fuera de la identificación paradigmática con un hecho policial, con el drama y el carácter urgente de la diagramación, no tenemos más que unos pocos y mínimos detalles informativos.

Esta insuficiencia parece estar a la base de algunos de los paradójicos destinos y usos de la fotografía en prensa. Para algunos, llega a ser *“un instrumento de transmisión informativa poco preciso”*²⁰. De ahí que la incapacidad de la portada para contar detalles sin la ayuda de los titulares sea evidente. Ninguna imagen parece, de buenas a primeras, una buena razón para explicar la sucesión de hechos. La conclusión prematura podría ser que:

*“(la) limitación evidente de la fotografía deriva de la dificultad de este medio para captar imágenes que sirvan para explicar las causas o modos de determinados acontecimientos, en especial accidentes”*²¹

Tal destino echa por tierra la pretensión objetiva de la fotografía, al tiempo que reafirma el abordaje de aquellos que proponen a la fotografía como un simple elemento ilustrativo y complementario de la información escrita.

¿UN ESTATUTO ABIERTO O CERRADO?

Una vieja discusión sobre el carácter connotativo o denotativo de la fotografía es la base de cualquier comprensión primera. En la forma de entender ambos términos se está definiendo el sesgo implicado, se está rematando una visión sobre la representación. Sólo en ese plano es interesante abrir nuevamente este archivo, para agregar, en el mejor de los casos, un pie de página.

²⁰ González Requena, Jesús: “La imagen: lo semiótico, lo real, lo imaginario” en *El espectáculo informativo o la amenaza de lo real*. 1989, AKAL/Comunicación. Madrid, p. 64

²¹ Abreu Sojo, Carlos: *Lo precario en la fotografía de prensa*. 1998, Revista Latina de Comunicación Social. La Laguna, Tenerife.

Resulta recurrente encontrar ambos conceptos, connotación y denotación, propuestos como un problema de “niveles de lectura”. El primero correspondería al subsuelo de la práctica significativa, al primer peldaño de contacto entre realidad y representación. Una fotografía sería, para esa forma de mirar, primero un objeto representado, una sustancia autónoma de su propia representación que se vuelca sobre el negativo.

Un segundo nivel, el nivel connotativo, sería la coronación del proceso de circulación de los signos en un significado mayor. En él se congregarían textos y contextos, formas y contenidos, símbolos y sentidos. Desde el pensamiento estructuralista saussureano, la connotación sería aquella parte social del lenguaje, esa que corresponde al habla en la lingüística. En palabras de Barthes. *“es el mensaje segundo o parasitario sostenido por un mensaje primero o denotado, mensaje cuyo significante es ya en si mismo un mensaje.”*²²

Entendiendo que esta discusión ha sido cabecera para gran parte de la semiótica de la imagen, trataremos de reconducirla hasta un ámbito más bien cultural. Nótese que en general, estas categorías han sido utilizadas irreflexivamente, muy alejadas de relaciones sólo operativas. Tomadas en su pureza, ambas concepciones no aportan mayores dimensiones a nuestro análisis.

Pero revisitadas, puestas en práctica, las dos distinciones ayudan precisamente a eso: distinguir. ¿Qué distinguirían, aparte de dos pasos dentro de una articulación?. Tanto connotación como denotación necesitan de una actualización en términos de las comunidades en las que actúan.

Si no fue posible sostener la tesis de un comunismo lingüístico, menos aún la idea de unos sistemas de representación trans-histórica. No es posible hablar de las diferencias entre lo connotativo y denotativo si no tuviera un marco socio histórico desde el cual se analiza, sin comprender y expresar un cierto tipo de habla que refleje los propios parámetros de análisis.

Por eso es que proponemos un trabajo con ambos términos como límites. Así, ninguna fotografía sería plenamente connotativa ni enteramente denotativa, sino que estaría siempre debatiéndose entre dos status. Finalmente, este devaneo estaría normado por el uso que asume la fotografía en una portada, junto a otros elementos gráficos, textos y recursos significantes. Es

²² Barthes, Roland: “El Mensaje fotográfico”, Op. Cit., p.32.

en esta línea de racionalidad, en esta secuencia lógica, donde se arma gran parte de lo fotográfico, y esto es lo que explica nuestra reacción frente a los cambios sucesivos de las portadas de los periódicos durante el período estudiado.

La fotografía en el periódico mantiene una estructura de distribución de la información. En lo formal, será recurrente la aparición de dos o tres imágenes obligando, al menos en un sentido lógico, al zig-zageo de la mirada, forzando un recorrido por imágenes y diferentes clases de textos.

En algún sentido, lo fotografiado busca hacerse ver como una faceta específica. Ya no sólo dentro del espacio formal, sino como una subjetividad que, investida de plena particularidad, es susceptible de establecer un tipo de diálogo fuera de lo común. Pero, ¿lo logra realmente? ¿Puede la fotografía de prensa llegar a compararse con cualquier tipo de fotografía?. Sólo en la medida que la actividad fotográfica sea entendida:



“no sólo como un gesto de corte en la continuidad de lo real sino también (considerada) la idea de un paso, de un salto irreductible. El acto fotográfico, al cortar, hace pasar al otro lado (del corte): de un tiempo evolutivo a un tiempo fijado....”²³

Dialogando con el tiempo, el cortar-presentar siempre de la misma forma parece ser, a juicio de esta investigación, una forma redundante y cansina de fotografiar. Sin embargo, resulta sorprendente el alcance de los códigos connotativos y paradigmáticos que operan en nuestras formas de lectura de las escenas. Por ejemplo, las noticias de tribunales. Esta condena de lo fotográfico le exige al menos dos conductas: por un lado, la construcción de escenas acotadas, donde los gestos y las posturas de los personajes se repiten. Por otro, se debe construir una visión nueva, novedosa, del objeto representado. El problema de lo connotativo y lo denotativo se instala hoy, por de pronto, en esa estrecha capacidad de control del dispositivo sobre un

²³ Dubois, Philippe: *El acto fotográfico*. Op. Cit., p.148.

equilibrio imposible, un devenir constante, una insistente circulación de sentidos en torno a la presencia/ ausencia del uso que asume la función ilustrativa.

LO PERIODÍSTICAMENTE CORRECTO

La función que asume el relato de prensa en imágenes se debe, en gran parte, al préstamo que lo periodístico ha realizado a lo fotográfico. Así, la fotografía ha llegado a ser una parte fundamental del ejercicio periodístico. Imaginar un diario sin fotografías en la portada, en donde todo el lugar que actualmente ocupara la imagen se destinara a letras, cuadros y títulos, ¿sería lo mismo leer o ver ese diario, lo aceptaríamos de la misma forma?. Se afirma que:

“Un lector habitual de un periódico se sentiría más desorientado con un cambio repentino de formato, tamaño y tipo de letra que con un cambio repentino en la línea editorial y equipo de editores.”²⁴

Creemos que la explicación respecto a la frialdad o poca información que incorpora la fotografía es deficiente, al menos en un aspecto. ¿Por qué, entonces, seguimos viendo fotografías día tras día?. La necesidad de tener fotografías en los periódicos parece ser un requerimiento formal de la mayor parte de los diarios, siendo una tendencia que parece no terminar. Todo lo contrario, estaría en su pleno apogeo.

Algo de razón se tiene cuando se afirma que: *“Los abordajes formalistas de la fotografía no pueden explicar el poder de lo fotografiado ni el interés que nos imponen la distancia temporal y cultural”.*²⁵ Da la impresión que no es este el código que permite explicar el por qué se produce un contacto tan fuerte entre fotografía y realidad; entre fotografía, prensa e información.

Las imágenes han llegado a ser un elemento de importancia dentro de las redes de significación de los periódicos, tanto así que se algunos piensan que estas gozan de una suerte de “autonomía”. Esta autonomía estaría dada por el trabajo especial que realizan los reporteros gráficos. La mayor parte de este gremio cultiva un ideal de trabajo donde *“todos sus miembros,*

²⁴ Vilches, Lorenzo: *Teoría de la Imagen Periodística*. Op. Cit., p. 41.

²⁵ Sontag, Susan: *Sobre la fotografía*. Op.Cit., p.145.

cualquiera sea su origen social, coinciden en cultivar representaciones carismáticas de la profesión y de quienes la ejercen".²⁶

Sin embargo, estos cazadores de imágenes no disfrutaban, al menos en los medios de prensa, de esa misma especialidad al interior de sus trabajos. Incrustados como una sección de los diarios, conviven en la propia lógica del matutino. Cruzados por una serie de mecanismos como las reuniones de pauta, las agendas de cobertura y las prescripciones editoriales de diverso tipo, todo el sistema termina determinándolos a ellos y al uso periodístico que asume su trabajo.

Estas lógicas, propias de cada medio, pueden resultar muy particulares según la cultura y la práctica que se realiza en torno a ellas. Es válido hacer ver, para este caso, que esas reglas implícitas que guían el trabajo conjunto del diario (estilo):

"no puedan ser comunes a varios diarios, o incluso, en una determinada época, al conjunto de los medios modernos de comunicación. Solamente en el interior del periódico como grupo, la necesidad de producir resultados estandarizados y coherentes impone la uniformidad de esas normas que pueden, entonces, ser entendidas como sistema".²⁷

Sin embargo, una cuestión resulta común: la propia estrategia de construcción de lo fotografiable. Ante la pregunta sobre qué merece la pena ser fotografiado, surgirían diferentes respuestas. No obstante, también encontraremos un planteamiento global que actúa de manera transversal, modificando incluso esas variables estilísticas. La respuesta a lo noticioso de lo fotográfico es la imbricación, la hibridización de las imágenes entorno a un fin externo, a una concepción de lo noticiable y de lo noticioso.

Sobre esto existe una amplia literatura de consulta, interesada en diferentes tópicos de análisis. Sólo nos gustaría hacer ver que, dentro del estudio de la prensa chilena, se identifica como un punto crítico la emergencia de esta construcción de lo noticiable. Su origen vendría dado por un particular mercado de la prensa donde:

"Los tres órganos santiaguinos de la empresa- El Mercurio, Las Últimas Noticias y La Segunda- lograron conseguir una efectiva división del trabajo, una

²⁶ Boltanski, L. Chamboredon, J.C. "Hombres de oficio y hombres de calidad" En *Un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*, 2003. Gustavo Gili Editores, Barcelona, España, p.297.

²⁷ Boltanski, Luc: "La retórica de la figura". Ibid, p. 231.

especialización que, lejos de crear problemas, permitía ampliar los mercados y las ventas y complementar los mensajes comunicativos".²⁸

Por esas razones, lo noticiable se haya influido de manera transversal en la mayor parte de la prensa, donde:

"Se ha impuesto en el establishment mediático el concepto radicalmente antiliberal de lo periodísticamente correcto: apelando a los problemas de una situación pretendidamente compleja, se consideran, de hecho, algunos temas como tabú".²⁹

En ese plano, lo fotográfico se reconstruye a partir de trazos que alcanzan a constituir la noticia. Inspirados en los valores de lo novedoso, lo único, lo preminente, lo insólito, la noticia abandona el campo. Además, se le exige al fotógrafo una extraña ausencia, que decreta su desaparición en varios sentidos. *"En la medida en que nos interesa el tema fotografiado, esperamos que el fotógrafo sea una presencia extremadamente discreta"*.³⁰ Parte de lo fotográfico se juega además en el buen escondite del artilugio del lente, en la naturalización del ojo y en la conquista del imposible grado cero de mirada³¹. Retorno del objetivo, estos principios son superados por la lógica funcionaria y administrativa que absorbe gran parte del tiempo a los periódicos.

LO FÁCTICO: LA VERIDICCIÓN EN FOTOPERIODISMO

En tal sentido, resulta cierto que lo fotográfico está condicionado a la propia existencia de imágenes que ilustren los hechos expuestos: *"La fotografía afecta a las propias noticias, cuando se habla sobre cosas sobre las cuales no hay imágenes"*.³² Para tales efectos, la

²⁸ Algunas de las características que describen el actual mercado de las comunicaciones son (1)mantener un monopolio ideológico (2) El enorme rol que juega el Estado como constituyente de los mercados comunicacionales (3) un sistema comunicacional altamente centralizado (4) distintos medios que presentan grados diferenciados de integración a las fuerzas de la globalización. (5) y la incapacidad que muestra, hasta hoy, la maquinaria para realizar una concentración multimedia. En Geoffrey, Estefan y Sunkel, Guillermo: *"Concentración Económica de los medios de comunicación en Chile"* Programa de Libertad de Expresión, Universidad de Chile. Revista Comunicación y Medios., p.148.

²⁹ Otano, Rafael; Sunkel, Guillermo: "Libertad de los Periodistas en los medios". En *Mordazas de la transición*. Programa de Libertad de Expresión 1999-2001. Instituto de la Comunicación e Imagen, Universidad de Chile, p. 30.

³⁰ Sontag, Susan Sontag: *Sobre la fotografía*. Op. Cit., p. 143.

³¹ Esta idea ha cobrado real fuerza al observarse su importancia respecto a las formas actuales del discurso estético. El desarrollo de ellas puede ser consultado en Virilio, Paul. *Estética la desaparición*. 2003, Tercera Edición. Editorial Anagrama, Barcelona, España.

³² Sánchez, José Luis: *Crítica de la seducción mediática*. Op. Cit., p.25

ausencia de fotografía resulta vital para la construcción de historias, en la medida en que si no contamos el verdadero hecho, muy probablemente, estemos haciendo mención a otros aspectos de la propia historia y no a la noticia misma.

La síntesis del proceso es que lo periodístico presta su lógica a la fotografía de prensa, volcando sobre ella sus preocupaciones, falencias y aciertos. Define sus límites en torno a un ideal fáctico de lo fotografiable, acotando sus espacios de visualidad:

*“En la medida en que la norma social define tanto lo que se debe como lo que se puede fotografiar, el campo de lo fotografiable no podría extenderse hasta el infinito y la práctica no podría sobrevivir a la desaparición de las ocasiones en las que se hacen fotos. Ahora bien, no se puede fotografiar indefinidamente lo fotografiable y, al margen de eso, no hay, como se ha dicho, ‘nada que fotografiar’”.*³³

Esto plantea la interrogante sobre la incapacidad práctica de la fotografía para dar cuenta de lo social. Si bien los medios de comunicación, las cámaras y los flashes se multiplican a una velocidad creciente, subsiste idéntico el apuro en que se desenvuelve lo fotográfico frente a sus limitantes de hecho. ¿Qué se hace cuando no hay fotografías que mostrar?, ¿cómo hablar cuando no hay imágenes?. Apremiadas por la dinámica de los medios, las imágenes concurren realizando analogías: un retrato de los personajes, una metáfora del sentimiento, un encuadramiento de los vestigios. Como huella de otras huellas, la fotografía funciona superando su limitante a la hora de la captura del tiempo real.



³³Bourdieu, Pierre: “Culto a la Unidad y Diferencias Cultivadas”. En *Un arte medio. Ensayo sobre los usos* (...) Op. Cit., p.72.

Jugando con la escena, la fotografía se expone al comparar sus competencias para nombrar lo noticiable. Haciendo uso de diversos recursos, impone las imágenes como hechos verídicos. En su primordial tarea de la actualidad, nuevamente manifiesta su obsesión por lo fáctico, haciéndonos entrar en la lógica de los hechos consumados. Reaparece, así, el carácter sujeto de las imágenes al diseño de lo verificable. Esta operación, que reinscribe a lo fotográfico en un nuevo tiempo (el de la temporalidad del evento fotográfico) es quien confiere un carácter trascendente al acto:

“El corte temporal que implica el acto fotográfico no es pues sólo reducción de una temporalidad dada en un simple punto (instantáneo), es también transición (incluso superación) de ese punto hacia una nueva inscripción en la duración: tiempo en la detención, ciertamente, pero también y por ello mismo, tiempo de la perpetuación (en el otro mundo) de lo que sólo tuvo lugar una vez.”³⁴

Entrar en este debate no significa, en modo alguno, comenzar nuevamente la discusión sobre la verdad y calidad del material que nos proporcionan las portadas. Muy por el contrario, se trata de no negar la sustancia propiamente mimética que mantienen. Partiendo de la base de que toda fotografía existe y captura un espacio de tiempo en espacio por medio de técnicas de registro, se trata de precisamente de comprender lo arbitrario y selectivo que opera en este propio medio “natural”.

Otras discusiones, como las del carácter ético de la manipulación de las imágenes resultan, entendiendo el carácter propiamente manual del oficio de arbitrar y seleccionar la fotografía, un trabajo infructuoso. La comprensión mediana del aparato consiente que ya dentro de la cámara no hay ningún halito de magia. La magia, ubicada en un lugar mucho más modesto, se encuentra en el ojo.



³⁴ Dubois, Philippe: *El acto fotográfico*. Op. Cit., p.154.

Para bien o para mal, la fotografía de prensa no debiera admitir un cuestionamiento por la falsedad de su producto. Pero si esta perspectiva se asumiera, lo mejor es entender esta demanda como un ejercicio de ajuste de expectativas entre espectador y fotógrafo. Así, la imagen:

“Puede distorsionar, pero siempre hay la presunción de que existe o existió algo semejante a lo que está en la imagen (...) Una fotografía, cualquier fotografía, parece entablar una relación más ingenua, y por lo tanto más precisa, con la realidad visible de otros objetos miméticos.»³⁵

La base de este contrato es lo que cimienta todo el orden que prevalece en el dispositivo. El coqueto cruce de confianzas teje las extensas redes de lo fotográfico. Nada o muy poco tienen que decir, para estos fines, los recortes, las ediciones o los plagios. Más bien, se trata por sobre todo de contar historias. En la clave testimonial, la fotografía de prensa se presenta como el yo estuve ahí, parte constituyente del ejercicio moderno de visibilización

USOS DEL DISCURSO FOTOGRÁFICO

Es así como lo fotográfico, a partir de su silenciamiento, de la asunción de otros objetivos que no son los propios, cobra diferentes caras y usos. Más que simplemente géneros, las fotografías utilizadas por la prensa toman proyectos de variados idearios con el fin de llenar los vacíos propios. No es sino en la constitución de este crisol de metas, esperanzas y desafíos, donde se instalan las redes de la fotografía en las sociedades. Lejos de ser transparentes, estas conducen los intereses de autonomía del campo de lo fotográfico hacia las necesidades de lo social, confluyendo en usos y utilidades diversas.

¿Cómo se percibe el fenómeno en el terreno práctico?. Se puede constatar el inicio de unos ciertos relatos, unas ciertas epistemes dispuestas desde la lógica de lo fotográfico, a partir de algunas voces que tratan de inferir sus principales características: el impacto en la sociedad y la conciencia de la gente, su carácter o tiempo histórico de interpretación, su valor como documentos históricos:

“Existen, en el conjunto de imágenes que han sido publicadas por los medios impresos, infinitas resonancias que suelen prolongarse más allá de su uso primitivo, cambiando muchas veces de signo, con los tiempos...en definitiva son

³⁵ Sontag, Susan: *Sobre la fotografía*. Op. Cit., p. 16.

*imágenes testimoniales subjetivas que transmutan la fugacidad del instante fotográfico en memoria colectiva...*³⁶

Dos argumentos se movilizan aquí como justificación de este uso. El primero, de carácter cuasi-metafísico, propone la permanente emergencia y sonoridad de algún sustrato primero, del cual la fotografía no sería más que un vehículo, un canal. El dispositivo no actuaría aquí interviniendo su propio producto. Sería, en ese caso, una forma higiénica de apelar a lo social.

Seguido de eso, se nos propone que esa esencia, tan intocada, esa experiencia comunicable, que 'cambia de signo', es la prueba más patente del recuerdo, de la historia de la imagen colectiva: posibilidad de configurar una comunidad histórica.

Pero nada hace pensar que la fotografía no sea, en el mismo sentido, al menos parte, de esa gran operación cotidiana de limpieza simbólica: el olvido. En franca beligerancia con este punto, algunas voces duermen plácidas en el terreno de lo fáctico, de lo dado, suponiendo una función esencialista de la fotografía en términos mnemotécnicos:

*"Inexorablemente, la imagen fotográfica establece un pacto con el recuerdo. Tan vigorosa es esta asociación, que quien quiera que se emocione con determinada imagen fotográfica inconscientemente sabe que 'eso ha sido'"*³⁷

En otra clave analítica, las "resonancias" son susceptibles de ser medidas no por su prolongación, sino en el giro que ellas describen respecto de la actividad cotidiana de lo visible. En este nivel, objetivan un repertorio de acciones, dándoles su contorno y proponiendo sus marcos de funcionalidad extensa:

*"La fotografía es, más allá de la visión, una ampliación y transordenación de nuestras actividades táctiles, la objetivación de ciertas acciones, es decir, su extensión y automatización."*³⁸

³⁶ Marinello, Juan Domingo. "La fotografía de Prensa: Testigo involucrada y espejo de identidad" En *Rescate de Huellas en la Luz. Historia de la Fotografía en Chile*. Octubre del 2000, Centro Nacional de Patrimonio Fotográfico, Santiago de Chile. Op. Cit., p. 122-123.

³⁷ Ferrer, Rita: *Yo, Fotografía*. 2003, Ediciones de la Hetera, Santiago de Chile, p.140

³⁸ Kay, Ronald: *Del Espacio de Acá. Señales para una mirada latinoamericana*. 1984, Editores Asociados, Santiago de Chile, p.22.

Más que como interrogantes, las fotografías de prensa se nos ofrecen aquí como producto cínico de la realidad, susceptible de canalizarla, de constituirla. Las posibilidades de un colectivo no son puestas en duda, ni tampoco la calidad conciliatoria que asume la fórmula “álbum colectivo”. Nada se promete ni se realiza en la fotografía, más que la propia fotografía y los discursos que la fundamentan, que obviamente le advienen por fuera. Por dentro, en un esfuerzo de racionalización de la propia actividad, un fotógrafo declara:

*“Personalmente, he afirmado (que) el periodismo gráfico es en mi concepto como la realización de un gran álbum colectivo, que va siendo permanentemente completado, que va dejando memoria visual del acontecer histórico de nuestra sociedad y de los detalles que configuran nuestras raíces e identidad”.*³⁹

Entonces, si la fotografía no es un espejo, menos aún un reflejo, cercana a un terremoto o a una des-histerización de las prácticas, quizás sea en sus promesas donde nos relacionamos con ella. Es en este instante, en el del contrato visual, donde se produce la caracterización de ese gran proceso por medio del cual nos reconocemos en las imágenes, asumiendo sus representaciones, desafíos, quejas, dominaciones, simulacros. Es por eso que el fotógrafo puede llegar a pensar que:

*“Finalmente, las imágenes impresas nos ayudan a comprender desde dónde vienen nuestras virtudes y defectos; los mitos contruidos y las verdades ocultadas de nuestro imaginario colectivo, un álbum colectivo de nuestra memoria afectiva y de nuestra identidad visual, construida sobre el registro documental de las costumbres, las angustias, las euforias, la ternura, el amor, la soledad, la desnudez, la opulencia, el hambre, la victoria y la derrota.”*⁴⁰

La gran pregunta aquí ya traspasa el terreno de lo discursivo fotográfico, luchando más bien por instalar el estatuto de la fotografía como documento histórico⁴¹. Lo problemático de este debate es el carácter del testimonio que utiliza la fotografía para hacerse presente en la iconósfera contemporánea.

³⁹ Marinello, Juan Domingo. “La fotografía de Prensa: Testigo involucrada y espejo de identidad” En *Rescate de Huellas en la Luz(...)* Op.Cit., p.122-123.

⁴⁰Ibidem.

⁴¹ En este debate, resultan muy ilustrativas las ideas que se encuentran en Burke, Peter: *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. 2005, Editorial Crítica, Colección de Bolsillo, Barcelona, España.

¿De qué puede exactamente puede confesar o dar fé?. Si bien puede tomarse como una leyenda de lo que sucede en un allá afuera, lo que viene a reiterar el uso de la cámara fotográfica es la presencia del evento fotográfico como actividad inédita, en la lógica de la contigüidad de la impresión lumínica

“El inevitable testigo no es sólo una virtualidad siempre activa y realizada al interior de la foto, sino también y sobre todo al interior del evento, puesto que el negativo es una traducción por contacto del suceso, su continuación material hacia otras edades, hacia otros sitios, hacia otras situaciones.”⁴²

Según el modelo de contagio, el aparato consigue su reproducción, quebrando el perfil aureático de la imagen. No obstante, el estatuto social de la fotografía, aún cuando se entienda al servicio del poder, no necesariamente es el canal conductor de sus preceptos. Lo fotográfico, en la lógica material de su manifestación, se mueve lejos de una identificación cercana con discursos del tipo:

*“Cómo una mujer, el estatuto social de la imagen fotográfica está preso dentro de un cuerpo reproductor, modelado por los cánones de una cultura falocentrista”.*⁴³

Pero resulta interesante, a partir de estos planteamientos, pensar los costos no medidos de aquellos emplazamientos. Si bien no hay forma de comprobar que existe o no ese tal imaginario colectivo, sí podemos decir que, de existir, de mantener relaciones con la fotografía, sería de forma amplia. En ese sentido, no es posible realizar sólo una lectura de lo fotográfico a partir de la fotografía de prensa, sino que habrá que recurrir a las particulares formas que tiene la fotografía de hacerse.

Buscando una combinación de deseos-necesidades, el tema de los usos de las imágenes puede ser observado como una subversión de la mirada. Zafándose de aquellas pesadas mochilas con que carga, el estatuto de lo fotográfico podría definirse en franca disonancia con las interpretaciones actuales que se le quieran asignar. Esta rebelión llama al estrado a tres causas o consecuencias del ejercicio fotográfico:

⁴² Kay, Ronald: *Del Espacio de Acá. Señales para una mirada latinoamericana*. Op.Cit., p.23.

⁴³ Ferrer, Rita: *Yo, Fotografía*. Op.Cit, p.148

“La fotografía contravisiva invocaba, en síntesis, una triple subversión: la del inconsciente tecnológico del sistema fotográfico; la del estatuto ontológico de la imagen fotográfica y de sus plataformas distributivas; y la del significado usual de un concepto de libertad enmascarado por los espejismos de la sociedad tecnocrática”.⁴⁴

Desde una visión más antropológico-histórica, la fotografía tiene unas ciertas aplicaciones o usos según las sociedades en que se da. Conectándose con viejas expresiones y tradiciones estéticas, se proponen usos genéricos enraizados en tiempos históricos. En este sentido, la tarea de configuración del estatuto de la imagen es aún una tarea inconclusa, donde antes de enganchar viejas formas de presentar el material gráfico y sus usos sociales, debemos emprender la tarea de la identificación de los géneros actualmente presentes. Al mismo tiempo, recoger los silencios de otros. Bajo cierto punto de vista, historizar el uso de las imágenes.

En esa línea, uno de los estudios más acabados sobre el tema, plantea que los principales géneros que se gestan al fragor de los comienzos del siglo XX son las Vistas de Chile, la Fotografía Documental y geográfica, los Reportajes de Guerra, la Ilustración de revista y el tour de monde.⁴⁵

Un rastreo preliminar de la prevalencia de los géneros puede ser examinado a partir de las portadas de los periódicos chilenos que circulan a nivel nacional. A nuestro juicio, estas publicaciones asumen cada vez más la forma de la Revista Ilustrada como mecanismo de aparición y aterrizaje en el ámbito de lo público, conectándose ya con una vieja tradición propia de la irrupción de la imagen en la sociedad de masas.

LA PORTADA COMO ESTRATEGIA

Para estos fines proponemos que la extremada racionalización de las actividades retóricas y discursivas de los periódicos termina por producir artefactos texto-visuales altamente complejos. La fotografía puede, muchas veces, actuar en forma de fuga del titular o del epicentro mediático, exponiendo otros temas o planteando nuevas aristas o problemas. Contribuye no como mera instauración de monumentos fotográficos, sino como apelaciones de sentido, recurrentes, discontinuas y, principalmente, particulares. En su concurrencia hacia el

⁴⁴ Fontcuberta, Joan: *El Beso de Judas*. 1997, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, p. 184-185.

⁴⁵ Las categorías fueron extraídas del tercer capítulo de: Leiva, Gonzalo: *Modernité et Histoire de la photographie au Chili. 1879-1920*. 24 de junio de 1997, École de hautes études en Sciences Sociales, Paris, Francia.

poblamiento de las portadas, ambas dimensiones constitutivas de este aparato (la letra y la imagen) se han determinado mutuamente, asumiendo el carácter propio de un género.

Es en este sentido que pensamos a la portada como una(s) estrategia(s) de sentido. Su importancia radicaría en ser una “ventana al mundo” interior del diario y al mismo tiempo un artefacto autónomo, susceptible de ser leído e interpretado en su acotada integridad. En relación con su inverso, la contraportada, se muestran ambas como formas complementarias de entrada a los contenidos del periódico, ofertando primeramente los sentidos ya expresados en su interior.

Sin embargo, no es tan clara la interacción entre fotografía y portada. ¿Qué permite la entrada de una en la otra? ¿Qué asegura que una pueda copar con eficiencia simbólica, el espacio que la otra le ofrece? ¿Qué rasgos constituyen lo fotográfico y al mismo tiempo mantienen una comunicación con las lógicas de la portada?. En teoría, no habría nada que pudiera impedir a cualquier fotografía concursar en la conquista de la portada :

“Fotografiar es conferir importancia. Quizás no hay modelo que no pueda ser embellecido; más aún, no hay modo de suprimir la tendencia intrínseca de toda fotografía a acordar valor a sus modelos.”⁴⁶

El uso particular que realiza la portada de los elementos gráficos es bastante selectivo. Cruzada por diferentes lógicas, la portada debe asumir diversas razones de ser: periodísticas, estéticas, mercantiles⁴⁷. La necesidad de comprensión de la portada implica una segregación en el mundo de las imágenes. Tal cual se plantean, las imágenes más bien tienden a ratificar el mundo y no, necesariamente, a la generación de sentidos por sus propias leyes:

“Toda posibilidad de comprensión arraiga en la capacidad de decir no. En rigor, nunca se comprende nada gracias a una fotografía.”⁴⁸

En una lectura semiótica, la portada también comporta un mecanismo netamente fotográfico: el corte. Instalados en la portada, las fotografías enmarcan lo que ya otro quiso enmarcar en el lente. Cuadros dentro de cuadros, asumen nuevos aires en el despliegue del

⁴⁶ Sontag, Susan: *Sobre la fotografía*. Op.Cit., p.38.

⁴⁷ Esta información fue recabada en entrevista con Miguel Ángel Felipe, editor fotográfico de Las Últimas Noticias, en marzo del 2006.

⁴⁸ Sontag, Susan: *Sobre la fotografía*. Op.Cit., p. 33.

espacio de la portada. Referidas al recorte de los espacios y de los tiempos, las portadas son el gran escenario, al mismo tiempo que el marco comprensivo que se le ofrece a la fotografía:

“Desde una perspectiva visual, el espacio referencial es el lugar de la motivación del acontecimiento fuera de la foto, pero que viene de algún modo indicado por el marco de la misma”.⁴⁹

Además, la portada está lejos de dejarse invadir por otros fines. Fuerte en sus convicciones informativas y de impacto, su estrategia puede estar explicada, en cierto aspecto, por la compleja interacción de mecanismos de repetición y diferencia. El primer modo, que puede recibir el nombre de criterio paradigmático, es :

“el menú que ofrece el periódico cada día: tanto de información y foto política, tanto de información y foto económica, etc. El criterio paradigmático es la posibilidad que se le ofrece al lector de componerse su propio menú informativo”.⁵⁰

Concitando un equilibrio entre estos dos factores, sorpresa y permanencia, la portada logra ratificar su rol intermediario filtrando lo que ya se ha visto (aspecto pasado) y lo que puede llegar a verse (lo que aún no ocurre).

Los principios que guían el cometido de estos artefactos noticiosos siguen una lógica de administración de recursos. Si se quiere, se podría hablar de una economía simbólica de los signos localizados en su seno. De ahí que el éxito de una publicación mantenga una estrecha selección de lo que se muestra en las fotos, generando expectativas que sólo se cumplen parcialmente. En este negocio, la portada actúa descifrando al periódico :

“Un periódico que fascina no es el que publica más información sino el que sabe seleccionar, es decir, ocultar y mostrar equilibradamente a través de la preservación de la contaminación informativa, a través de la magia de la desaparición y retorno de la información.”⁵¹

También implica una estrategia diferente de puesta en escena, aparte de la codificación en variables, el tipo de formato en que se entrega la portada. Tanto los periódicos de tipo sabana (En el caso chileno, El Mercurio) como los de tabloide (La Tercera, La Cuarta, Las Últimas

⁴⁹ Vilches, Lorenzo: *Teoría de la Imagen Periodística*. Op.Cit., p. 251.

⁵⁰ Ibid., p. 89.

⁵¹ Ibid., p. 253.

Noticias y La Nación) contienen ya en su forma una racionalidad propia de entregar y distribuir el material gráfico.

El supuesto de esta accionar es la idea de que existen temas o hechos que son importantes de publicitar. En esa medida, merecen competir por la visibilización en una eterna lucha con otros hechos que buscan disputarles su lugar. De tal forma, importa para una lectura de lo fotográfico tanto lo que se muestra como también lo que se esconde. Esta es la primera actividad u objeto de manipulación al nivel de la portada.

Una segunda, en la que concuerdan gran parte de los realizadores de portadas, tiene que ver con todo el mundo de la edición gráfica. Puesta en portada, la fotografía cobra otros brillos. Será observada desde todos los ángulos, será vista de manera ejemplar en relación a lo que el diario ofrece.



Antes de esto, el fotógrafo junto a su editor eligen la fotografía a utilizar, descartando un gran número de material que no logro el estatuto buscado. Encontramos en este estadio un anuncio de importancia mayúscula sobre donde encontrar el criterio de lo fotografiable hoy:

“Para los editores y los fotógrafos, lo esencial es distinguir entre dos etapas: la elección de la fotografía inicial para la puesta en forma, la edición y la puesta en espacio”.⁵²

El segundo punto, el de puesta en portada, es donde la fotografía asume su lugar en una superficie de inscripción. Este hecho esta influido, además, por variables en uso del tipo :

“Fuente, localización, eje vertical, importancia, proximidad, lateralidad, perspectiva, color, contraste, verticalidad, alotopía, regla semántica,

⁵² Caujolle, Christian. “Presse et photographie, une histoire désaccordé”. Le Monde Diplomatique, Septiembre del 2002.(La traducción es propia)

actantes, jerarquía, dominante formal, tema, geopolítica del actor, rol del actor, escenario” ⁵³

El análisis de estas dimensiones a lo largo del tiempo puede ser examinado como el “comportamiento” de la portada. Al realizar un seguimiento de la misma, se percatan algunas consonancias, algunos giros que corresponden a la dimensión semiótica del mensaje entregado. En ese sentido, ya no sólo basta con leer los mensajes de la portada como un dispositivo letrado. También resulta posible la comprensión de la portada como una pantalla por la cual pasan otros discursos, concurren otras epistemes y se cruzan otras sensibilidades, como la expuesta en la Televisión⁵⁴. Un factor común de estos encuentros es el tratamiento especial que realizan de los cuerpos, lugar y espacio donde inscriben sus ejercicios retóricos.⁵⁵

Un tercer elemento que conforma la portada es el uso de la publicidad. Su función en la portada se exhibe, en gran medida, como parte de la estética de los medios. Su propia lógica de objeto es falible, al carecer de estructura y forma propia. El cruce de esta lógicas periodístico-publicitarias parecen ser fenómenos de larga data :

*“En la prensa escrita, la información de acontecimientos ocurridos en otros lugares, junto con la información sobre productos comerciales, se mezclaron ya desde los albores del periodismo.”*⁵⁶

En tal sentido, la publicidad puede participar de muy diversos modos en la producción de la portada (haciendo mención a campañas publicitarias, por ejemplo) siendo parte de la estética recurrente del medio o bien acoplándose al flujo informativo, convirtiendo eso que llamamos noticia en aquello que es propio de su administración como empresa. Este fenómeno de autopublicidad del medio en su propio soporte, se explica ya por variables de diferente tipo. La entrega de suplementos a la que suma la tradicional entrega informativa, puede explicar el gran alcance que alcanza esta técnica en el último tiempo:

⁵³ Vilches, Lorenzo: *Teoría de la Imagen Periodística*. Op.Cit., p.267.

⁵⁴ González Requena, Jesús: *El discurso televisivo: espectáculo de la postmodernidad*. 1999, Editorial Cátedra. Madrid, España.

⁵⁵ Verón, Eliseo: *El cuerpo de las imágenes*. 2003, Primera edición, Editorial Norma. Bogotá, Colombia.

⁵⁶ Vilches, Lorenzo: *Teoría de la Imagen Periodística*. Op.Cit., p.66.

“Una explicación de esta variaciones en la intensidad de compra es que ellas se relacionan con ciertas necesidades. Más precisamente, el aumento en la compra de ciertos diarios en determinados días de la semana aparece asociado a una estrategia de venta: la entrega de suplementos.”⁵⁷

Gestionada, hipersegmentada, fragmentada, la portada se presenta como un instrumento de relevancia para el análisis de los discursos sociales desplegados en sus cauces semióticos.

LA ESTÉTICA DEL MAGAZINE: LO FOTOGRAFICO Y EL DELIRIO DE MASAS.

Hemos esbozado hasta aquí lo que consideramos una hipótesis sobre el uso de la imagen en los periódicos, específicamente enfocados en el uso de las fotografías de la portada. En este intento, nos gustaría sugerir una propuesta de lectura del actual momento de exposición mediática, a la luz de la estética del magazine.

A nuestro juicio, esta línea emerge en las actuales condiciones de posibilidad de lo fotográfico. Es a esta reflexión, además, a la que se alude cuando se observa, con algo de nostalgia, como los diarios dejan de ser plataformas discursivas ilustradas, llegando a ser un mero remedo de la espectacularización de lo social.⁵⁸

Esta expresión genérica podría ser comentada a partir de la experiencia comunicativa que permite expresar. Convencionalmente, es definida:



“como un periódico ilustrado, estructurado sobre la base de numerosas secciones y generalmente de muchas páginas y de aparición semanal o mensual. Se trata de un género que es capaz de albergar en su interior en forma entremezclada crónicas, entrevistas, reportajes de actualidad,

⁵⁷ Sunkel, Guillermo: “Consumo de periódicos en la transición democrática chilena”. En *El consumo cultural en América Latina*. 2001, Convenio Andrés Bello, Santiago de Chile, p. 282.

⁵⁸ Debord, Guy: *La Sociedad del Espectáculo*. 2005, Editorial Pre-textos, Valencia, España.

*ilustraciones, avisos publicitarios, cuentos y novelas por entrega, notas de vida social, caricaturas, poemas, etc.*⁵⁹

Sin embargo, algunas pistas nos hacen pensar que la forma en que esta tendencia histórica de afrontar el campo de lo público mantiene una continuidad no total. Parece ser que ese tipo de experiencia intentar consolidar la trascendencia de esta forma de ver el mundo, en donde la pérdida se anuncia como mecanismo ineficaz de resistencia.

La dominancia de la imagen como sustento de las producciones magazinescas se presente como uno de sus factores de mayor relevancia. Esto se explica por la concurrencia de la lógica de la sociedad de masas con una serie de promesas de democratización, produciéndose un espejismo o delirio de las masas por las nuevas posibilidades que le ofrecía este nuevo entramado comunicacional.

En conjunto con el surgimiento de la sociedad burguesa clásica, tanto la fotografía como su producto derivado, el magazine, resultan concordantes con las lógicas que la modernidad identifica como experiencias modernas. Al menos así lo identifica una de las voces poéticas más prominentes del período:

*“A partir de ese momento, la sociedad inmundada se precipitó, como único narciso, para contemplar su imagen trivial sobre el metal. Una locura, un fanatismo extraordinario se apoderó de todos esos nuevos adoradores del sol”.*⁶⁰



Esta “adoración del sol” es la que aún parece re-emergir en las portadas de los periódicos del período. Aunque de manera múltiples, la sensación de lo magazine se hace sentir

⁵⁹ Santa Cruz, Eduardo: “Modernización y cultura de masa en el Chile de principios del siglo XX. el origen del género magazine”. Revista Comunicación y Medios, N° 15, *Globalización: identidades emergentes*. Universidad de Chile, p.196

⁶⁰ Baudelaire, Charles: “Le Public moderne et la photographie”. En *Curiosités esthétiques*, 1973, Col. Classiques Garnier, Paris.

en la predominancia contemporánea de las fotografía, pero por sobre otras cuestiones, su forma de “darse” a ver.

De hecho, en muchas ocasiones la imagen de un acontecimiento o situación solamente tenía una lectura de foto, con lo cual el texto verbal era el que pasaba a jugar un papel colaborador y claramente subordinado al texto.”⁶¹

Esto ya era una característica del uso ilustrativo de la imagen en los comienzos del género. Sin embargo, el carácter de esta ilustración ha cambiado, precisamente por el perfeccionamiento de los mecanismos de control significativo de las fotografías. Cada vez más sofisticado, el uso de textos no impide la presencia real de la imagen como soporte discursivo,



pero le impone una serie de sujeciones, enviando y reenviando sus sentidos o agenciándolos de diferentes modos.

Por otro lado, los usos conferidos a estas fotografías magazinescas en las portadas son múltiples. El hecho de:

“tomar fotografías, de conservarlas o de mirarlas puede aportar satisfacciones en cinco campos: ‘la protección contra el paso del tiempo, la comunicación con los demás y la expresión de sentimientos, la realización de uno mismo, en el prestigio social, la distracción la evasión’ ”⁶²

En ese sentido, el lector de portadas realiza un uso inconsciente de su capacidad observadora. La fotografía, asumiendo el rol de intérprete de lo social, se hará parte de una larga lista de los llamados eventos de la vida social. En la medida en que los estandariza, construye una iconografía sobre ellos. Así vista, la fotografía ayuda a la construcción del rito y de la imagen de sus ejecutores. Un cumpleaños, un bautizo, un casamiento, son escenas que, sólo en la lógica periodística, puede ser usados en más de un sentido.

⁶¹ Santa Cruz, Eduardo: “Modernización y cultura de masa en el Chile de principios del siglo XX. el origen del género magazine”. Op. Cit., p. 173.

⁶² Pierre Bourdieu: “Culto a la unidad y diferencias cultivadas”. En *Un arte menor. Ensayo sobre el uso* (...) Op.Cit., p.51-52.

“La ceremonia puede ser fotografiada por que escapa a la rutina cotidiana y debe serlo porque realiza la imagen que el grupo pretende dar de sí mismo como tal.”⁶³

El uso que cargan las imágenes de este género promueve el silencio de ciertas escenas de lo social como estrategia. Privilegia, por sobre otras cosas, las temáticas inofensivas en términos políticos, aún cuando sabe degustar el escándalo con especial suspicacia.

En este plano, la revista magazinesca porta un objetivo social. Su uso promueve el silenciamiento de los ajustes extremos, de las lógicas globales que sigue el sentido. Ensalzando lo innoble, el magazine se conecta con dispositivos bio-políticos, que vuelven cualquier espacio de crítica un simple emplazamiento identitario, al mismo tiempo que lo marcan de manera de volverlo inofensivo. Así dicho, las portadas magazinescas ensalzan la normalidad de lo social. Aquí reside la gracia de esa extraña práctica en donde:

“Los vencedores, erosionada así su corporeidad histórica, van al pasado como a una fiesta a duplicarse espectacularmente en los triunfos de los antepasados para cobrar cuerpo.”⁶⁴

La historia, aliada con la imagen, forma una simbiosis densa donde lo fotográfico emerge, nuevamente, atado a sus condiciones de posibilidad.

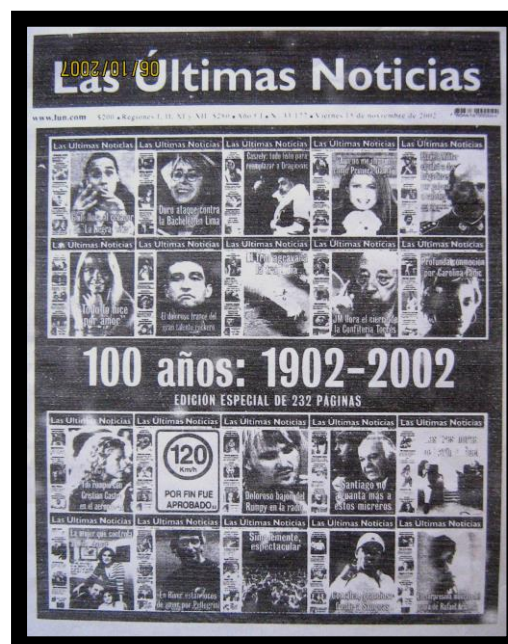
⁶³ Ibid., p.62.

⁶⁴ Kay, Ronald: *Del Espacio de Acá*. Op.Cit., p. 43.

II-LO IMAGINARIO

La fotografía y las portadas mantienen diversas lógicas de uso. Cuando acompañan y reconfortan, se convierten en una práctica típica de la cultura de masas. Fuera de ello, la fotografía, en el contexto nacional, es nuestra primera tradición visual.⁶⁵ Ha tratado, en sus propias leyes, de comportar un cierto retrato de la buena sociedad, generando cohesión social aparente y reforzando la dinámica de las otras fuerzas que contribuyen al orden social.

En ese sentido es que entendemos las complejas relaciones que se dan al interior del campo de la cultura, y en particular con la fotografía de prensa. De frente, esta concepción se encuentra con un *boom* del rescate patrimonial, muy probablemente estimulado por el desarrollo de una proto-institucionalidad del campo y por la cercanía de la efeméride más esperada por el mundo cultural: la celebración del bicentenario.



Este clima de “época” ha influido, de manera general, en una cierta concepción del ejercicio fotográfico como ámbito autónomo, del cual es posible usufructuar saliendo ileso en el acto. Esta explotación realiza la monumentalización de la fotografía, donde sus escenas son susceptibles de ser documentalizadas y descifradas en tanto tales. Se supone, en ese entendido, que el significado de las mismas residiría en una esencia, que contenida en su propia naturaleza, es conveniente resguardar y cuidar. Dentro de la misma lógica, el periódico y sus portadas han sido “coleccionadas” como objetos de arte, acumulándose de tanto en tanto siguiendo la racionalidad del museo contemporáneo.

¿De qué se trata este repentino interés por la imagen, de qué se trata el forzado establecimiento de un imaginario de la fotografía?. Al parecer, este llamado al cuidado obedece a una inquietud de la sociedad por el control de sus economías simbólicas, disminuyendo de esta forma la supuesta influencia que ejercen medios de comunicación sobre audiencias. Muy

⁶⁵ Leiva, Gonzalo: *Modernite et Historie de la photographie au Chili. 1879-1920*. Op.Cit., p.324 (Tomo II).

por fuera de esta tradición, a estas alturas casi una episteme, nuestra pregunta se instala en el estatuto actual de la imagen, manifiesto en la necesaria relación imagen-imaginario ⁶⁶ y en su constitución como escena de sentido.

IMAGEN IMAGINARIO

Como primer punto, podríamos comenzar diciendo que la fotografía no trabaja en una nada. Todo lo contrario. Parece ser que la fotografía parte influenciada por lo ya visto, por lo imaginado. Este menú de modos de ver, estas escenas que exhiben las condiciones de producción de las imágenes hoy, interactúan de formas insospechadas con dos mundos: lo social y la vida cotidiana. Intercambiando fines, formas y valores, dan vida al engranaje de lo simbólico.



Este proceso estaría enmarcado, además, por lo que se podría llamar una primera dimensión de la modernidad, la “matriz civilizatoria”, o la adecuación al carácter de la época⁶⁷. Para tales fines, la fotografía se estaría acomodando a los escenarios societales, enfocando las luces hacia

aquellos aspectos disonantes o disfuncionales.

Dentro de estas circulaciones, las imágenes fotográficas son una materia prima de alto valor, pues su materialidad carga con la semántica de un buen número de sentidos propuestos. Encarcelándolo dentro de sus bordes, “el espacio es la transformación de lo imaginario en unos límites perceptivos”.⁶⁸ Y si bien la acción de encuadre basta para dar identificar el gran punto de comunicación entre lenguaje de la imagen y contexto coherencia imaginaria, no hemos trabado

⁶⁶ Wolton, Dominique: “Imagen, imagen, cuando nos atrapas...”. En Veyrat Masson, Isabelle; Dayan, Daniel (comp.) *Espacios Públicos en Imágenes*. 1997, Editorial Gedisa, Barcelona, España.

⁶⁷ Ortiz, Renato: *Modernidad y Espacio. Benjamín en París*. 2000, Editorial Norma, Bogotá.

⁶⁸ Vilches, Lorenzo: *Teoría de la Imagen Periodística*. Op.Cit., p.34.

aún una respuesta satisfactoria de la relación entre sociedad y fotografía. Para algunos, el problema se instala en los límites de un más allá:

*“La sabiduría última de la imagen fotográfica es decirnos: ‘esa es la superficie. Ahora piensen- o mejor sientan, intuyan- que hay más allá, cómo debe de ser la realidad si ésta es su apariencia’. Las fotografías, que por si solas son incapaces de explicar nada, son inagotables invitaciones a la deducción, la especulación y la fantasía.”*⁶⁹

Además, nos interesa conocer el amplio campo de significados que se relacionan con ella. Sin duda, algo reside en las propias fotografías, pero en su habitación su sustancia transmuta, se amplía y diversifica. ¿Es lo visual una esfera fotográfica? Si lo pudiera ser, distinguiría al menos entre su ámbito de inclusión como de exclusión. Siguiendo esta línea, ¿es sólo lo visible lo que interesa a lo visual?:

*“Lo que una fotografía no muestra es tan importante como lo que muestra. Más exactamente, hay una relación – dada como inevitable, existencial, irresistible- del afuera con el adentro, que hace que toda la fotografía se lea como portadora de una ‘presencia virtual’, como ligada consustancialmente a algo que no está allí, ante nuestros ojos, que ha sido apartado, pero que se revela allí como excluido. El espacio off.”*⁷⁰

Este llamado “espacio fuera” es uno de los dos límites por los que deambula el imaginario social fotográfico. Quién, sino él, para nombrar lo no visto, lo no pensado, lo imaginado. Quién, sino él, para conducir los delirios de sentido en el mundo icónico. Quién, sino él, otorga sentidos a estos pequeños recortes del paisaje social, que tanto prestigio han alcanzado en el mundo contemporáneo.

El imaginario se crea a partir de la fotografía en la medida que las fotografías muestran la materialidad del producto de la cámara fotográfica. Es por eso que proponemos a las fotografías, en tanto imágenes, son las génesis del imaginario, al percatar al aparato sensible de que existe un afuera nunca nombrado explícitamente.

La fotografía sería, entonces, la superficie de inscripción de lo fotográfico, mientras el imaginario sería todo lo que esta por fuera, la rodea y la conforta.

⁶⁹ Sontag, Susan: *Sobre la fotografía*. Op.Cit., p. 33.

⁷⁰ Dubois, Philippe: *El acto fotográfico*. Op. Cit., p.160.

En el juego permanente que entablan las imágenes con sus mundos o imaginarios, asemejan la lógica de la creación y de lo artístico como plataforma de libertad. Esto ha sido aprovechado por las publicaciones periódicas, las cuales cada vez más acuden a lo imaginario en sus dos facetas: como registro personal y como documento social:

“la vida que describe Playboy es completamente imaginaria, una singular combinación entre aspiraciones sociales y deseos sexuales de la clientela.”⁷¹

En caso alguno estamos repitiendo la idea de que las imágenes pueden, por sí solas, crear realidades alternas. Más aún, no hay ninguna realidad que recrear, pues la lógica de las imágenes es la subsunción de sus tiempos a los ritmos de otros:

“Si la imagen fotográfica, esa invención insólita que hubiera podido desconcertar o inquietar, se introduce tan pronto y se impone tan rápidamente (entre 1905 y 1914) es porque desempeña funciones que preexistían a su aparición: la solemnización y la eternización de un tiempo importante de la vida colectiva.”⁷²

Resumiendo, las fotografías trabajan el sentido a partir de la compleja y extensiva acción de las imágenes hacia los imaginarios. En ese recorrido reconectan al sujeto no con significados únicos ni mensaje subliminales, sino que con la fatigosa tarea de vincular sus elecciones con las experiencias de sentido generadas en red, en relación, en sociedad.

FOTOGRAFÍA E IDENTIDAD: UNA RELACIÓN ESPÚREA

La base de estas ideas ha dejado a algunos exploradores a la espera de que aparezca el gran álbum de fotos de la memoria colectiva. La fotografía compondría un catálogo de costumbres auténtico, en la medida en que presenta rasgos idénticos con los sentidos que se busca desplegar. Se le pide, entonces, que mida, que valore, que opine, que haga juicios. O peor



⁷¹ Freund, Giselle: *La fotografía como documento social*. Op.Cit., p. 165-166.

⁷² Bourdieu, Pierre “Culto a la Unidad y Diferencias Cultivadas”. En *Un arte medio. Ensayo sobre los usos (...)* Op. Cit., p.58.

aún, se le exige que registre, que se inmiscuya, que interrogue sigilosamente a sus objetos. Es ella misma la que busca poner el orden:

*“Sean cuales fueren los argumentos morales a favor de la fotografía, su principal efecto es convertir el mundo en un supermercado o museo sin paredes donde cualquier modelo es rebajado a artículo de consumo, promovido a objeto de apreciación estética”.*⁷³

Por esta misma razón es que el vínculo rápido que se ha hecho entre las imágenes como vehiculo de información identitaria resulta tan problemático. La representación ofrecida por ellas está muy lejos de ser verídica, en la medida en que busca esconderse en las poses, en los artificios del lente o de la pose fotográfica:

*“Los obreros y desclasados suelen fotografiarse en un escenario (con frecuencia callejero) que los ubica, que habla por ellos, como si no pudiera adjudicárseles las personalidades definidas que se logran normalmente en las clases media y alta.”*⁷⁴

Contra esta visión altamente determinista y vinculante, parece ser que la fotografía inaugura una nueva razón de ser. Ya no idéntica, la fotografía logra generar vínculos con su ambiente imaginario a partir de sensaciones de satisfacción:

*“El realismo de la fotografía crea una confusión sobre lo real que resulta (a largo plazo) moralmente analgésica y además (a corto y a largo plazo) sensualmente estimulante.”*⁷⁵

Cómodo, confortable, el imaginario consuela los hilos de la sujeción fotográfica, pues confiado en la reinscripción que realizan los sujetos de lectura, es muy improbable una aberración lectora o un escape de sentido. A las luchas por la consecución de identidad, la fotografía responde con bombardeos de identidad. En la medida en que este mecanismo alcanza a gran parte de la población, el dispositivo se siente complacido de realizar, tanto individual como colectivamente, la tarea de coordinación de los sentidos antagónicos.



⁷³ Sontag, Susan: *Sobre la fotografía*. Op.Cit., p.120.

⁷⁴ *Ibid.*, p.71.

⁷⁵ *Ibid.*, p.120

La foto de identidad tiene dos polos: “La firma que indica el individuo, y el número de matrícula que indica su posición en la masa”, desempeñando el poder un rol “al mismo tiempo masificador e individualizador”.⁷⁶

Más acá de la identidad, lo imaginario logra rescatar las razones de poder que en él depositan los bancos de imágenes. Ya sea como memoria involuntaria (Proust) o como inconsciente visual (Benjamín), la ostentación que la fotografía realiza de las categorías sociales no se da en términos disciplinarios. Es en el espacio de las conductas, de las visibilizaciones, donde lo fotográfico se termina por emparentar con lo social. Es por eso que:

“La fotografía (por consiguiente), proporciona una ocasión privilegiada de observar cómo los valores de clase pueden transmitirse aun sin ninguna educación”.⁷⁷

Si no por imposiciones o sumisiones, la imagen y por supuesto la fotografía logran hacer patria en el campo de lo imaginado a partir de la experiencia de lo fotográfico. Esta actividad no se cancela en el ejercicio de toma, enfoque o publicación, sino que se abre para, precisamente, ofrecerse como una posibilidad comunicativa ciertamente política.



En esa operación primera, germinal, la fotografía anuncia su ambición de hacerse del lenguaje de las comunidades sociales. Conviven en ella sus relatos: reconciliación y amnistía, nación y Estado, ciudadanías y pueblos, perdón y olvido. Más acá de esos debates, la fotografía entabla un diálogo entre los relatos para, por medio de mecanismos retóricos y semióticos, normalizar las prácticas y los sentidos en circulación. Para algunos, la realización de este proceso a gran escala, involucrando a la mayor parte de las imágenes, sería una de las formas que asume la pacificación.

⁷⁶ Deleuze, Gilles: “Posdata sobre las sociedades de control” En *El lenguaje libertario II, filosofía de la protesta humana*. 1991, Piedra Libre, Montevideo, p.20.

⁷⁷ Bourdieu, Pierre “Culto a la Unidad y Diferencias Cultivadas”. En *Un arte medio. Ensayo sobre los usos (...)* Op. Cit., p.84

Para ello se utilizan efectos de verdad y de objetividad. Cuando el tejido social acepta estos pronunciamientos, aparece lo que Baudrillard llamaría la irrupción de la hiperrealidad. Así, lo real se plantearía frente al modelo como una confusión, como una apuesta débil. El modelo se impone como simulacro, sabiendo que se simula “simulando” ignorancia. Su fruto es la desaparición de la distancia entre modelo y realidad.

En este entramado es donde se producen los contrabandos simbólicos, los secuestros de sentido. Cobrando el mayor interés, podemos afirmar que *“el proceso de simbolización es aquel lugar donde nos conectamos con el mundo”*⁷⁸. La lectura que implica cualquier imagen fotográfica es su principal mecanismo de mundanización, ahora sí más allá de sus inquietudes identitarias o temáticas.

COMUNIDAD IMAGINADA

Gran parte del problema surge por que las honestas pretensiones fotográficas de incorporar a las poblaciones en la construcción de comunidades imaginarias. Tan pronto se arma la industria del sentido icónico en una perspectiva económica, se le exige hacerse parte de los ideales masificadores. Vulgarizadora por excelencia, la fotografía busca perfilar una lectura de sus actos:

“la humanidad. ¿Qué es esta humanidad? Es la cualidad que las cosas tienen en común cuando se las ve como fotografías.” (Sontag, 121)

Apelando (como lo ha hecho) históricamente a agenciamientos de reciente data, la fotografía (Estado, Nación, Pueblo, País, popular, los pobres, los ricos), ha tratado de obviar su condición más falible y precaria. El carácter amorfo de estas representaciones simplifica los sentidos implicados en ellas, al mismo tiempo que compromete políticamente su validez como atalayas de mirada. Para el caso de la región, se ha diagnosticado que:

*“El efecto específico de la intervención fotográfica en América (fue): la producción de una unidad significativa, que contiene, en cuanto imagen, una discontinuidad temporal que la constituye y en el que se citan dos tiempos históricos distantes.”*⁷⁹

⁷⁸ Hall, Stuart. “The determinations of newsphotographs”. En *Working papers on cultural studies (III)*. 1972, Universidad de Birmingham, Inglaterra.

⁷⁹ Kay, Ronald. *Del espacio de acá*. Op. Cit, p.27.

Basta sólo otro ejemplo para demostrar el tamaño de las controversias que plantean el establecimiento de los límites de las comunidades de sentido. Parece ser que la gravedad del asunto es consecuente con el importe de la proporción del mundo tranzada:

*“La distinción corriente entre realidad y ficción es un caso particular de un tipo de operaciones mucho más amplio, consistente en la segregación de mundos. Un mundo es una configuración de espacios mentales con fuerte interconectividad interna y fuerte segregación externa”.*⁸⁰

Acerca de esta relativa conflictividad, la fotografía no se limita a reproducir lo real. Como parte del ecosistema icónico, este tipo de imagen recicla los sentidos de otros discursos, parasitando sus usos y consecuencias. Por eso es que el imaginario nada tiene de idéntico con los temas que trata, sino que se comprende como el nombre que ocupa lo social en sus diálogos con las imágenes fotográficas.

FOTOGRAFIA E IMAGINARIO: UNA ESTRATEGIA.

Decíamos que el imaginario nada tenía que ver con la identidad precisamente por que en la fotografía de prensa lo que ocurre no es simple y diáfana exposición de imágenes. El imaginario que emana de las fotografías de prensa esta profundamente imbricado con las características del aparato portada.

En la portada se combinan tanto elementos visuales como textuales, vinculándose de manera nada anodina. De ahí proviene la unidad periodística de lo icónico visual, ancladas o relevadas, según el lenguaje propuesto por Barthes. Los textos funcionan, al lado de las imágenes, como leyenda asertóricas. Vale decir, encadenan las afirmaciones que buscan describir un ámbito de referencia.

*“En nombre de la acción se desdeña el marco; los objetos que lo rodean son desterrados de la imagen: en primer lugar, mediante el encuadre, pero también mediante el retoque; se oscurece o se aclara el fondo según los valores del motivo central, que por sí solo entraña la significación de la fotografía. Aislada de su contexto, la acción sólo puede explicarse gracias a la leyenda”.*⁸¹

⁸⁰ Verón, Eliseo: *El Cuerpo de las Imágenes*. Op.Cit., p.105.

⁸¹ Boltanski, Luc: “La retórica de la figura”. En *Un arte medio. Ensayo sobre los usos (...)* Op. Cit., p. 210.

Será imperativo, además, que lo fotografiable se higienice, para presentarse limpio y transparente a los ojos del espectador. Esta limpieza ocurre justo cuando:

“La compulsión de borrar la mancha obedece a la imperiosa necesidad de obliterar las señas de la presencia pre-cultural del hombre y de fondear su indomitable estatura natural.”⁸²

Dentro de esta compulsión, se ha entendido que lo moderno se objetualiza en la concepción de la cercanía del ojo con el objeto representado. Tratando de reducir al máximo esta distancia, enorme y a la vez ficticia, se ha utilizado el primer plano de manera indiscriminada. El efecto visual puede ser valorado del siguiente modo:

“Se ha tratado como una proeza moral lo que en verdad es una agresión al público; que las fotografías no permitan al espectador cobrar distancia.”⁸³

En esta compulsión por mostrarlo todo, por abrir el campo de mirada, por seducir a partir de los titulares y por una nueva preponderancia del uso de los textos como afinamiento de los sentidos icónicos, se propone una estrategia generalizada del deber ser de lo fotografiable. El imaginario se manifiesta aquí como la satisfacción de lo visible como repetición. No obstante, esta estrategia convive con una contraparte muy potente, puesto que:

“la visión fotográfica tiene que ser renovada constantemente con nuevos shocks, ya en el material temático o la técnica, para dar la impresión de infringir la visión ordinaria. Pues la visión, puesta en jaque por la revelaciones de los fotógrafos, tiende a adecuarse a las fotografías.”⁸⁴



¿QUIÉN MIRA A QUIEN? LA INFLUENCIA DE LA TV

En esa renovación, lo que se ofrece como el nuevo shock de la imagen es el cruce histórico de una forma de representar la realidad mediante la fotografía y el modo en que los

⁸² Kay, Ronald: *Del Espacio de Acá*. Op cit. p.30.

⁸³ Sontag, Susan: *Sobre la fotografía*. Op.Cit., p.44.

⁸⁴ *Ibid.*, p.109.

otros medios se imponen como regímenes de visibilidad. Dentro del ecosistema comunicativo; entendido este “como un espacio público en el que circulan los discursos de los distintos mass media desarrollando complejas relaciones entre ellos”⁸⁵, el uso del registro televisivo es una herramienta válida para sorprender la mirada.

No obstante, la ortodoxia pensaría que “la buena fotografía de prensa debe sorprender y hacerlo por haber puesto en evidencia la dificultad de la sorpresa.”⁸⁶ Fuera de si es o no legítimo el uso de la imagen de televisión como fotografía, la mutua cita de ambos medios, la



retroalimentación de sus informaciones y sus pautas temáticas, plantea nuevos temas y problemáticas. Dentro de ellas, la cuestión de la fidelización del medio con su público parece ser puesta en cuestión:

“Lo más inaceptable, para el ciudadano común como yo, es pagar 1,20 euros y descubrir, en primera página de un matutino de mi preferencia, la imagen de un matinal televisivo. Estafado, de una cierta manera. ¿Cómo es que llegamos a esto?, ¿Cómo se rompió este código de confianza entre el emisor de información y el receptor?”⁸⁷

Más inaceptable, sin embargo, es la lógica concéntrica generada por la cobertura de los grandes eventos que parecen tener sólo una forma de decir las cosas en los periódicos y en la TV. Cooperando en muchas instancias de reunión, fotografía y televisión están muy lejos de ser dos competidores en igualdad de condiciones. La televisión impone por lejos su hegemonía aclarando las formas de ver. En su vertiente más dramática, esta dominación se narra en el cómo las fotografía comienza a funcionar como la televisión.

⁸⁵ Rodrigo Alsina, Miquel: *Los modelos de la comunicación*. 1989, Tecnos. Madrid, España., p.101.

⁸⁶ Boltanski, Luc: “La retórica de la figura”. En *Un arte medio. Ensayo sobre los usos (...)* Op. Cit., p.227.

⁸⁷ Caujolle, Christian: “Presse et photographie, une histoire désaccordé”. *Le Monde Diplomatique*, Septiembre del 2002.

Es así como se pesquisa, desde 1993, la aparición en las portadas de un título con la lógica retórica de un epigrafe. Esta estética o forma de referir la noticia ha sido extraída de la dinámica del noticiero televisivo. En él se expresan las urgencias por el tiempo y las necesidades de recrear una dinámica ágil del relato. En este perspectiva, el producto portada se ha tratado de asemejar a esta regla, en especial en aquellos casos donde subsisten formas de contar arraigadas profundamente en los propios esquemas de la prensa popular.⁸⁸

Son estos sectores populares los que, en síntesis, parecen haber huido de la representación mediática. Se pierde el eje de representación por lo social⁸⁹ Paradoja de la tecnología, cuando más tenía la fotografía que decir, cuando más contaba con capacidades de hablar, se le ve cooptada por el predominio televisual. Es superada, en tanto lenguaje eficiente, por la imagen movimiento. Ante esto, las imágenes parecen sólo aspirar a congelar la mejor pose. Su mayor relevancia sería, obviamente, que:

“Más allá de los trascendentales históricos, ellas contribuyen con sus pares y gestos específicos a naturalizar este peculiar universo privado social, adquiriendo con las revistas magazinescas una resonancia pública que no tenía en el contexto de una circulación más privada de lo privado.”⁹⁰

ACERCA DE QUÉ VEMOS

Suministradas algunas pistas de análisis, nos gustaría analizar ahora el comportamiento específico de la imagen observado en claves numéricas. Los argumentos antes esbozados se presentarán, de aquí en adelante, a la luz de un resumen estadístico con las variables más importantes detectadas durante la recolección de datos.⁹¹

Una primera dimensión ha revisar sería ese tipo especial de relación que se establece entre las fotografías y el titular principal del diario. La idea base de esta variable era comprobar si existía una relación directa, o al menos referencial, entre lo que se declaraba como importante

⁸⁸ Sunkel, Guillermo: *La Prensa sensacionalista y los sectores populares*. 2001, Editorial Norma, Bogotá, Colombia.

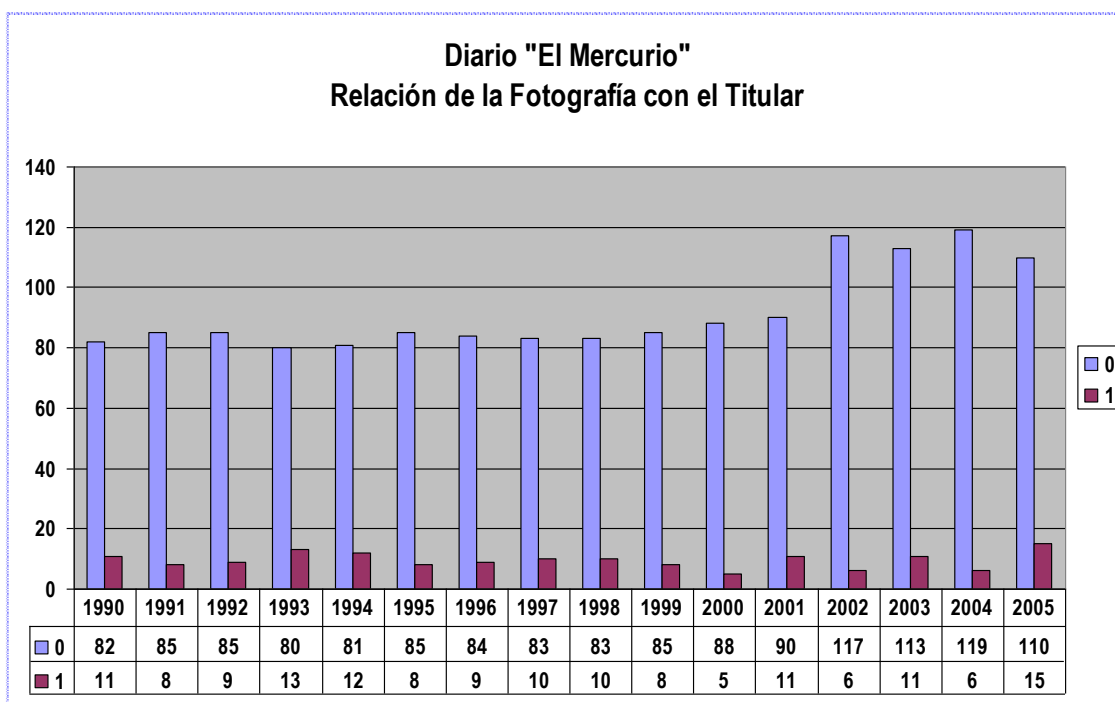
⁸⁹ Bendezú, Raúl: “La espectacularización mediática”. En *La Pantalla Delirante*. (Carlos Ossa comp). Editorial Lom-Arcis, p.198.

⁹⁰ Ossandón B., Carlos: “Zig-Zag, o la imagen como gozo”. Revista Mapocho, Dibam, N°.51. Segundo semestre del 2002.

⁹¹ La recolección de datos fue un arduo trabajo realizado por dos personas durante 4 meses en las dependencias del archivo de periódicos y microformatos de la Biblioteca Nacional de Chile. Se utilizó una formulario de inscripción (ver Anexos) que contemplaba la inscripción de diferentes variables de estudio. Toda esta información se volcó a plantillas de análisis en formato Excel, de las cuales emanó el trabajo de gráficos aquí expuesto.

por el diario en su titular principal y lo que proponía, en términos concretos, el material fotográfico ahí dispuesto.

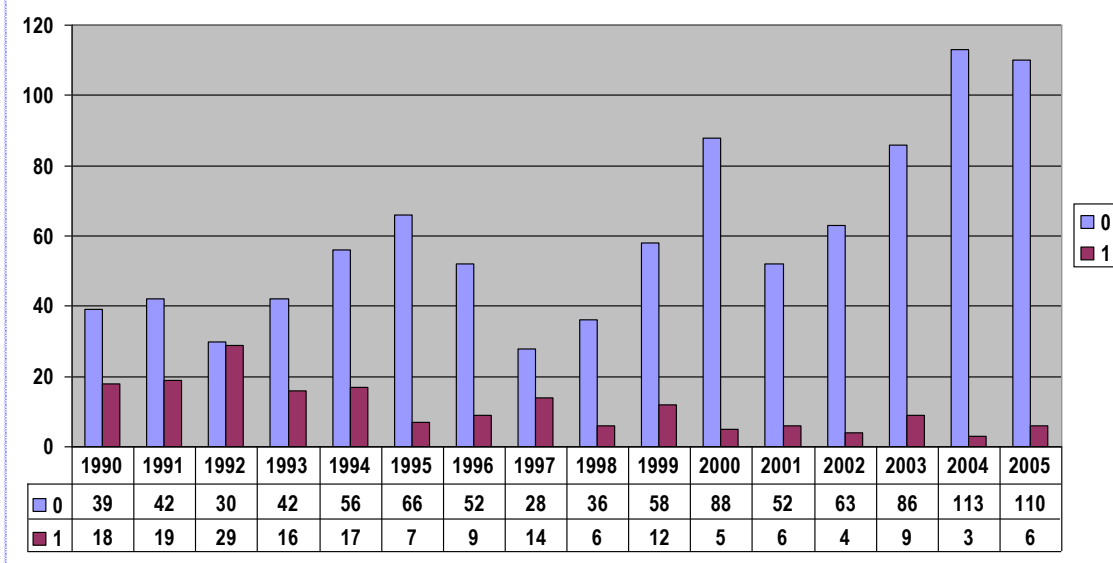
Mirando el perfil de cada diario según los 16 años de pesquisa, podemos constatar que efectivamente hay una relación entre los titulares de los diarios y las fotografías que se ponen en portada. Muy lejos de ser obvia, la relación que establece cada medio entre fotografía y titular principal se comportan de manera diversa.



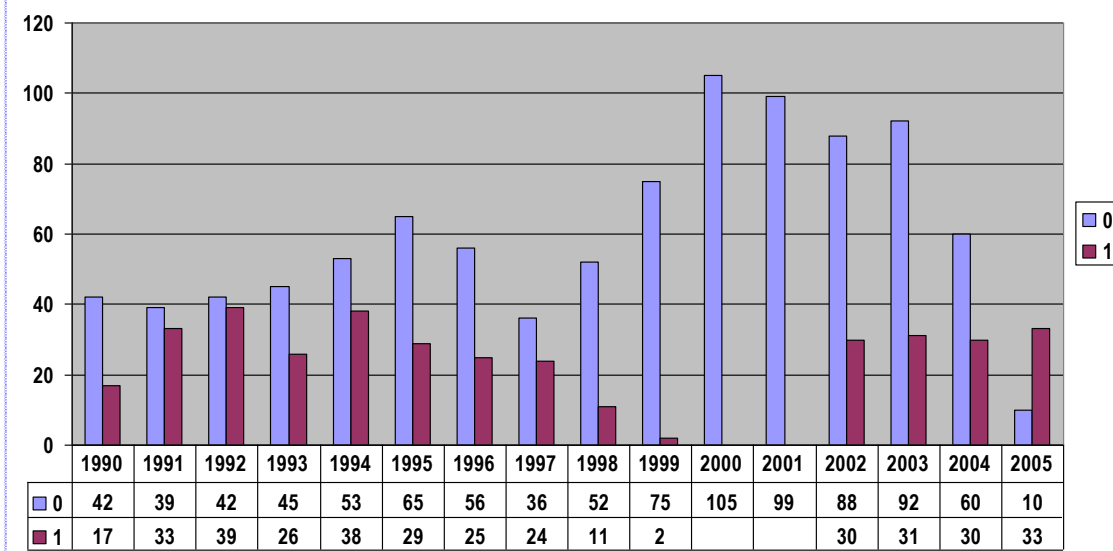
En el caso de El Mercurio, las columnas (0) indican la no relación con el titular, siendo predominante esta distribución durante todo el período muestral. Sin embargo, no hay que olvidar que el propio diseño de este diario le permite mantener una estructura de tres titulares principales, por lo que resulta muy difícil que las tres fotografías expuestas resulten referir al mismo tema. En tal sentido, podríamos decir que las relaciones que se establecen entre el titular principal y las fotografías son diversas y diferenciadas.

Un leve cambio podemos percibir en la distribución que nos presenta La Tercera. En los primeros cinco años la fotografía tiene mucha más relación con lo que el título está nombrando, manteniendo fuertes lazos con los enunciados que allí se despliegan. Sin embargo, esa vocación se va perdiendo a medida que se avanza en el período, para llegar a uno de los niveles más bajos hacia el año 2005.

Diario " La Tercera"
Relación de la Fotografía con el Titular



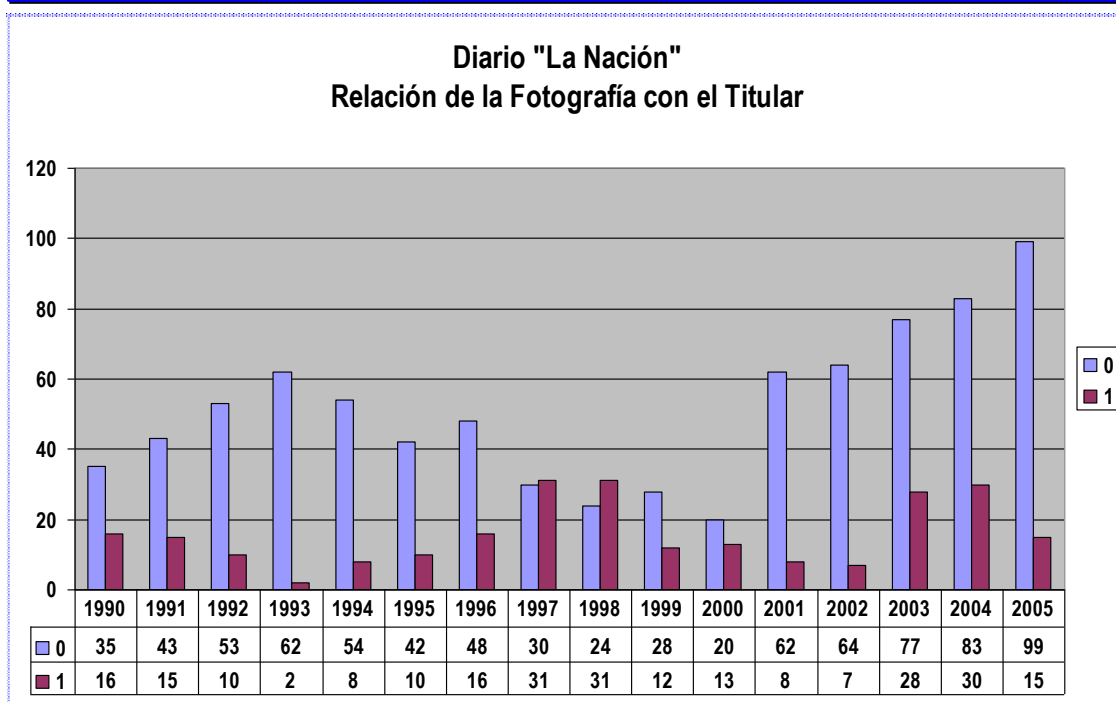
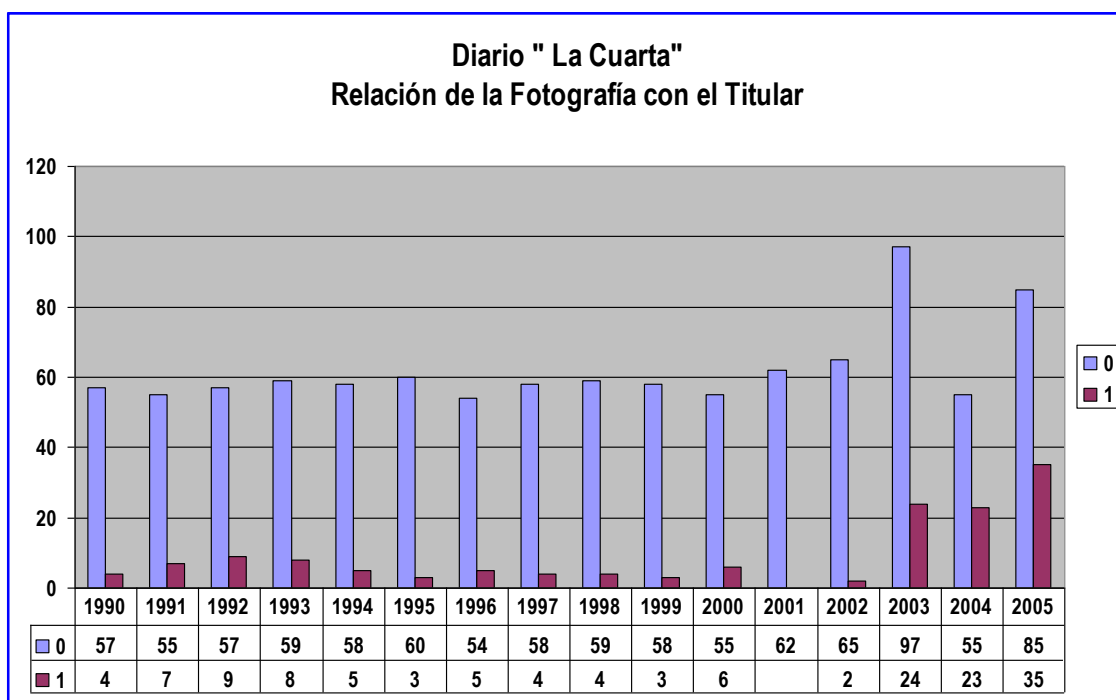
Diario "Las Últimas Noticias"
Relación de La Fotografía con el Titular



Una lógica diferente observamos en Las Últimas Noticias. Un comportamiento irregular de la variable durante todo el período muestral nos devela los cambios que sufrió la estrategia de portada a medida que pasó el tiempo. Desde un índice de relación titular foto bajo, el diario cambia su trabajo fotográfico en conjunto con el habla del titular principal. Luego vendrá una

brusca caída para luego volver a repuntar el año 2002. En ese sentido, podemos identificar esta estrategia focalizada de vinculación entre fotografía y titular.

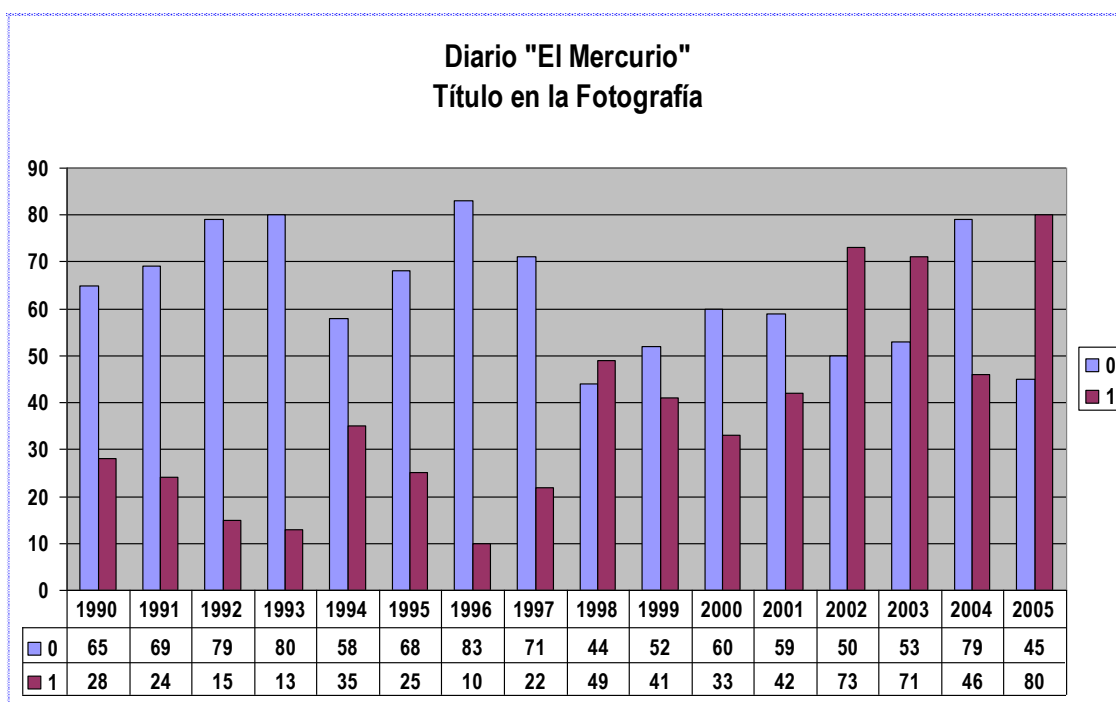
Un caso contrario encontramos en las portadas de La Cuarta. Partiendo con un índice muy bajo de referencialidad de sus títulos hacia las fotos, termina el período invirtiendo totalmente esta lógica. Estos cambios corrieron paralelos a los últimos ajustes editoriales del diario, y se pueden concebir en torno a una nueva estrategia comunicacional.



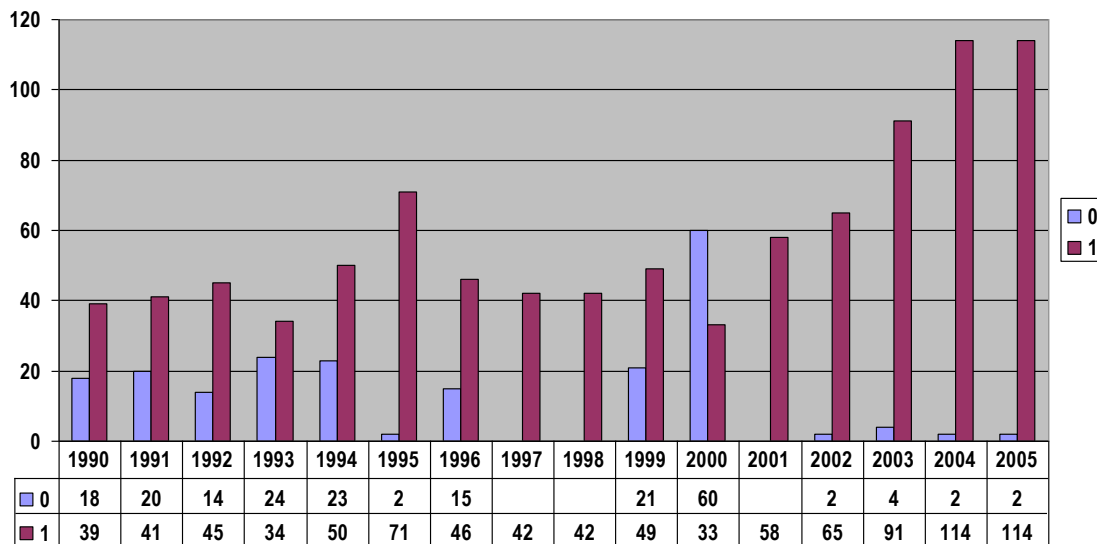
Analizando La Nación, da la impresión que la tendencia ha relacionarse con el titular va y viene, no siguiendo una línea evolutiva clara. Podríamos definir esta táctica como una forma ambigua de posicionar su trabajo gráfico, al mismo tiempo que devela un titubeo en la claridad del estatuto de mensaje entregado.

Pasando ahora al análisis de la presencia de titulares asociados a fotografías, pretendemos investigar si es el titular una forma retórica predominante del control sobre los usos e interpretaciones que asumen las fotografías en sus respectivas portadas.

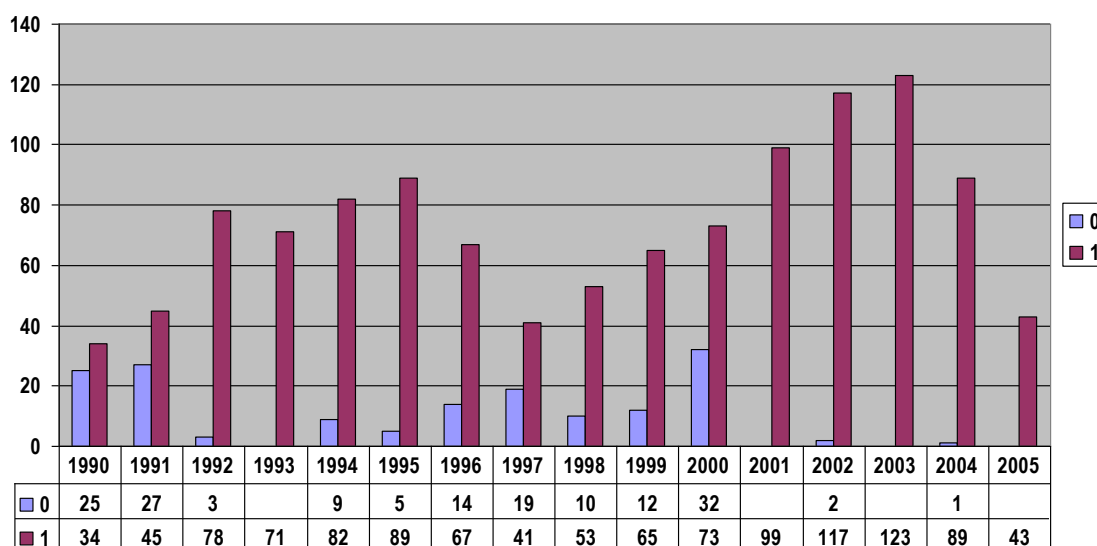
Para el caso de El Mercurio notamos que el número de fotografías que ameritan un título sube gradualmente durante el período. Esto podría deberse a dos razones. La primera tiene que ver con el poblamiento de la portada por más fotografías. Si la estructura tradicional del periódico le permitía sólo el uso de tres fotografías (una en el costado superior derecho, otra al medio alineada a la izquierda y una última abajo en el costado derecho), el nuevo diseño de esta sabana permitió la incorporación de publicidad lateral en los espacios que normalmente se dedicaban a textos. Así, nuevas fotografías pudieron tener nuevos titulares. Otra razón, de carácter más bien económico, es la relevancia que cobró la foto portada como *publicista* y *conquistadora* de la mirada. Sin textos, estas fotografías no permitirían al lector considerarse un invitado visual.



Diario " La Tercera" Título en la Fotografía

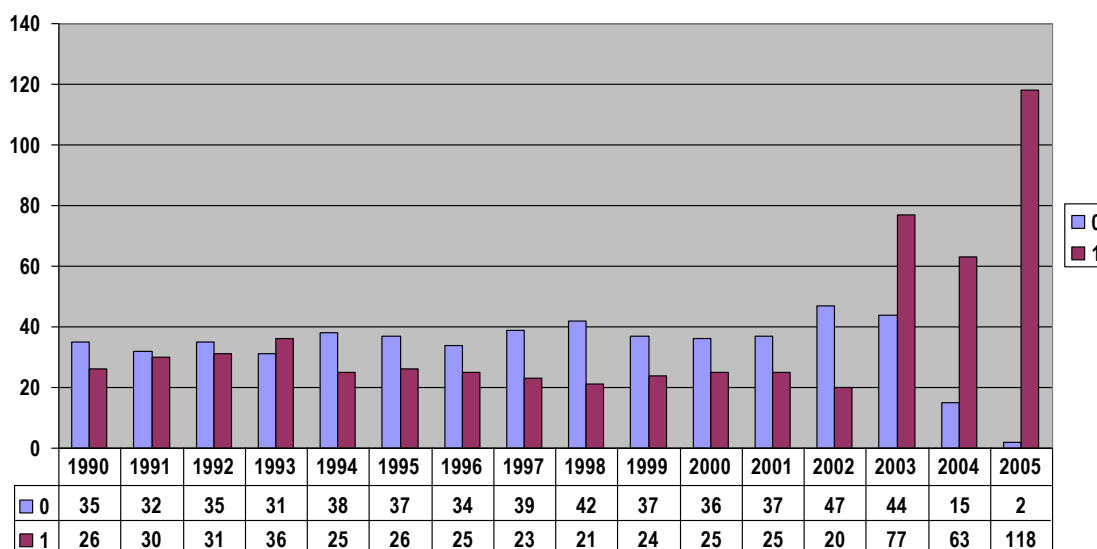


Diario "Las Últimas Noticias" Título en la Fotografía



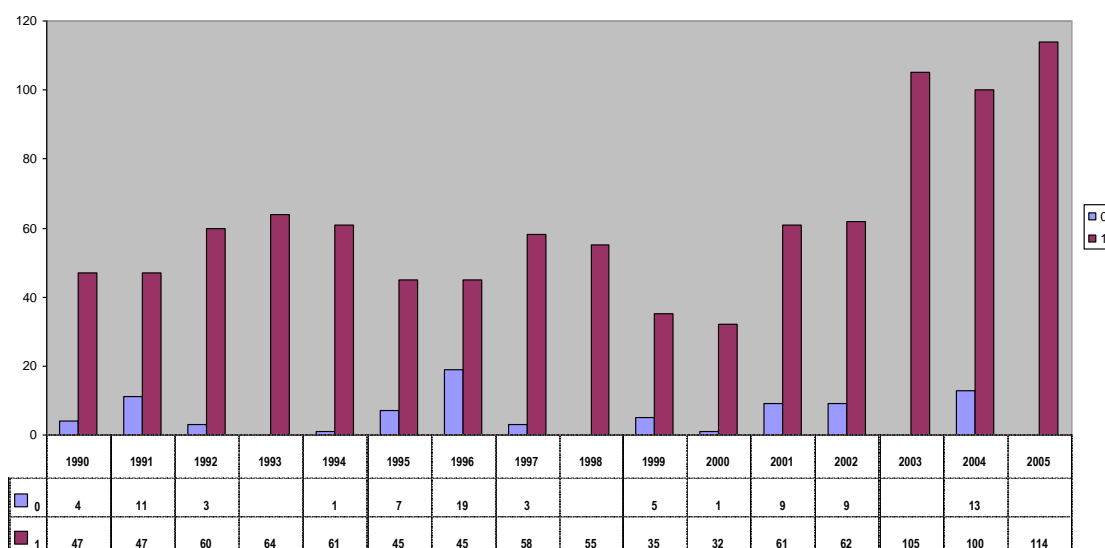
En el caso de Las Últimas Noticias, el diagnóstico es elocuente: casi no existen fotografías que no lleven un título. De tal forma, el trabajo fotoperiodístico puede estar, consecuentemente, enfocado a relacionar fuertemente lo fotografiable con lo noticiable, expresados estos en las proposiciones del titular.

**Diario " La Cuarta"
Título en la Fotografía**



Para el caso de La Cuarta podríamos decir que el criterio fue bastante similar durante 11 años, revirtiéndose sorpresivamente en los últimos tres años de la muestra. No obstante, habría que considerar aquí un sesgo, propio de la expresión del periódico. La foto tradicional que exhibía la portada en esos años era la de una mujer, preferentemente en bikini, la cual se mantenía impertérrita durante todo el año. Esa sola aparición introduce un equilibrio en esta variable estudiada, pues esas fotografías nunca merecieron ni ameritaron para el diario una mayor objetivación como las que ofrece el titular.

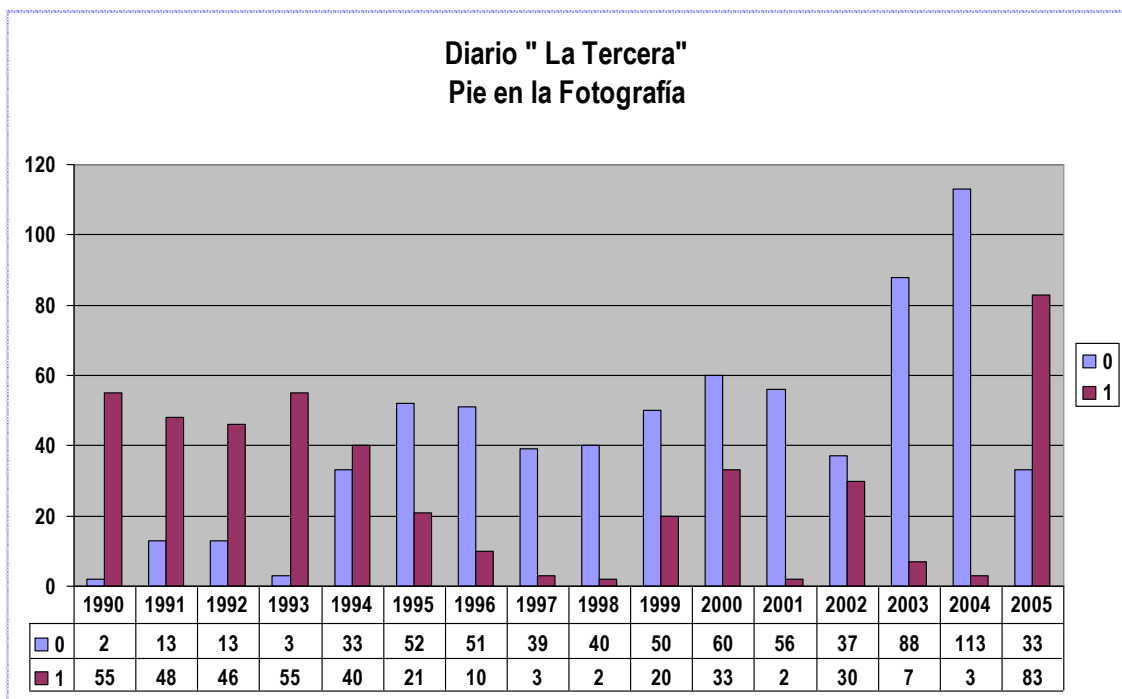
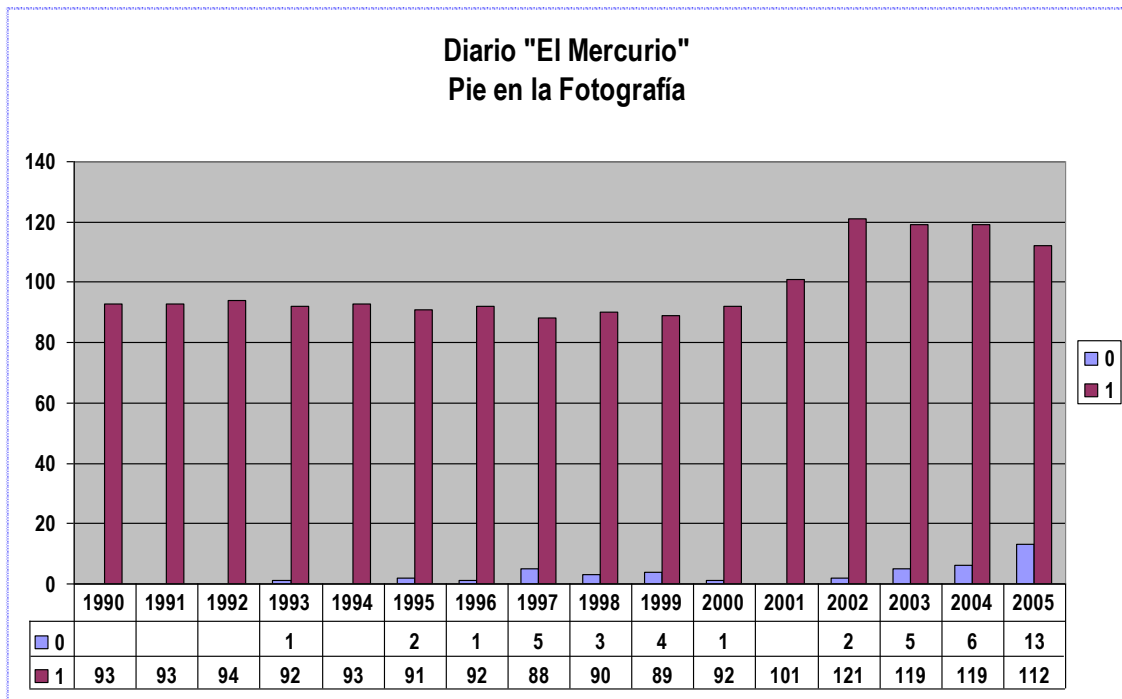
Diario "La Nación" Título en la Fotografía



Muy por el contrario, La Nación se muestra usuaria permanente del instrumento título para trabajar sus fotografías de portada. Constante durante todo el período, parece ser que la tendencia se manifiesta creciente, al menos en los últimos tres años.

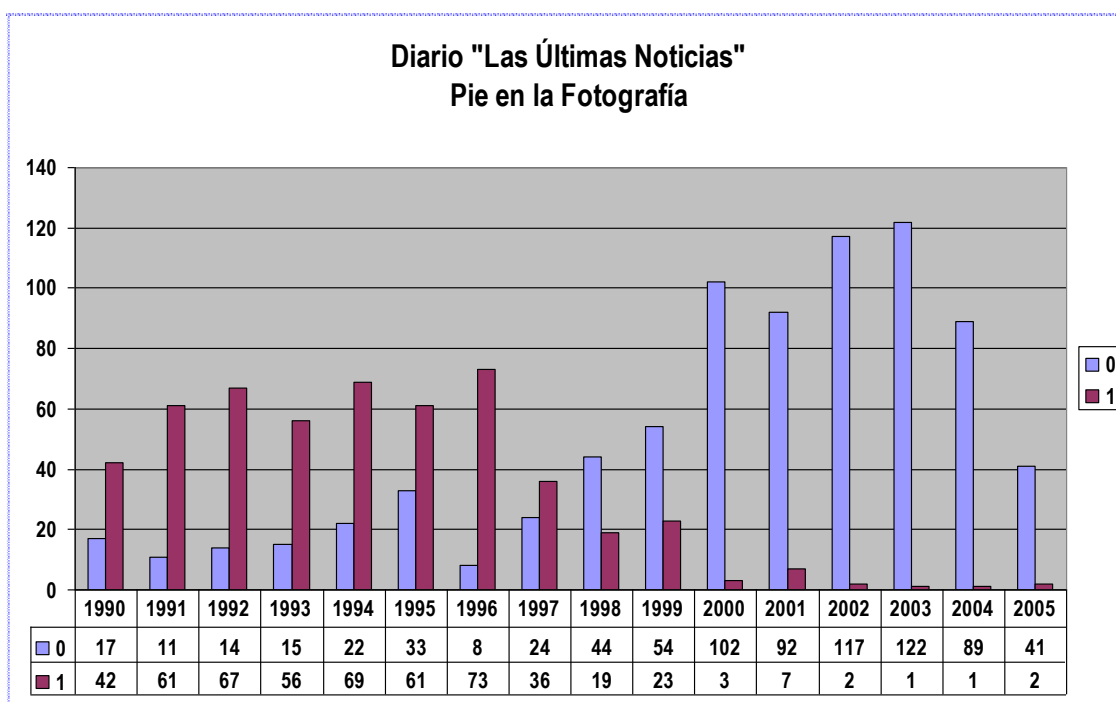
Observando ahora el rol que cumple otro de los textos que acompañan a la fotografía en su posicionamiento en el diario, centraremos nuestra medición en la presencia ausencia de tres tipos de textos. El pie de fotografía -utilizado al pie de la fotografía- que pretende reparar sus ineficacias informativas, el epígrafe –relacionado siempre con un título al cual anuncia o complementa- de la noticias o de las fotografías y las bajadas, especies de introducción primera a la información desplegada en las notas informativas.

En el caso del pie de foto, El Mercurio lo utilizará de manera tanto intensiva como extensiva. Es el mejor ejemplo de cómo se trata de dirigir hacia una cierta lectura la fotografía, sin necesariamente hacer mención real o efectiva de la noticias a la cual, se supone, trata de aludir la fotografía. No nos importará, para estos efectos, si es lectura es buena o mala, clarificadora o distorsionadora, sino su existencia como control de la lectura.



Es así como en La Tercera se muestra perfectamente la casi desaparición de la función pie hacia el año 2004. Sin embargo, nuevas razones parecen haber hecho reconsiderar el rumbo. La competencia con El Mercurio podría responder, en cierta medida, a esta importación de la estrategia.

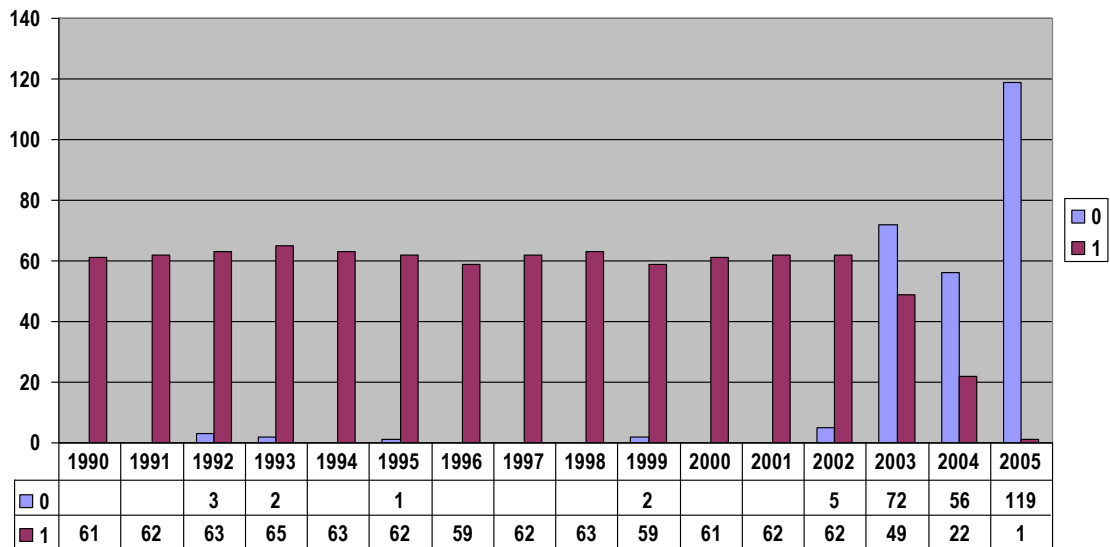
En Las Últimas Noticias podemos notar cómo lo que en su momento se consideró una buena estrategia, tan sólo en diez años después es rechazado casi totalmente. El punto crítico parece ser aquí 1998, donde se invirtió la relación de ausencia presencia del pie de foto. El año 1998 es también el año de reestructuración del diario, por lo que más de alguna razón de esta desaparición se podría rastrear en ese cambio programático.



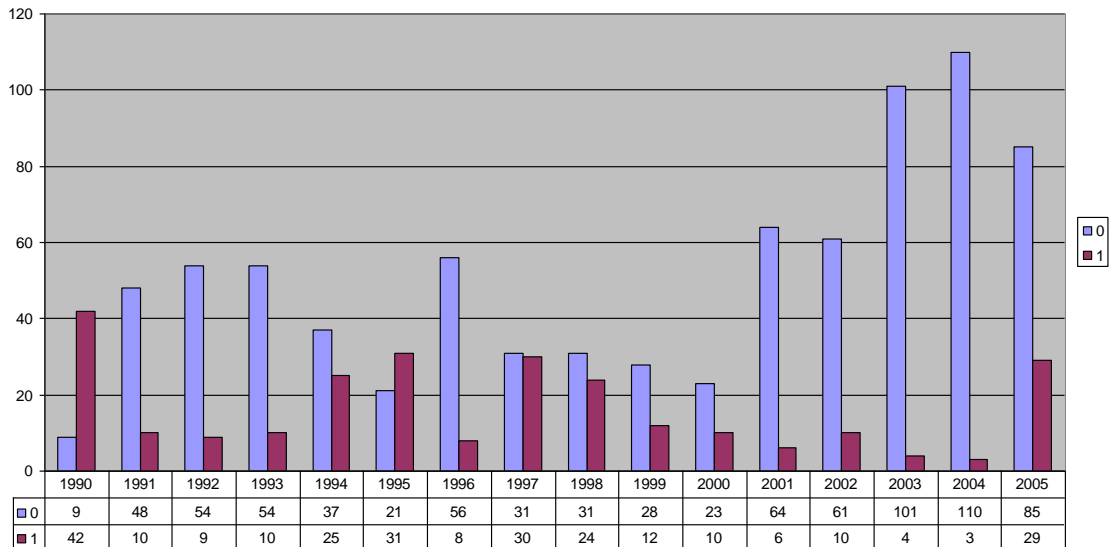
En La Cuarta observamos un proceso muy parecido, pero que asume ritmos más lentos. Pero el cambio se grafica tan brusco que amerita un análisis mayor. La desaparición de la fotografía de la mujer que ocupaba un espacio permanente implicaba todos los días al menos un pie de foto. No obstante, la cobertura de La Cuarta hacia el año 2005 y la imposición de la figura del primer plano-rostro, parece que trajo de la mano una nueva estrategia de proponer la "lectura" de la foto. En este proceso de cambio, el pie desaparece como recurso enunciativo para dar paso a los titulares como "acompañantes" de las fotografías.

Podríamos afirmar que esta transformación tuvo su correlato en el cambio del objeto de lo fotografiable. Ya no bastó con tener una buena apariencia para ocupar una portada, sino que ahora se necesitó de un criterio de lo periodístico- lo contingente- para ocupar un espacio gráfico en el diario.

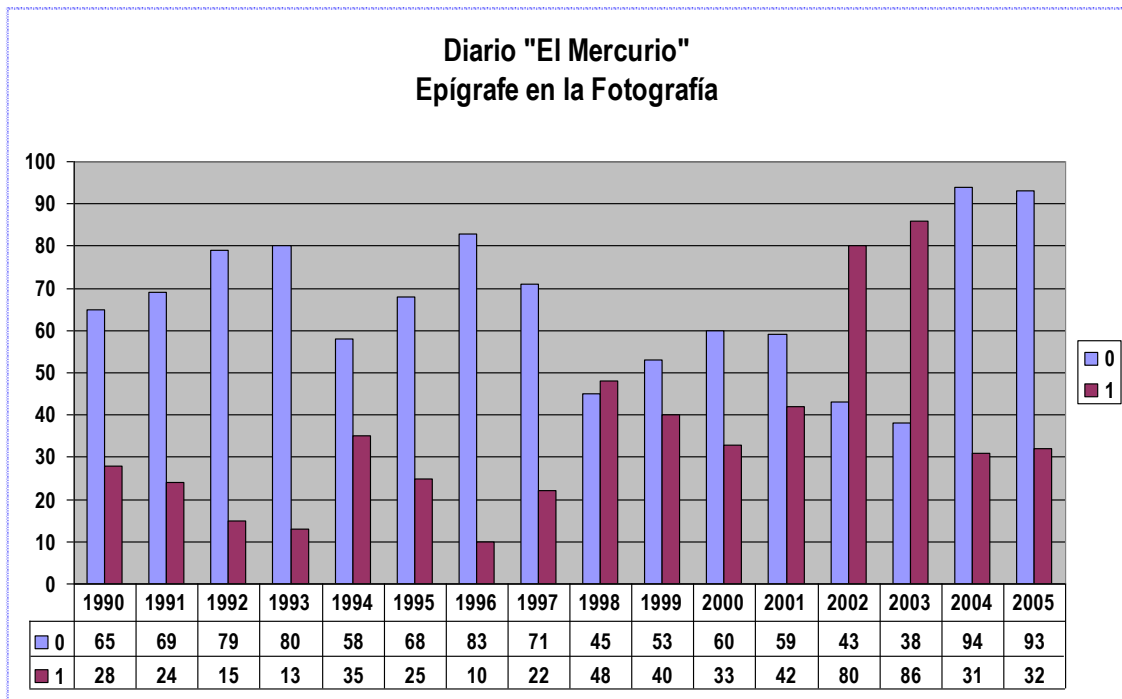
Diario " La Cuarta" Pie en la Fotografía



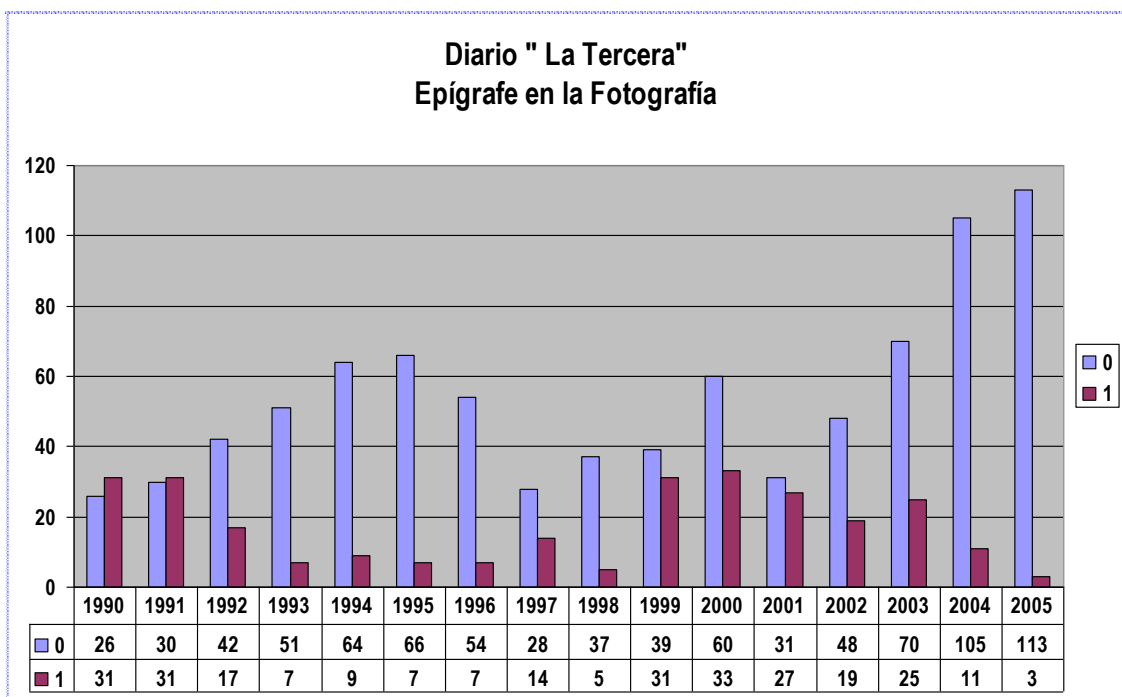
Diario " La Nación" Pie en la Fotografía



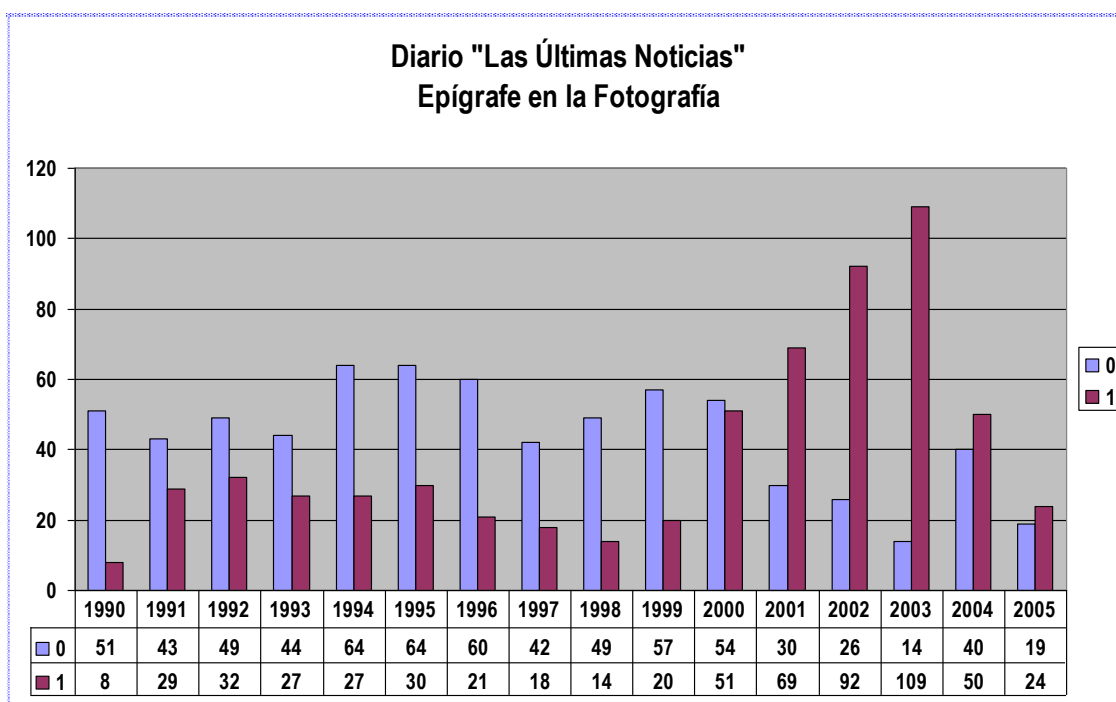
En La Nación volvemos a encontrar un funcionamiento irregular e intermitente de la variable. Sabemos que muchos de estos medios estaban probando, durante el período de muestra, nuevos formatos de presentación. Pero hacia el 2005, la estrategia del pie vuelve a ser similar a la de diez años atrás, 1995.



Un uso también inestable reciben los epígrafes de la fotografía en El Mercurio. Con permanentes altos y bajos, no hay una estabilización de la variable en el tiempo. El epígrafe, entonces, parece ser una forma irrelevante de posicionar las fotos en sus portadas. Lo mismo sucede en La Tercera, aunque aquí claramente se trata, más que de una presencia precaria, de una ausencia de grandes proporciones.

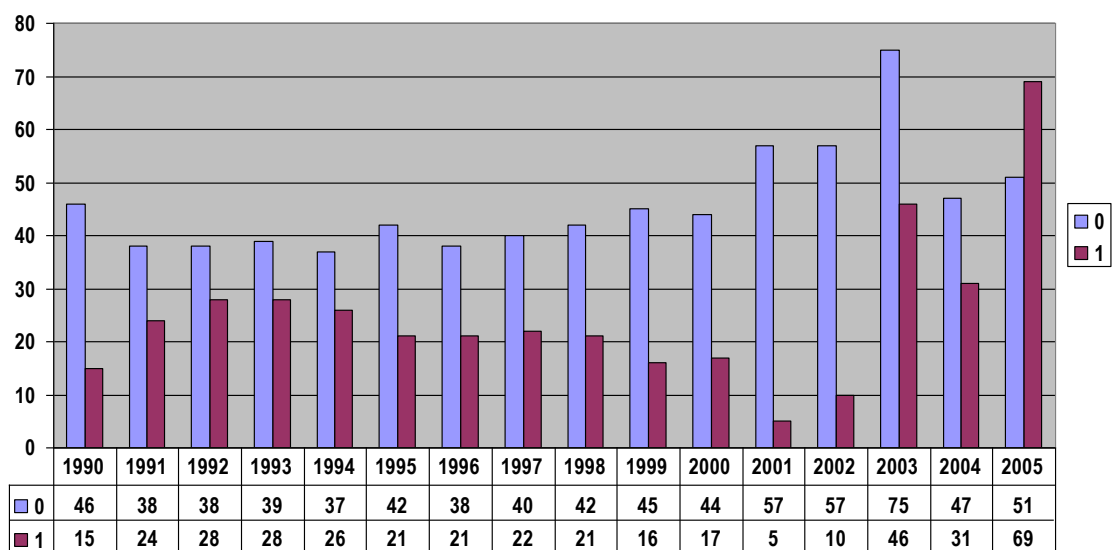


Un notorio cambio encontramos en el caso de Las Últimas Noticias, pues aquí sí notamos una apuesta considerable por el uso del epígrafe. Tal cual mencionábamos anteriormente, el epígrafe ha devenido una nueva forma de nombrar la noticia. Se le ve mucho más dinámico, diligente, atrevido a la hora de agendar el tema de la TV en lo noticioso. Permite, además, mayor plasticidad, pues acepta realizar una proposición de entrada que, eventualmente, condiciona mucho más la lectura de la imagen.

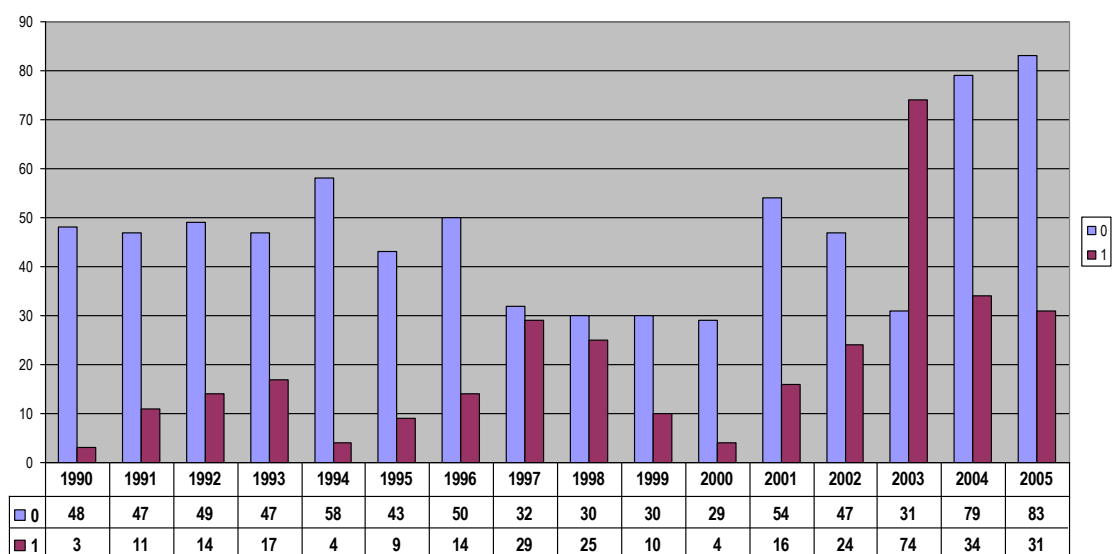


También habrá un uso similar del recurso en La Cuarta. Aunque menos notorio, también su estrategia será describir ese nuevo mundo que, por diversas circunstancias estructurales, esta quedando fuera de la representación de la prensa. La TV, que se convirtió en un gran productor de hechos noticiosos para la prensa, ameritó una nueva forma de comprender la fotografía de la mano de nuevos elementos discursivos. Si pensamos en el uso especial que este diario realiza del propio lenguaje, debiéramos considerar que un cambio en este nivel implica un cambio a nivel macro-estructural del relato noticioso que se nos ofrece.

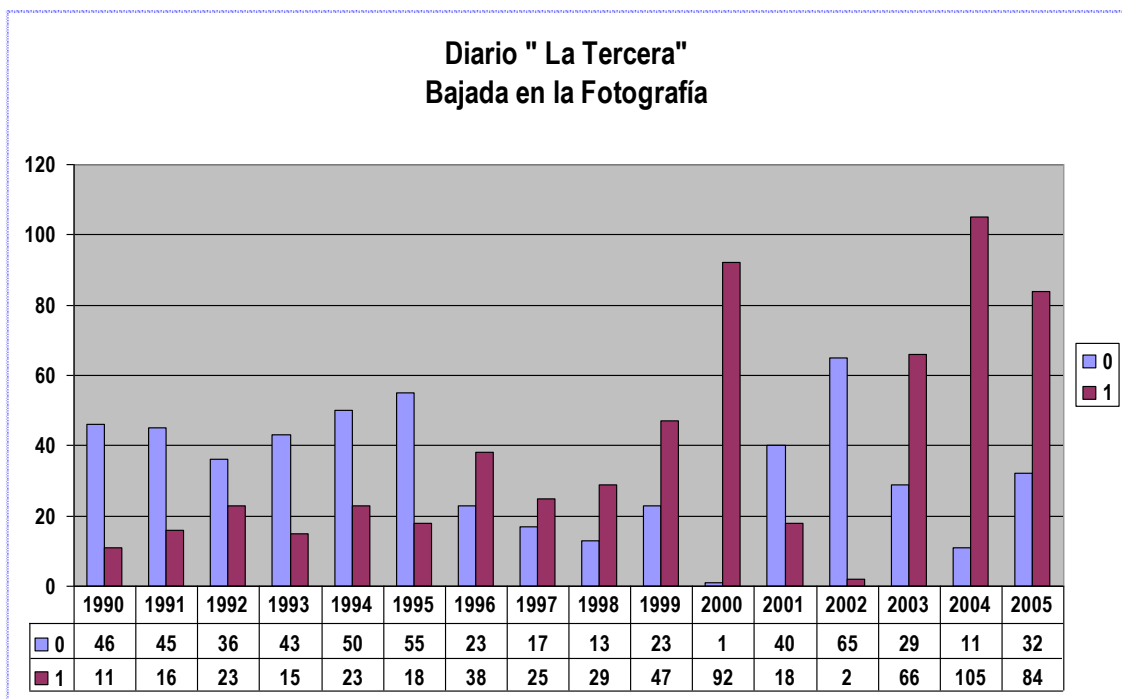
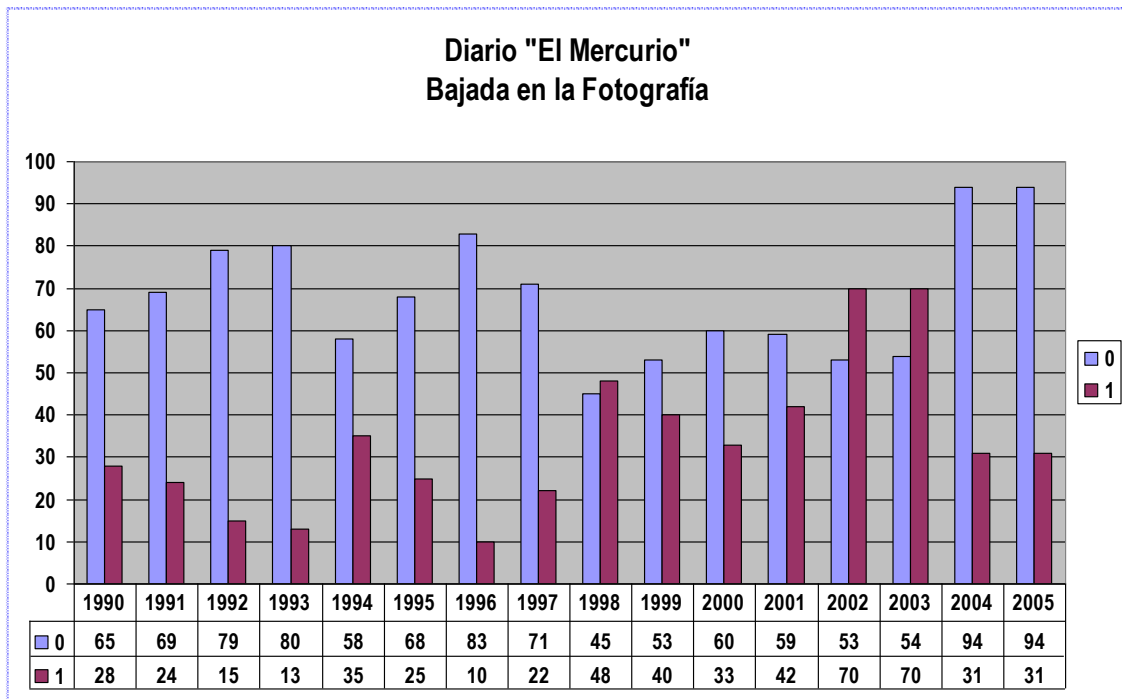
Diario " La Cuarta" Epígrafe en la Fotografía



Diario " La Nación" Epígrafe en la Fotografía

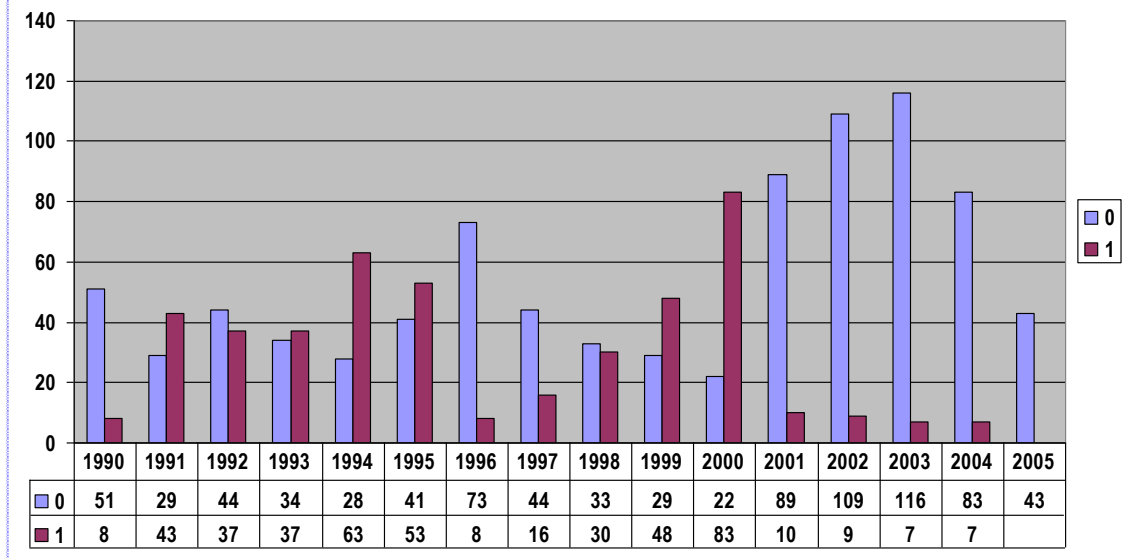


Por último, La Nación también realiza un nuevo descubrimiento del género epígrafe, haciéndose predominante su uso al final del período. Sin embargo, si miramos bien la proporción, subsiste un alto grado de fotografías que no llevan epígrafe, siendo casi la mitad de la producción del bienio 2004-2005.

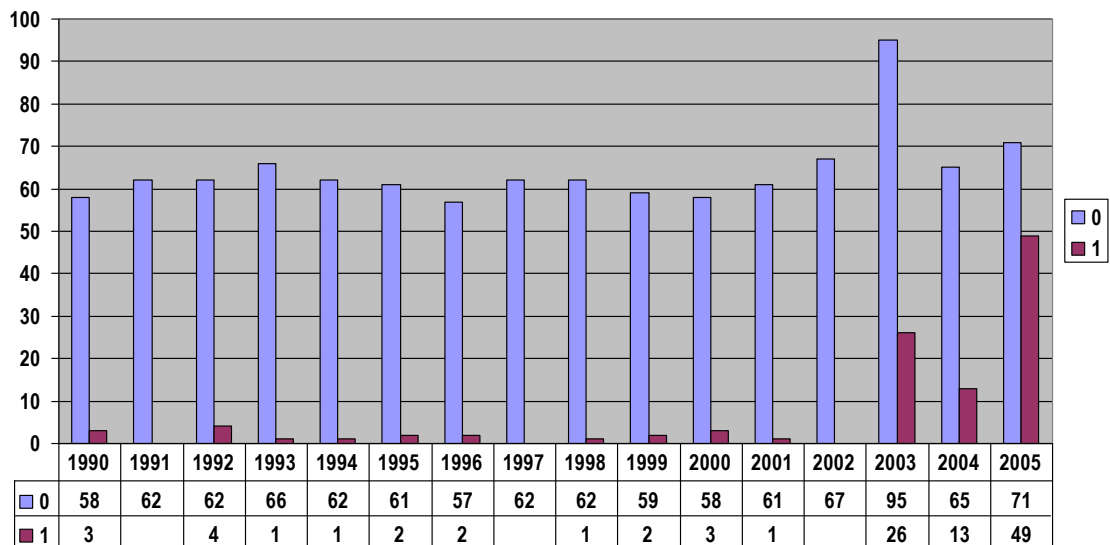


Cambiando de variable, percibimos un fuerte incremental de las bajadas a lo largo del tiempo muestral de El Mercurio. La bajada explica la necesidad y el carácter enormemente propositivo que asumirán de aquí en adelante las fotografías de portada.

Diario "Las Últimas Noticias" Bajada en la Fotografía



Diario " La Cuarta" Bajada en la Fotografía

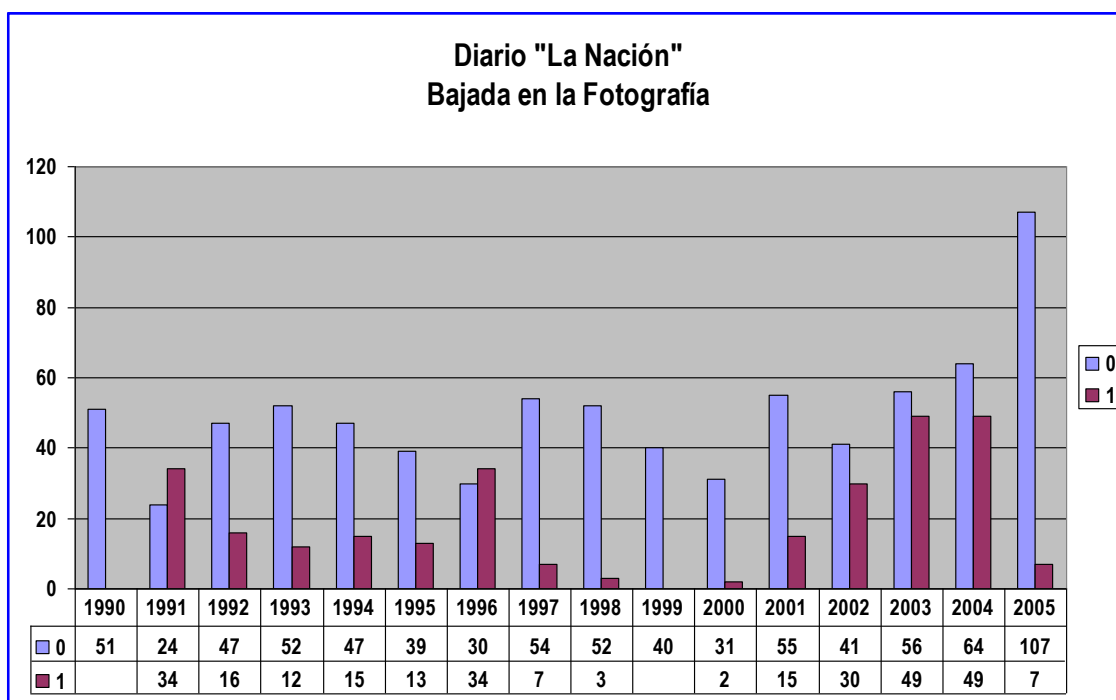


No será así ni en La Cuarta ni en Las Últimas Noticias. La baja de este ítem se explica por la matriz cultural⁹² a que pertenecen ambos. Desde la matriz dramático popular que estos

⁹² Sunkel, Guillermo: *Razón y Pasión en la prensa. Un estudio sobre la cultura popular la cultura de masas y cultura política*. 1985, I.L.E.T., Santiago de Chile. Esta razón fue utilizada, además, para realizar un reemplazo de casos de estudio de un diario hacia otro. Así, los datos extraídos de aquellas portadas que no se pudieron conseguir por la inexistencia de los periódicos, fueron tomados de un diario que respondía a la misma matriz cultural. Así, el movimiento fue El Mercurio/ La Tercera y Las Últimas Noticias/La Cuarta. Quien quedó en un lugar intermedio fue La Nación, quien no tuvo mayores necesidades de restitución.

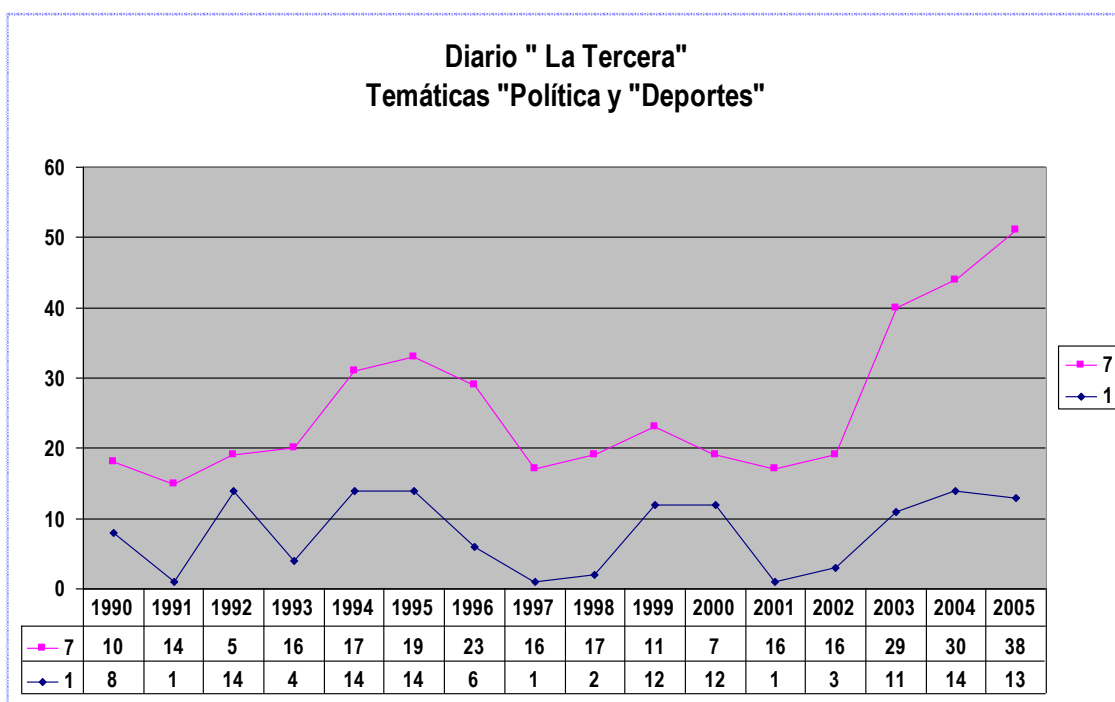
diarios representan, se pretende proyectar un imaginario conforme a unas temáticas y unas estrategias de comunicabilidad. En ese sentido, las bajadas parecen no tener nada que aportar para este fin.

Nada vemos consolidarse tampoco en el caso de las bajadas de fotografías en La Nación. Igual de titubeante, la estrategia comunicativa puede ser descrita como la de un diario medio, en mitad del camino entre lo popular y lo ilustrado.



Respecto a las temáticas, se realizó un ejercicio de comparación del cómo se desenvolvían dos temáticas, a lo largo del tiempo, según la cobertura otorgada por cada periódico. Se eligió obviamente dos temas que representaran alguna relevancia para la cobertura noticiosa realizada por cada diario, de manera de realizar una inferencia relevante de los datos ahí extraídos.

Así, encontramos que las tendencias que marcan las temáticas de la Tercera, ya sea en los hechos políticos (1) como en los noticias deportivas (7), son diferentes pero se mueven de forma paralela. Cuando tuvo su peak el tema política, los deportes lo siguieron en ese camino. De esta forma, podemos decir que los deportes tienen un cometido similar al de tema política durante el período muestral.



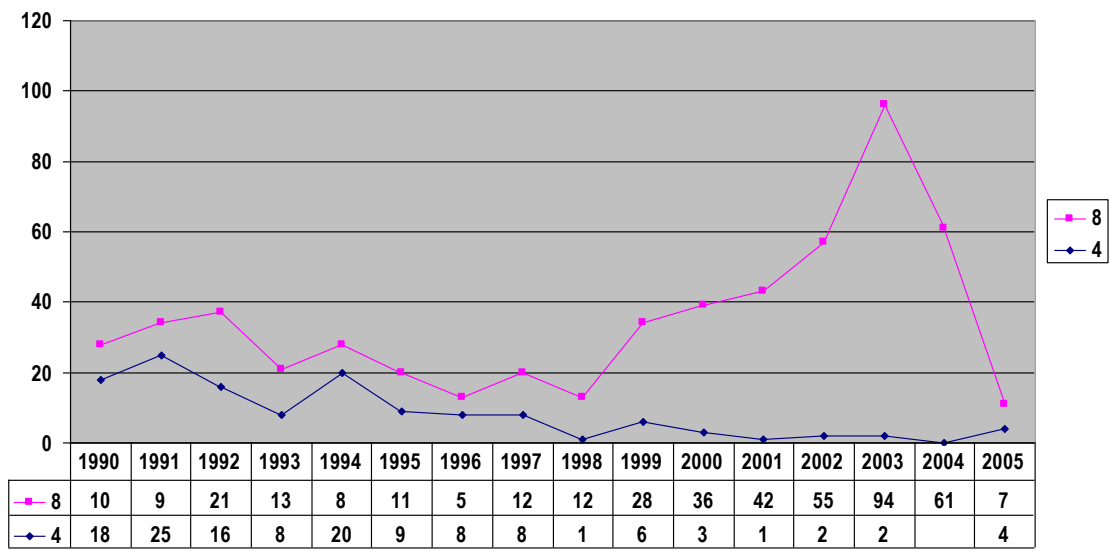
Respecto a las lógicas de agregación de las temáticas, se puede realizar un cierto agrupamiento en torno a la idea de “zonas” del diario.

“El primer tipo de información (especialmente economía, política, nacional e internacional) corresponde a lo que se ha denominado las ‘zonas duras’ de los periódicos; el segundo tipo (deportes, espectáculos e información policial) corresponde a las ‘zonas blandas’. De acuerdo con Aníbal Ford: ‘esta división se refiere a las estrategias comunicacionales...El primero, apoyado en un tipo de discurso informativo y argumentativo, más abstracto y estructural...; el segundo forma parte de un discurso más narrativo y casuístico, concreto y personalizado, abierto a procesos emergentes.’⁹³

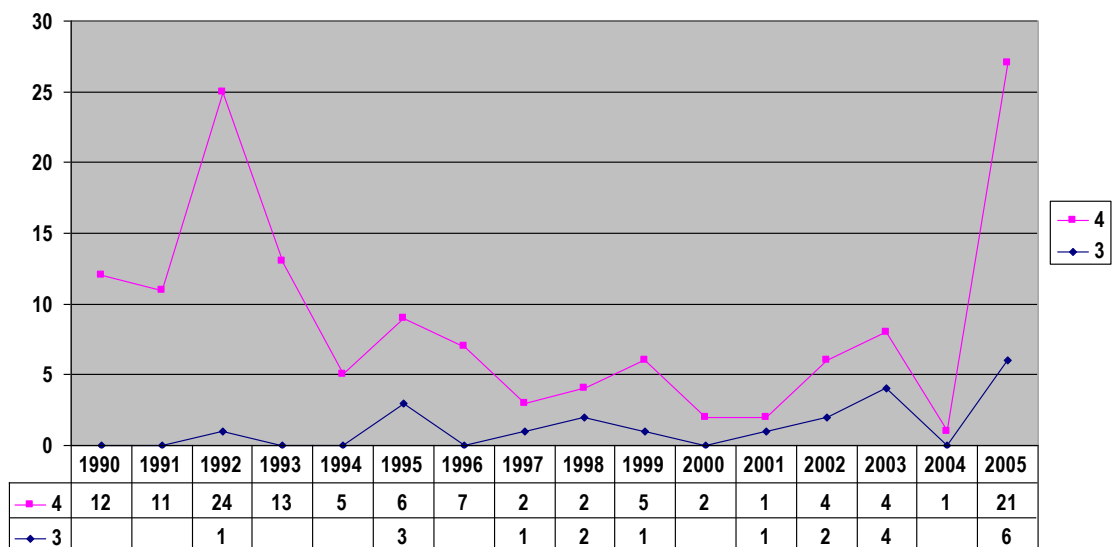
Saltándonos el caso de El Mercurio por no presentar datos de relevancia, la comparación entre las áreas de sociedad (8) y policial (4) de Las Últimas Noticias, en perspectiva comparada, muestra el cambio o giro del periódico hacia nuevos ejes temáticos. Cada vez más, la portada reflejará la nueva inquietud del periódico por los temas de sociedad y espectáculos, olvidando su antiguo fetichismo ante temas policiales o de crímenes pasionales.

⁹³ Sunkel, Guillermo: “Consumo de periódicos en la transición democrática chilena”. En *El consumo cultural en América Latina*. Op.Cit., p. 288.

Diario "Las Últimas Noticias" Temáticas "Sociedad" y "Policial"

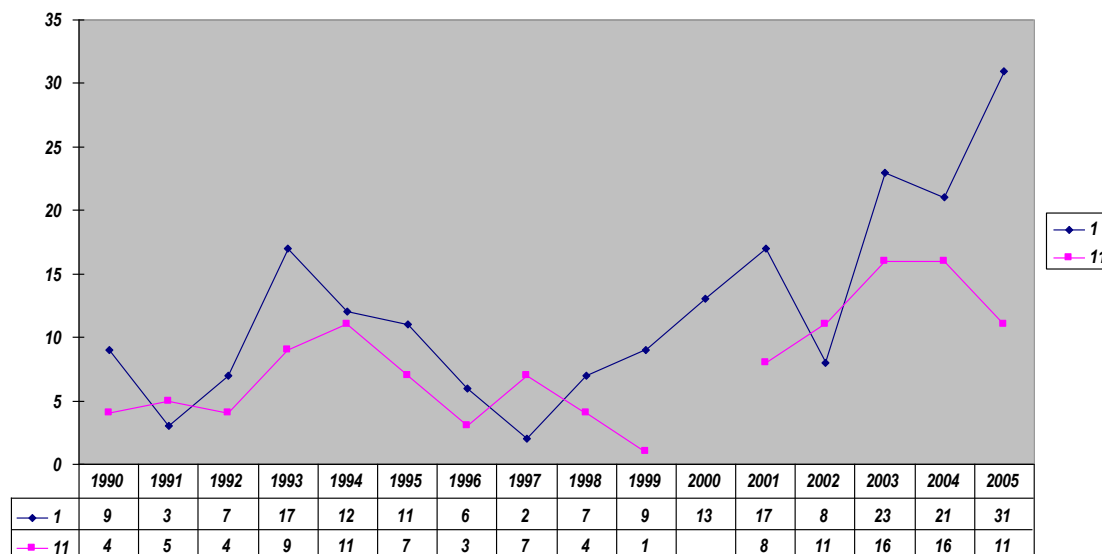


Diario "La Cuarta" Temática "Tribunales" y "Policial"



Para el estudio de La Cuarta quisimos realizar una inferencia más fina, mezclando dos temas que, en apariencia, tiene apenas matices de diferencia: tribunales (3) y policial (4). Sin embargo, ¿son semejantes las evoluciones de estos temas? Claramente el tema de La Cuarta sigue siendo el nicho prensa amarilla. En ese sentido, el perfil de sus noticias nunca estará dirigido a la parte institucional de la noticia, sino que se centrará en el análisis de la historia de sujetos específicos, resaltando sus características pintorescas e insólitas.

Diario " La Nación"
Temática "Política" e "Internacional"

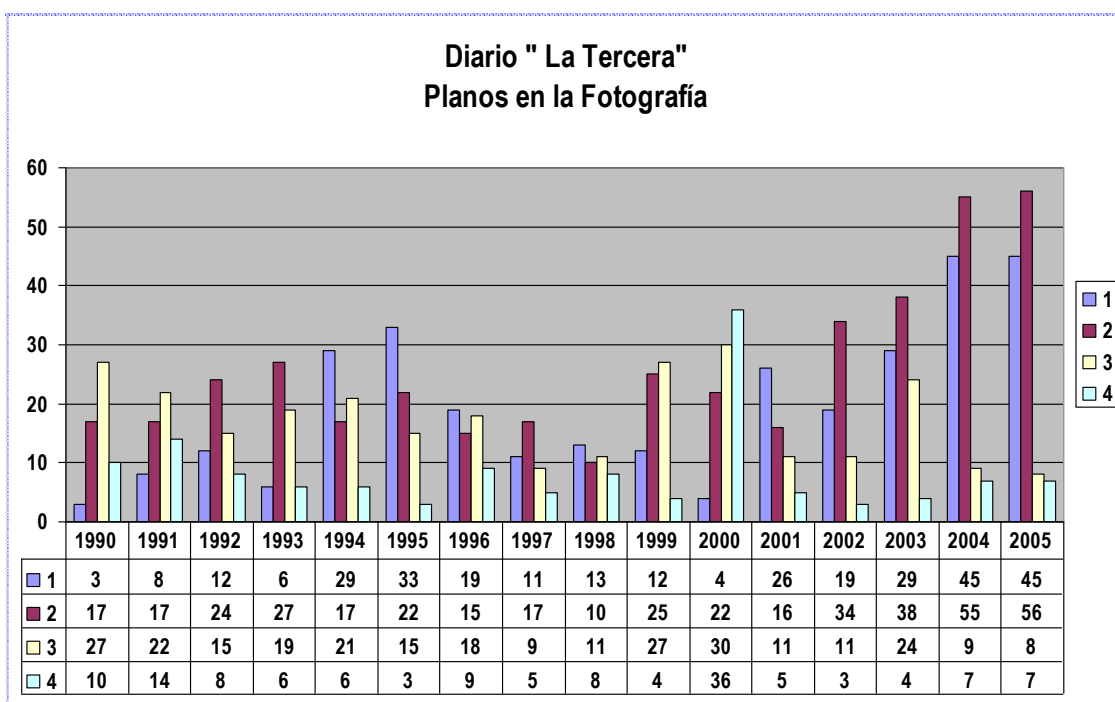
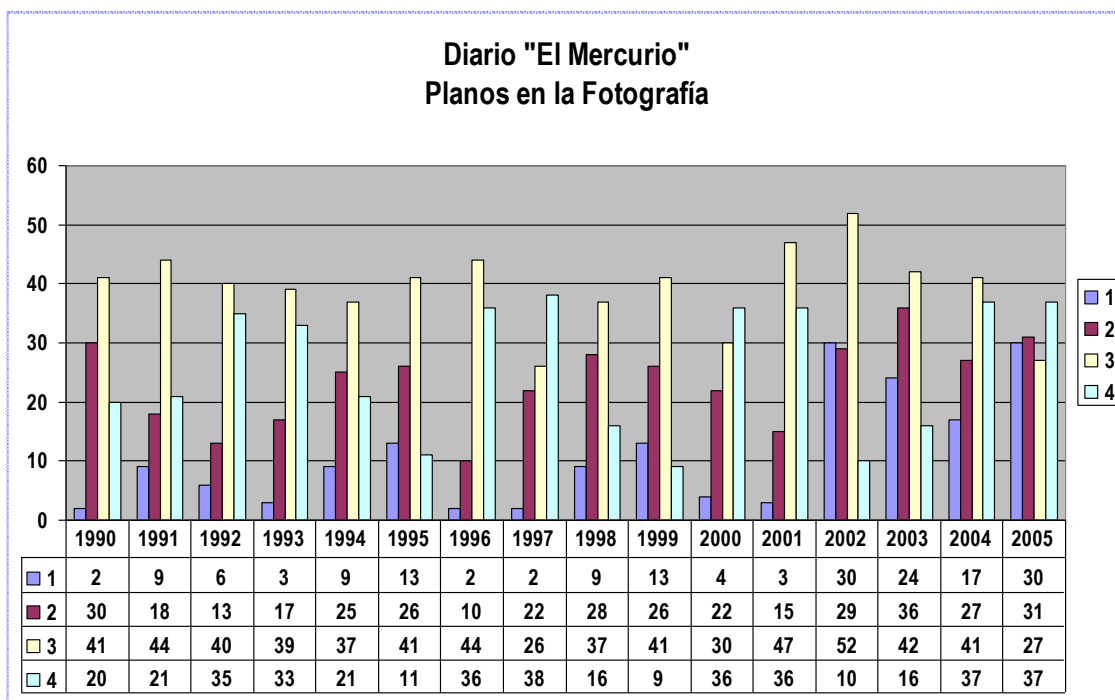


Por su parte, las portadas de La Nación presentan una cobertura también irregular respecto a lo temático. Contrariamente a lo que se pensaba, La Nación no pone predominantemente temas de política (7) en sus portadas, aunque lo hace mucho más que respecto a la noticia internacional (11). Asumiendo un grado de interés diverso de la gente en aquellos que considera interesantes, los periódicos ajustan sus temáticas a criterios de popularidad:

“La popularidad de un tema pasa así porque éste sea presentado a través de un género que ofrezca un tipo de ‘conocimiento’ sobre personas o personalidades y no sobre teorías o estructuras”.⁹⁴

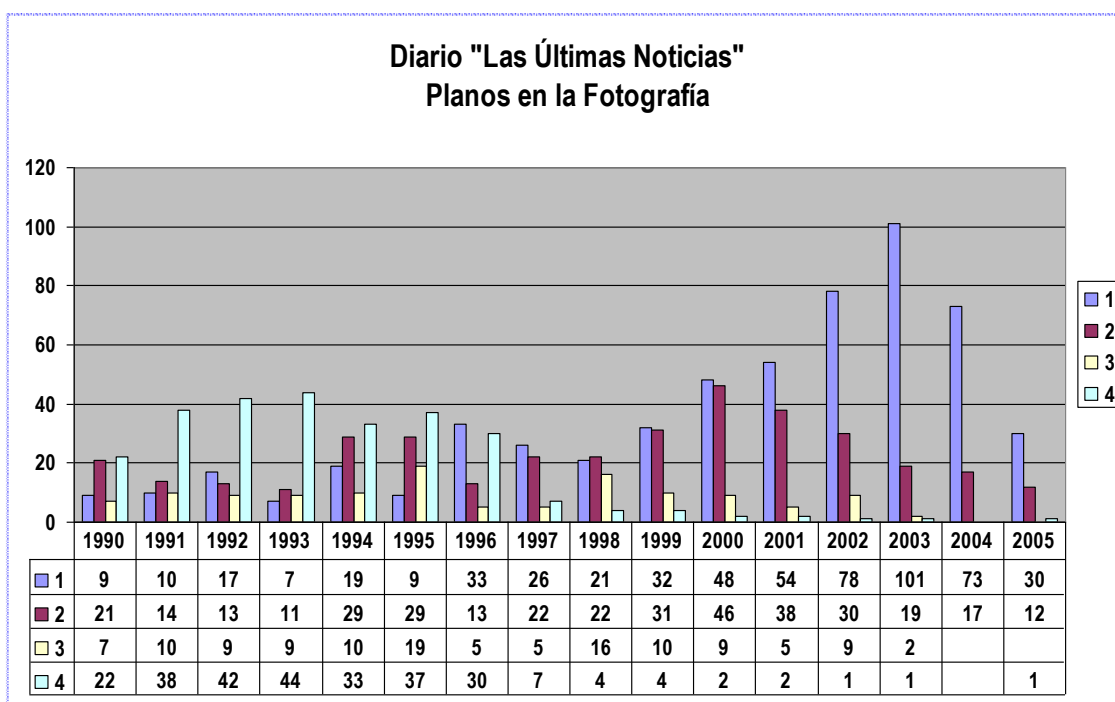
Respecto al ángulo de mirada (plano 1, 2, 3 y 4), el análisis de los planos según diarios ayuda a comprender las lógicas de cambio que se producen en las respectivas portadas. En el caso de El Mercurio, nos encontramos con una preponderancia de los pequeños y medianos planos. Existe una amplia estandarización del trabajo de portada construido y cuidado por años. La recurrencia marca, en este caso, una estrategia de estabilidad que capitaliza el recurso de la portada.

⁹⁴ Sunkel, Guillermo: “Consumo de periódicos en la transición democrática chilena”. En *El consumo cultural en América Latina*, Op. Cit., p. 292.



En el caso de La Tercera, se observa el surgimiento de los primeros planos (1) como una estrategia cada vez más válida para fotografiar. A medida que avanza la década, en especial en los últimos tres años de muestra, lo que subsiste es una voluntad de construir portada, en el

sentido de disputar su público y su forma de leer lo social a El Mercurio. La competencia, vista según estos datos, también se realiza en el campo simbólico.

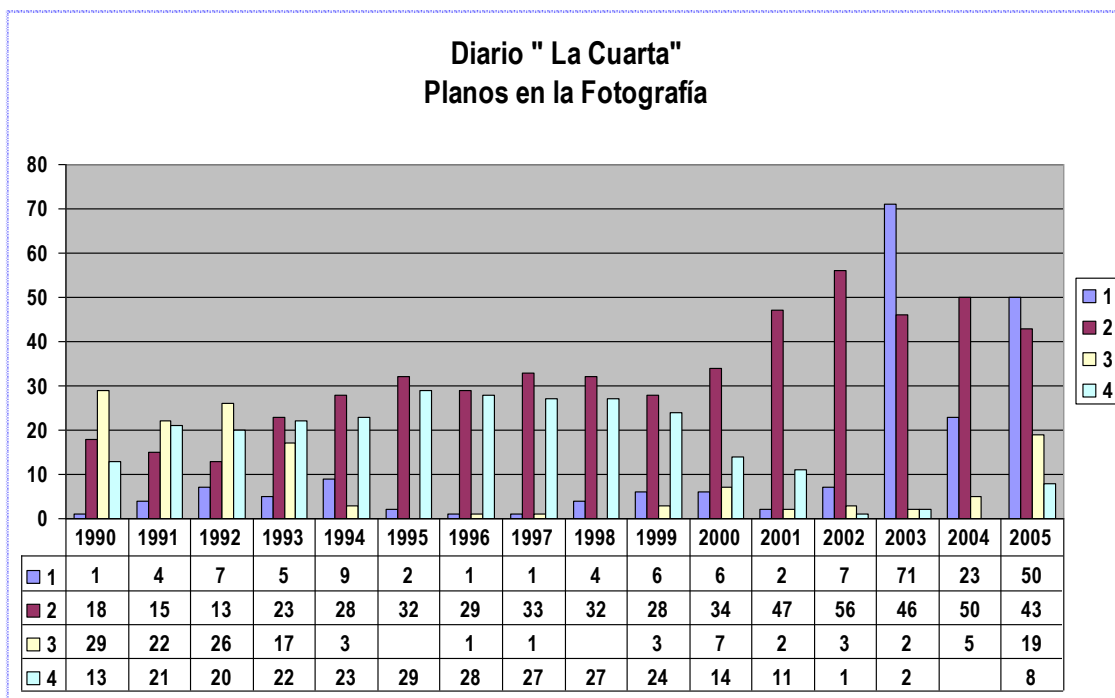


Para Las Últimas Noticias las cuestiones parecen mucho más evidentes. La estrategia claramente se marca en el sentido creciente que asumen los primeros planos (1) desde el año clave: 1998. Un trabajo de similares características ya había descubierto cuestiones similares. Logrando pesquisar un período de tiempo acotado, logró demostrar la enorme relevancia del uso del primer plano en la portada, siendo totalmente marginal la utilización del plano conjunto.⁹⁵

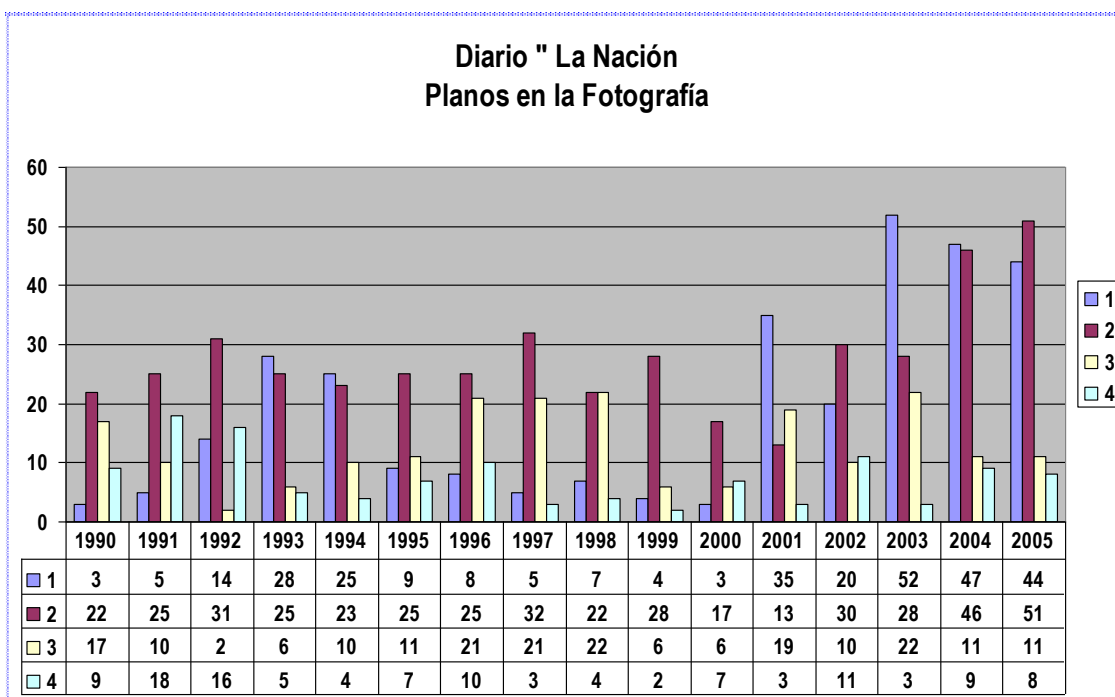
Una estrategia puede ser leída de los guarismo que expresa las portadas de La Cuarta. En ellos vemos que los primeros planos (1) eran muy tímidos durante los primeros años, para marcar una fuerte tendencia hacia la imposición de un sólo tipo y el descarte previo de todos los otros planos o tomas posibles.

En esto, la estrategia de La Cuarta se devela como un remedo de las formas que adopta el discurso fotográfico de Las Últimas Noticias. En ese sentido, resulta altamente agresiva la forma en que se asumirá esta competencia simbólica por el primer plano desde el año 2001 en adelante.

⁹⁵ Moreno, María Alejandra: *Las Últimas Noticias: razones de un éxito*. 2003, Seminario de licenciatura en comunicación social. Instituto de la Comunicación e Imagen, Universidad de Chile.



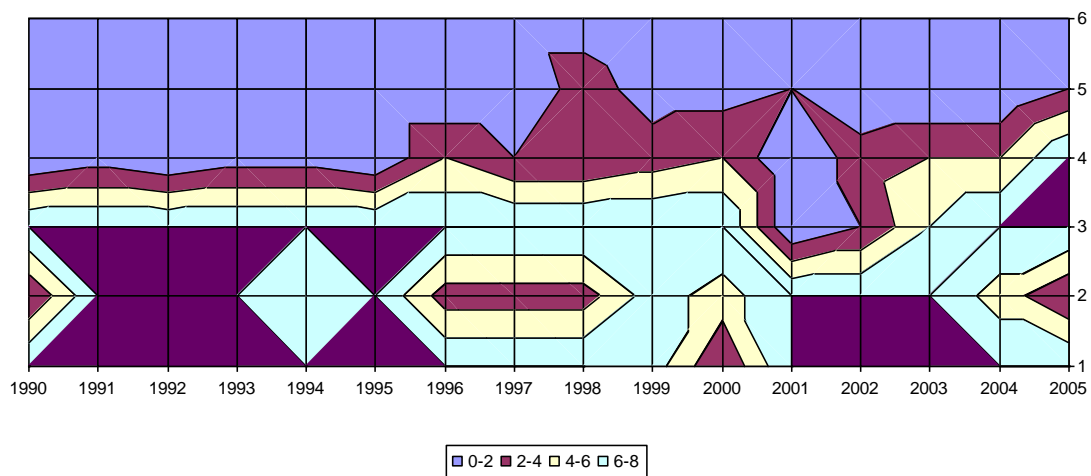
Como en toda la muestra, La Nación vuelve a aparecer como una portada cuyo de comportamiento dubitativo. Parece ser que la portada habita en el terreno de las imágenes con una mirada perpleja, comportándose a veces como otros diarios, a veces con una estrategia diferenciada. En síntesis, parece ser que no tuviera una estrategia de visibilización.



Finalmente, ofrecemos cinco gráficos que expresan la dinámica en cómo las fotografías van poblando, cada vez más, la portada de los diarios. Para esto, se pensó en dividir la superficie de portada en octavos, de manera tal que ocho octavos (8/8) expresara la existencia de una fotografía que copa toda la portada. Sacado este promedio, podemos distinguir los diarios en que predominan fotos más pequeñas en relación con la portada (0-2 y 2-4) y fotos más grandes (4-6 y 6-8), todas estas expresadas en superficies de color.

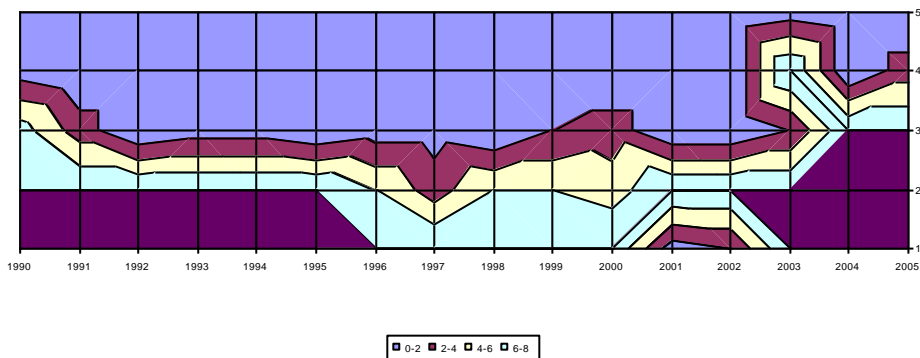
Así, para La Nación tenemos una distribución bastante compleja entre fotos pequeñas y fotos de gran tamaño. Si es que existe una estrategia, esta parece ser precisamente la desaparición de las fotos de tamaño intermedio y la reaparición creciente de los pequeños y grandes formatos. Estos pueden copar la portada, como también constituir un buen número de diversas entradas a temas bastante variados, sin necesidad de ocupar un gran espacio para posicionarse.

Diario "La Nación" Superficie Portada



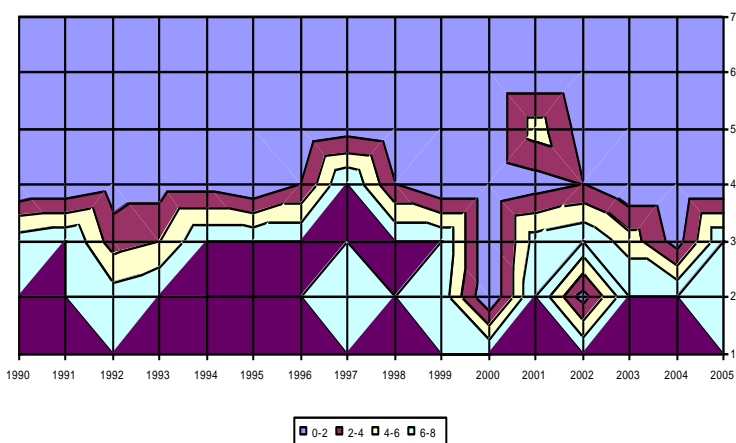
En el caso de La Cuarta, lo que subsiste es un problema muy complejo de cambio hacia una nueva matriz de portada. Eso se puede observar a partir de la relativa estabilidad del comportamiento de la portada en lo que se refiere a número de fotografías y su tipo de predominancia. El mapa de esta tensión se ve claramente alterado cuando el 2001 comienza a mostrar una fuerte baja de las fotos pequeñas para dar paso a fotos intermedias y grandes en los tres últimos años. Sin embargo, no hay plena predominancia de un tipo de fotografía por tamaño, sino más bien una compleja combinación guiada por múltiples lógicas de construcción de lo noticiable.

Diario "La Cuarta" Superficie Portada



Resaltábamos la complejidad de las estrategias que comporta cada portada de diarios, precisamente por que el caso de La Tercera es significativamente más difícil de abordar. Sabemos que varios cambios de formatos sucesivos pudieron haber echo mutar una virtual “normalidad” de su conducta como portada. Sin embargo, el uso creciente de las fotos pequeñas implica una gran utilidad del trabajo con pequeñas fotos de archivo, esencialmente retratos. Si se quiere, aquí aún está presente la inquietud por enfocar el tema principal y, de paso, proponer los temas secundarios de una forma fría e indicial.

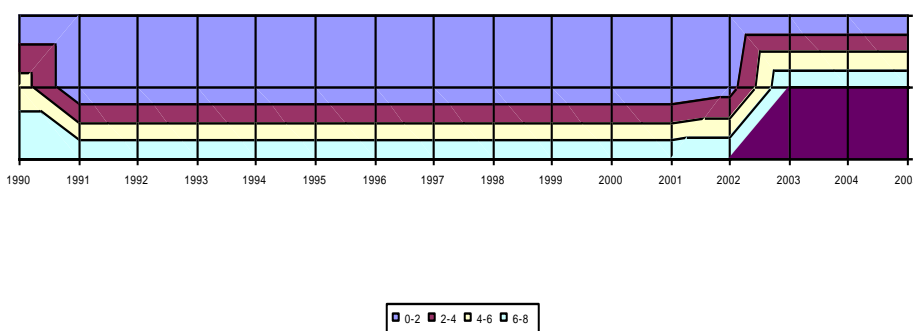
Diario "La Tercera" Superficie Portada



No pasa esto con Las Últimas Noticias, quienes ya emprendieron el vuelo raso desde 1997. Sus portadas buscan tener menos fotografías y pero cada vez más grandes. Así se puede comprobar si uno mira los diferentes gráficos. Se percibe un crecimiento de la variable gran

formato (4-6 y 6-8), al mismo tiempo que la aparición del pequeño retrato psíquico, que proviene más de la lógica jurídica que de un acto libertario.

Diario "El Mercurio" Superficie Portada



Por último, El Mercurio muestra una enorme homogeneidad, no sólo en la presencia de un tipo paradigmático de fotografías en las portadas según su tamaño, sino también en la distribución que tuvieron durante los años testados. Esto vuelve a comprobar que existe un claro patrón de construcción de la portada para cada diario, donde los cambios suelen ser muy lentos y sutiles. Sólo en el año 2002 podemos ver un aumento considerable de las fotografías de gran formato que habitan la portada, como un constreñimiento de las pequeñas.

En síntesis, todas las observaciones vienen a ratificar la enorme complejidad que asumen las portadas como productos semióticos, tanto en sus formas scripto-visuales como en sus maneras de dar uso a diferentes recursos como superficie, ángulo de toma o usos de textos. Todos ellos, en conjunto, expresan unas estrategias de construcción del imaginario sobre las cuales convendría realizar análisis en mayor profundidad.

III- LO SOCIAL

LA FOTOGRAFIA COMO INSUMO DEL DEBATE

La realización de un imaginario, tal como lo describimos, orienta su búsqueda a la construcción de bases materiales que lo sustenten. En un camino largo y sinuoso se agendan temas, conceptos y percepciones sobre lo decible y lo no decible, sobre el cómo decirlo o expresarlo y sobre el costo- beneficio de las promesas que inaugura este proceso comunicativo.

En el intertanto, unos artefactos se promueven, funcionando como ejes de la discusión sobre lo social, lo político y lo público. ¿Qué signos comportan esta irrupciones?. Más allá de un correcto uso de los vocablos, instalan un ángulo de mirada. Ese es el caso con la transición.

Advertidos de su uso múltiple, transición aquí se usará de diversos modos. El primero hace mención a los procesos políticos sufridos por las democracias del cono sur en el contexto de la tercera ola de las democratizaciones en Occidente. Para algunos, la lógica del proceso esta profunda arraigada en los concilios de la patria. *“El modelo comienza con una sola condición fundamental: la unidad nacional.”*⁹⁶

En los intersticios, la transición se anuncia como un dispositivo que proviene del campo político, pero cuyos efectos obtienen amplia resonancia en los más diversos campos. Por eso, se caracteriza a la comunidad como una sociedad en transición, toda vez que sigue la lógica y recibe sus efectos. De esta forma, se podría pensar que la transición arma sus propias reglas, al tiempo que también controla:

*“la reproducción de sus efectos en las relaciones sociales. Esto atañe a las formas de reconocimiento de los enclaves por parte de la sociedad civil a través de diversos problemas sociales, tales como los DDHH, la ley de amnistía. Vale decir, problemáticas de índole estructural.”*⁹⁷

⁹⁶ Ruslow, Dankward: “Transición a la democracia. Elementos para un modelo dinámico”. En *Para Vivir la Democracia. Dilemas de su consolidación*. (Carlos Hunneus comp.) 1987, Editorial Andante, Santiago de Chile., p. 371.

⁹⁷ Salazar, Mauro: “Autoritarismo y democracia en el Chile de la Postdictadura: los enclaves autoritarios y los límites de lo político”. En *Dialectos en Transición: Política y subjetividad en el Chile Actual*. (Mauro Salazar/ Miguel Valderrama, comps.). 2000, Lom Ediciones, Santiago de Chile., p.191

La propuesta completa obviamente incluye una percepción sobre la sociedad en términos históricos, pero lo sorprendente es el anexo que se produce de contrabando, de manera fáctica, que ya no compromete sólo a la esfera política. De la mano de los cambios macroestructurales, pequeñas tecnologías nos precaven y concientizan sobre una cierta manera de “ser” a reivindicar.

De tal forma, la propuesta de la transición puede ser entendida como una “re-democratización” en un sentido doble: como la vuelta a esa suerte de valores originarios de la raza o el pueblo y como estabilización - normalización de un dispositivo; su puesta a punto. De las dos formas, el saldo es claramente positivo y las cuentas alegres:

“la transición chilena significó un retorno a valores e instituciones democráticos históricos enraizados, esta vez fortalecidos por un consenso e contra del retorno a los conflictos políticos de las tres décadas anteriores”.⁹⁸

Restablecido el orden, surge la pregunta por la naturaleza del cambio. ¿Cambio de qué, para qué?, ¿cuándo y dónde comienza?. Las preguntas se han movido en este espectro de interrogantes, cuestionando no la propia naturaleza de la transformación referida. Habrá una búsqueda permanente por el aseguramiento de los mecanismos que garanticen la salida de un orden a todas luces pasado, vergonzoso.

Sin embargo, la controversia que plantean algunos discursos acerca del carácter problemático de los usos de la transición exige una nueva pregunta. ¿Quién transita hacia qué?. En una perspectiva profunda, la sociedad no se ve remecida por los cambios en la esfera política. Caprichosamente, algunos analistas plantean que, tras el velo que cubre el paso de la dictadura a la democracia, se esconde el enorme logro de los autoritarismos: emparentarse con el destino de la nación. Mirado desde varios puntos de vista, las dictaduras son el comienzo del fin de estos procesos:

“El final de las dictaduras no se puede caracterizar como un proceso transicional. Subyacente a la crítica de Brunner y Cardoso se encuentra el postulado de que las verdaderas transiciones son las dictaduras mismas”.⁹⁹

⁹⁸ Drake, Paul; Jaksic, Iván: *El modelo chileno: democracia y desarrollo en los noventa*. Paul Drake y Iván Jaksic (comps.) 2003, Editorial LOM, p.11.

⁹⁹ Avelar, Idelber: “Pensamiento Postdictatorial y caída en la Inmanencia”. En *Dialectos en Transición: Política y subjetividad en el Chile Actual*. Op. Cit., p. 218.

Consiguiendo sus demandas, la transición se propone como “la” salida del conflictivo mundo de los ochentas. Propuesta como modelo, pone los énfasis y los temas. El modelo de transición resulta, paradójicamente, su propio abogado, frente a las diversas querellas de los diferentes campos de lo social. *Mutatis Mutandis*, la transición deviene razón de Estado.

Descolgada de esta misma forma de entender el fenómeno surge una tesis que opera de manera implícita en algunos discursos que dibujan el proceso chileno: una suerte de modelo a replicar para otras latitudes. Desde distintas disciplinas y ámbitos de estudio, el “modelo” consigue moldear un interés por aquellas características especiales y propias del caso, cuyo afán es la construcción de una matriz analítica. Emanada de las ciencias del gobierno y la economía, surge una especie extraña de identidad desarrollista o modernizadora, la cual se esculpe con los ojos de la experiencia chilena.

Despertará particular atención, siempre en la lógica ejemplificadora, la posibilidad particular de la transición chilena para determinar su propio proceso, ya resguardado en un propio “ser-ahí-en-Chile”:



“Dado que muchos países en vías de desarrollo se desplazan en la dirección de un liberalismo clásico en economía y en política –impulsados por actores internacionales como los Estados Unidos y el Banco Mundial- nos preguntamos si Chile simplemente refleja tendencias globales o si está abriendo su propio camino.”¹⁰⁰

Una segunda forma de aproximarse al análisis de lo que se podría denominar transición se construye, muy a grandes rasgos, desde la irrupción de un proceso inédito de modernización sufrido por nuestra sociedad. En ese sentido, de lo que se habla es del cómo variables socioculturales terminan estructurando gran parte de las formas que asume la sociedad. El trabajo se trataría, entonces, de descifrar y significar ese tránsito entre un mundo premoderno a

¹⁰⁰ Drake, Paul; Jaksic, Iván: *El modelo chileno: democracia y desarrollo en los noventa*. Op. Cit., p.12-13.

uno actual (post moderno). En su vertiente más extrema, esta hipótesis se esfuerza por explicar el cómo este enorme proceso de acoplamiento de fuerzas indica una nueva forma de reinscripción de la cultura a lo hegemónico.

La transición aparece entonces como un ejercicio moderno. Lo actual, lo moderno, el estar al día en “el” debate. Muchas veces de forma irreflexiva, transición significa, en este descampado, promesa de libertad, de modernidad. En dos palabras, un proceso de liberación.

Son variadas las críticas que han debido enfrentar el temprano optimismo y el tenor de estas afirmaciones. Con una suerte muy distinta, no se ha puesto hincapié en el debate sobre la cualidad misma de los cambios prometidos, de la misma forma que se va develado la incapacidad de la democracia misma para re-significar el espesor y la sustancia de las transformaciones aquí descritas:



“Llamo ‘trasformismo’ al largo proceso de preparación durante la dictadura, de una salida de la dictadura, destinada a permitir la continuidad de sus estructuras básicas bajo otros ropajes políticos, las vestimentas democráticas.”¹⁰¹

En su vertiente pragmática, la modernización sería el resultado de un enorme esfuerzo de las sociedades para otorgarse un especial establecimiento de las “reglas del juego”. En la arena política, el malestar frente a este ideal de época se percibe al interrogar los supuestos bajo los cuales se instala la condición *sine qua non* del diálogo social: el consenso. Son sus condiciones, sus razones de emergencia, las que alientan la mayor parte de las críticas que recibe esta concepción.

¹⁰¹ Moulian, Tomás: *Chile Actual. Anatomía de un mito*. 1997, Lom Ediciones, Santiago de Chile, p.145.

Gran parte de las razones que se cuestionan atañen al costo real de las operaciones que se realizaron para construir el modelo. Dentro de ellas, la que parece cobrar mayor peso es la que reclama un nuevo espacio de discusión sobre el qué de lo político, descartando como centro del debate el carácter imperioso del “rayado de cancha”:

“el modelo de democracia consociativa en Chile ha podido lograr este resultado de estabilidad democrática a partir no de un consenso sobre la reglas del juego democrático, sino de un consenso sobre fines: el acuerdo sobre el régimen económico social y sobre la economía de mercado.”¹⁰²

El debate parece estar plenamente vigente, pues resucita apenas se encuentra el tiempo contingente para hacerlo. Por tanto, una de sus características constitutivas es no tener, aún, mayores conclusiones. Todo lo contrario, a la luz de esta controversia se pretenden, aún hoy, descifrar lo que durante un tiempo fue una de las grandes recetas del período: el traspaso de intereses *“desde la preocupación por la centralidad de la revolución a la centralidad de la democracia”¹⁰³.*

Con una mirada desprevenida y de respuesta fácil, los mayores réditos hermenéuticos se los llevan hasta ahora las explicaciones de tipo funcional o los enfoques de índole más integrista o sistémica. En esta clave, resulta recurrente el tipo de razonamiento sociológico en búsqueda de quitar el velo o des-cubrir algo que permanecería escondido, que nuevamente estaría arraigado en unas formas de aparición de “nuestra” esencia como pueblo. Incluso, en ciertos casos, pueden asumir tonos históricos:

“Para algunos chilenos, el rechazo de temas sociales y culturales conflictivos proporciona un grado de seguridad ante la erosión de ciertos valores en un contexto de modernización, pero revela al mismo tiempo cuán conservador, patriarcal, provinciano y autoritario sigue siendo Chile bajo el barniz de la modernización.”¹⁰⁴

Como ya se comentaba en el capítulo anterior, las transformaciones que sufre el país, nuestra sociedad, la prensa, la contingencia, no vendrían dadas por las especiales coberturas temáticas de los medios de comunicación. Nada se ha dejado de hacer ni nada cambia, ya sea

¹⁰² Ruiz Schneider, Carlos: *Seis Ensayos sobre teoría democrática*. 1993, Editorial Universidad Andrés Bello, Santiago, p.190.

¹⁰³ Este argumento está excelentemente fundamentado en el libro *Los Patios Interiores de la Democracia*. 1990, Editorial Siglo XXI, Santiago, en el artículo que Norbert Lechner titula “De la revolución a la democracia”.

¹⁰⁴ Drake, Paul; Jaksic, Iván: *El modelo chileno: democracia y desarrollo en los noventa*. Op.Cit., p.36.

en la superficie o en la profundidad de las sociedades, sólo por que los medios pocen su interés sobre algo. Tal cual lo señalábamos anteriormente, el rapto de la acción en la fotografía de prensa no significa que los sujetos de la noticia ya nada hicieran, sino más bien indica la carencia de la propia atmósfera que le otorga sentido a las acciones, que las comprende bajo unas ciertas claves interpretativas. Estas:

“resultarían de tal envergadura que el actual paisaje político se encontraría bajo una atmósfera de a-historicidad, esto es, un contexto social donde la intervención de los sujetos en las transformaciones sociales estaría reducida a su mínima expresión.”¹⁰⁵

El tono irreversible se debe, en gran medida, a la comprensión real de lo que por momentos se ha dado en llamar transitología. Esta tercera forma es la que hegemoniza hoy el campo epistémico y semántico de algunas disciplinas como la sociología o la ciencia política. Convenientemente, ha creado una necesidad de generación de prácticas significativas para producir lo político, las que se acoplan de buena manera con la experiencia del tránsito, lo transitorio y lo transitable.

La astucia les ha valido ya casi el estatuto de una proto-ciencia. Realizando una consecuente naturalización del movimiento, aparecen como una disciplina muy dúctil, con objetos muy diversos y delimitables. Estatuida como el espacio de discusión de los movimientos y tendencias de nuestras sociedades, esta ciencia gana, cada vez más, una enorme cantidad de adeptos.

Su mayor alimento ha sido la tesis del perfeccionamiento y la incompletitud de las democracias autoritarias, carentes o débiles, para desde sus propias institucionalidades reformarse y entablar un nuevo destino democrático. En una perspectiva científica, la transitología logra buenos frutos en Chile reduciendo la complejidad de las variantes de análisis:

“Podemos sostener que Garretón ha producido un abecedario transitológico con ‘efectos perversos’. Prueba de ello es la permuta que el sistema político ha intentado promover, la que ha consistido en homologar los dilemas complejos de la transición por un tema de enclaves.”¹⁰⁶

¹⁰⁵ Salazar, Mauro: “Autoritarismo y democracia en el Chile de la Postdictadura”. En *Dialectos en Transición: Política y subjetividad en el Chile Actual*. Op. Cit., p.201

¹⁰⁶ Ibid., p.185

La transitología comporta dos intereses: una entrada al campo a partir de la objetivación de esta corriente, al mismo tiempo que la reproducción. Opera en un nivel casi epistemológico, constituyendo la base de los grandes debates que se dan en la sociedad. En cierto sentido, es el espejo de los tiempos, el gran proceso sobre el cual precaverse o tomar atención.

Dentro de la misma escuela, otros transitólogos han planteado la idea de la comparabilidad de las experiencias históricas antes y después de las dictaduras. En términos de expectativas, se plantean del siguiente modo:

*“El énfasis en el consenso puede haber conducido al país por el camino del tedio, pero muchos chilenos parecen preferir esto al estímulo de los años sesenta y setenta”.*¹⁰⁷

Estas tres formas, *vuelta a la democracia, modernización y transitología*, conviven todavía en un espacio de mutua aceptación. Desde lógicas extrañas, cada una comporta una incomodidad frente a la otra: la idea de nombrar a un mismo concepto que se considera uniforme. Al no ser excluyentes, se manifiestan como un macro-discurso. Todas consiguen, a la larga, limpiar sus formas de manifestación, esconder sus procesos de producción y escabullir el juicio histórico, que podría ser atterradoramente desolador para el destino de “la” democracia.

*“Con el golpe (de 1973) se inicia o se evidencia descarnadamente la lógica fáctica en la política. Me atrevería a sugerir que al tomar conciencia de lo fáctico nos desengañamos de nuestra autoimagen de país civilizado. Se pone en tela de juicio nada menos que nuestros más caros prejuicios civilizatorios.”*¹⁰⁸

Para tales efectos, nosotros entenderemos a la transición como un espacio o emplazamiento discursivo desde el cual se trata de interpretar lo social. Para esto, se exige a los hablantes ciertas herramientas simbólicas para descifrar. Es en este sentido que hablar de la transición, observado como un campo de lucha discursivo, se establece como un espacio político.

Pero, ¿qué tipo de espacio político?. Primero, como un espacio que no asume la voz de defensa de principios colectivos, ni menos aún la representación legal de las personas. Un

¹⁰⁷ Drake, Paul; Jaksic, Iván: *El modelo chileno: democracia y desarrollo en los noventa*. Op.Cit., p.26

¹⁰⁸ Jocelyn Holt, Alfredo: *El Chile Perplejo. Del avanzar sin trazar al trazar sin parar*. 2001, Cuarta Edición, Planeta Ariel Editores, Santiago de Chile, p. 242-243.

espacio vehiculado por una serie de diversos medios, dentro de los cuales los de comunicación cumplen una función vital.

*“¿Es posible imaginar en la sociedad contemporánea un proyecto de cambio socio-político sin medios de comunicación social que lo expresen? ¿habría sido posible el proceso democratizador, que con todas sus graves falencias y contradicciones se desarrolló entre 1932 y 1973 en Chile, si el mundo del centro y la izquierda no hubieran tenido un solo periódico y ninguna revista?
109”*

Ante esta preocupación ética frente a los embates que sufre la prensa en la transición, la respuesta yace ahí donde surge la pregunta. ¿Pudo haber una transición política sin medios de comunicación que la difundieran, la posicionaran, la realzaran? En seguida, ¿pudo haber una transición sin un pacto implícito entre los medios de comunicación y los directos interesados?. La pregunta así planteada esconde la enorme operación ya no sólo monopólica en un sentido comercial, sino al nivel de las prácticas y los usos que se otorgan en esta sociedad a los recursos informativos.

Nada hay que deba empezar que ya no haya comenzado. Establecer un diálogo con las tres vertientes de análisis condiciona el debate en sus términos. Exigir que la transición comience es dejarse llevar por sus devenires, obligarse a dialogar en sus términos:

“Luego de diez años de ‘transición’ podemos concluir que ésta ni siquiera se ha iniciado. La democracia tutelada que nos dejó como legado la dictadura en 1990, en lugar de desaparecer, se fue consolidando en el curso de la década pasada.”¹¹⁰

Instalados en estas coordenadas, la transición a la que nosotros nos referimos se instala en otro lugar. Despreocupados de los designios del campo político central, debemos confesar que nuestro interés siempre está puesto en las lógicas comunicacionales, entendidas estas como procesos sociales complejos donde anidan una serie de sentidos en permanente circulación.

De eso se entiende una diferencia no menor con los enfoques clásicos o politológicos. Inundados por la necesidad y el imperio de lo fáctico, acostumbran ver sólo resultados y asignar culpabilidades y aciertos.

¹⁰⁹ Portales, Felipe: *Chile: Una democracia tutelada*. 2005, Editorial Sudamericana, p. 477.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 461.

“La Concertación encontró obstáculos insuperables para modificar de manera sustancial el modelo económico y hubo de optar por una política de consenso antes que de un enfrentamiento con la derecha.”¹¹¹

Con desacierto o por simple suspicacia tratamos de obviar este tipo de emplazamientos que desvían la atención sobre la contingencia, sobre lo transitorio. Por sobre la actual administración política del período, pervive una economía simbólica que administra los signos, establece los protocolos y los dispone según grandes macro-discursos políticos.

Nos interesa el tema policial y así también la inquietud del reportero por seguir la noticia, por acompañarla. El mayor interés nos despierta la expresión estética de la información en una puesta en portada, al mismo tiempo que deseamos comprender cómo cambian los ojos de aquellos que nos permiten ver, de los fotógrafos. Sabemos que su posición es clave, pero que también su trabajo está permeado por las ediciones, por la estética de sus medios. Y estamos seguros que se deben todos, en conjunto, a una lectoría caprichosa, que otorga sentido a los signos transportados en la pantalla- portada.

A estas alturas, se podría pensar que al proceso al que estamos aludiendo es eso que se conoce como el cambio cultural. Nada más lejano a nuestros propósitos, al menos por dos razones. Uno, todos los adalides y estandartes del cambio cultural que vive el Chile de hoy están permeados de transición. Ellos afirman, sin ninguna base empírica, que los chilenos somos otros, que hemos cambiado, sin tampoco esbozar aquellos nuevos atributos que relatan tan mayúsculo evento.

Dos, creemos que si esta tesis fuera válida, no puede ser leída únicamente mirando el contexto de los últimos treinta ni tampoco agregando las ventajas que nos añaden la tecnología y su indumentaria modernista. La pregunta aquí levantada es: ¿de qué cambio estamos hablando?. Intentaremos definirlo de manera operativa

Bajo modo alguno tiene que ver con las racionalidades sensibles o emotivas, que toman un nuevo brío con las ideas de globalización, multiculturalismo y pluralidad:

¹¹¹ Drake, Paul; Jaksic, Iván: *El modelo chileno: democracia y desarrollo en los noventa*. Op.Cit., p.17.

*“hay otra forma de expresión de la realidad y de la memoria, otros canales de comunicación, formas de vivir la ciudad y los espacios público y privado, de relaciones con la política y el Estado, etc”.*¹¹²

De forma concreta, podemos decir que el cambio o la transformación que nos interesa investigar es el cómo las sociedades construyen sus narraciones, sus historias. *“Si las fotografías permiten la posesión imaginaria de un pasado irreal, también ayudan a tomar posesión de un espacio donde la gente se siente insegura”*¹¹³. Doble funcionalidad, las fotografías nos representan el mundo y nos lo ofrecen ya dado, ya resuelto. En cierto sentido, lo apaciguan.

Las imágenes en general son transitivas con las lógicas de lo social. Lo desdican, lo confortan, lo publicitan. Sin embargo, inevitablemente, nunca dejan de realizar el mundo, nunca dejar de moldearlo. Nunca dejan de ser uno de los mayores dispositivos de integración social en lo simbólico.

*“Nuestro uso limitado de las imágenes fotográficas no sólo refleja sino que moldea esta sociedad, una sociedad unificada por la negación del conflicto. Nuestra misma noción del mundo -el ‘mundo uno’ de siglo veinte capitalista- es como una fotografía panorámica”.*¹¹⁴

En nuestra perspectiva, las imágenes permanecen vecinas de una serie de transiciones dentro de las cuales se mueven de manera diversa. El tipo de relación que nosotros establecemos con ellas es el que muta, dejándonos como devolución unos simulacros de mundo. El carácter que asume ese simulacro, el lugar o disposición que asume la fotografía en este deambular por el mundo de lo social es lo que nosotros llamamos transición. Se trata de cómo el ver ha llegado a ser visto.

Dotado de múltiples influencias, el dispositivo portada está realizado en torno a distintos discursos, cuyas mismas lógicas pueden y están, en muchos casos, en lucha constante. Dentro de los que podemos identificar se encuentran:

“las condiciones político-económicas determinadas en las que se lleva a efecto la construcción del discurso; las propias características de las industrias de comunicación como instituciones productoras de los discursos

¹¹² Hurtado, María de la Luz: “Paradojas del teatro chileno en la dictadura y en la transición democrática”. *Revista Primer Acto*, Cuadernos de investigación teatral, Madrid, Julio-agosto-septiembre de. 2003., p.62.

¹¹³ Sontag, Susan: *Sobre la fotografía*. Op. Cit., p.19.

¹¹⁴ *Ibid.*, 184.

de los mass media; la estructura y funcionamiento de la organización productiva; y los propios productos comunicativos, resultado discursivo de este proceso sociosemiótico... determinan el plano de la expresión del discurso, y sus estrategias discursivas, que determinan los modelos de relato, enunciador y enunciatario".¹¹⁵

Compleja rejilla, la definición del artefacto portada lleva en su interior la lógica de otro macrodiscurso. Si bien la transición hacia alusión a los procesos políticos referidos al campo político central, la transición de la fotografía hoy, iniciada hace muy larga data, implica el posicionamiento constante de una nueva forma de ver.

Inundada de nuevas sensibilidades, empapada de nuevos sensorium, la fotografía cambia cuando el escenario se transforma. La transición fotográfica transita en el medio del tráfico hacia la instauración de la bio-política como régimen del ver.

"El 'desplazamiento' de la palabra por la imagen; la emergencia de nuevos 'sujetos sociales'; la configuración de ciertos géneros, soportes y lenguajes, la constitución de una 'industria cultural', así como la consumación de una 'sociedad de masas' y la trans-mutación general de un espacio público-político, de cierto modo, componen un régimen de politicidad que aquí habremos de llamar: un diagrama biopolítico-policial."¹¹⁶

Una nueva politicidad que se basa en un concepto de lo(s) fotografiable(s), luego en alusión simbólica a la agregación colectiva y ahora descifrada a las luces de la promesa de ciudadanías visuales.

BIOPOLITICA

Esta adscripción política del período reside, en gran parte, en nuestra forma de relacionarlos con la imagen. Cualquier esfuerzo investigativo en este ámbito tiene como foco el estudio de la lectura de fotos o del ejercicio del ver. Mucho más complejo que el simple hecho de mirar, el ver nos remite a un tipo de experiencia configuradora del mundo. No es al nivel de los temas representados, sino al nivel del enfoque que los presenta donde hace mella este régimen de politicidad. La producción de lo visto incluye la forma de verlo, al tiempo que integra y delimita sus usos posibles

¹¹⁵ Ruiz San Miguel, Francisco Javier: *La construcción de la mirada social: el fotoperiodismo diario en el país vasco durante la transición (1978-1992)*. 2000, Facultad de Ciencias de la Comunicación, Universidad de Málaga, España (disponible vía web).

¹¹⁶ Arancibia, Juan Pablo: *Comunicación Política fragmentos para una genealogía de la mediatización en Chile*. 2006, Editorial Lom- Universidad Arcis, Santiago de Chile.

Las imágenes cobran vida, pero en un doble sentido: dan y generan las respuestas de lo que es la vida en sociedad en un tiempo histórico. El pormenor de este mecanismo, la vara más corta de esta trama semántica, está cortada apenas por algo que pudiéramos llamar el contenido fotográfico. Aún para esta variable, las respuestas están muy lejos de ser obvias:

“El contenido en una foto de prensa no es nunca explícito sino latente, no es tampoco visual ni evidente sino conceptual y problemático”.¹¹⁷

Aporética, la politicidad del mecanismo transitivo que guarda la fotografía de prensa nos habla de lecturas, de formas de comprender los fenómenos, de sensibilidades que se expresan a razón de ciertos procedimientos. Las racionalidades de las formas de ver asumen un carácter práctico en los protocolos que trabajan unas formas de comprender el mundo. Protocolos, contratos o fideicomisos ciegos, el diario y su portada se nos ofrecen como escena privilegiada de desciframiento de la vida en bastos campos. Por eso les permitimos constituirse, cínicamente, en taumaturgos, siempre en la medida que nos ofertan el mundo de manera artificial:

“Existe una competencia delegada al periódico para que sea él y no otra instancia el único autorizado para realizar procedimientos retóricos de la información”.¹¹⁸

Ausente, la fotografía realiza esas operaciones retóricas bajo consentimiento, especializadas en la consolidación de sus diversas formas de estatuto: real, ficticio, imaginario, artístico, indicial.

“La fotografía, mirada desde la perspectiva de un sistema social de comunicación (al modo de la lengua) se convierte en una especie de inmenso texto o pluralidad de textos sociales”. (Lotman, 1979)

Vecino de una buena parte de los discursos periodísticos, nuestro objeto merodea tras su caracterización: la especialidad, su razón de captar el mundo, su manera de referirlo. Embaucados en esta vorágine, la fotografía tiende a actuar como un dispositivo normalizador. A medida que se arraiga en las agendas de la TV, pero sobre todo en la forma extensiva que asume a partir de la lógica del propio fenómeno audiovisual, construye una estética que se vuelca en las portadas de los diarios.

¹¹⁷ Vilches, Lorenzo: *Teoría de la Imagen Periodística*. Op.Cit., p.84

¹¹⁸ Ibid., p.145.

Se construye aquí, lentamente, una mirada respecto a la vida, el tiempo histórico y la cotidianeidad de lo noticiable. Lo que se ha leído como un hastío con los temas tradicionales de la agenda noticiosa ilustrada o las así llamadas “noticias duras” puede ser mirado como una nueva forma de plantearse ante la noticias y sus fotografías. La prensa realiza, en varias escenas, una construcción compleja e intrincada de una cierta imagen de lo social que, bajo ciertas pautas, puede ser observada como un producto inédito del proceso político social que la acompaña paralelamente; la transición de lo fotográfico dentro de la propia Transición política.

Sin embargo, esto no quiere decir que los cambios aquí esbozados sean circunstancias nuevas o inéditas dentro del campo de las comunicaciones. La aparición de estas estéticas se ha identificado en un cierto período histórico, vinculándose con la aparición de algunos inventos propios del campo comunicacional.

En este sentido cobran real importancia los procesos de mass-mediatización vividos a la luz de los primeros baluartes de las publicaciones ilustradas, considerando el choque contradictorio de unas epistemes ilustradas con otras de carácter más dúctil y adaptable. El tamaño de este cambio resulta enorme, toda vez que nos sentimos atraídos por las nuevas formas que asume la “publicidad” como modo específico de articulación.

“no cabe sólo destacar la mayor estatización y también subjetividad que alcanza cierta prosa ocasional o periodística... Por las rendijas de la narración (veloz, heterogénea) de los procesos o acontecimientos (también veloces, heterogéneos) de la modernización, y de la puesta en circulación de una variedad de impresiones, gustos o giros lingüísticos, el dispositivo letrado se redefine poblando de otra manera el espacio público” ¹¹⁹

De la mano de nuevos artefactos problemáticos, (el recuadro, el encuadre, el fondo de color, el uso de textos híbridos, la aparición de contraportadas) este tipo de «reacomodos» de los medios de comunicación signan el mayor cambio de su « poblamiento» del espacio público. Con sus particularidades, la fotografía de prensa vive hoy ese tránsito complejo donde copar la portada de material gráfico o resaltar el gesto por sobre la palabra, el perfil del personaje por sobre la luz, producen el acoplamiento que conforma una nueva forma de ver.

Si consideramos los años ochenta y el tipo de trabajo que se realizó de la mano de algunos profesionales del reportero gráfico, estaremos de acuerdo en considerar que mantiene al menos una cierta distancia con el trabajo que se desarrolla en la prensa hoy. Lleno de

¹¹⁹ Ossandón, Carlos; Santa Cruz, Eduardo: *Entre las alas y el plomo(...)* Op. Cit., p.154

envíos y reenvíos, la posición que ocupan pequeños retratos que decapitan a los sujetos a la altura del cuello fueron el calentamiento de esos nuevos ojos antes de la acción, de la búsqueda de emoción con un uso indiscriminado del primer plano.



Lejos de aludir a las diáfanos caras de los sujetos, los mini retratos pueden funcionar bajo la lógica de espejos de reconocimiento, donde las distancias se acortan y el objetivo se aclara. En esta sencilla operación, de corte socio semiótico, se está transando el gran supuesto del artefacto: buscamos en las caras las respuestas del sujeto. Una vieja idea, basada en ciertas formas de constituir el yo, pasea por detrás de esta concepción de los sujetos.

Su resultado en el plano discursivo es la implantación global de una forma de ver basada en la llamada constante hacia la cotidianidad de los lectores desde la cotidianidad de lo representado:

“(Esta estrategias) se profiere desde formaciones discursivas cuyo sello distintivo sería su inmediatez con la cotidianidad. Trátase de discursos que se vuelcan e introducen en la vida, se pliegan y adhieren a la superficie de la vida cotidiana, y aparecen desde la cotidianidad y como cotidianidad, constituyendo un saber y un conjunto de normas, criterios y racionalidades, que cristalizan una forma específica de poder, de prácticas y orden social.”¹²⁰

No obstante, se podría pensar que como estrategia de planteamiento, esta se debería comportar de manera diferenciada según los públicos o según las ofertas programáticas por las que opta un medio de comunicación. Todo lo contrario. Mostrábamos justamente, en el apartado anterior, lo asombroso que resulta la enorme confluencia de los medios de comunicación vistos según la matriz de análisis. Reafirmado en términos semióticos, la convergencia de las formas de ver se inauguran en los usos acotados de algunos ejemplos ilustrativos del cómo los periódicos logran agenciar algunas esferas de lo social con carácter imperativo y preminente:

¹²⁰ Arancibia, Juan Pablo: *La Comunicación Política. Fragmentos (...)*. Op. Cit., p.44.

“(Su) éxito no se debe sólo a una estrategia comercial sino, principalmente, al carácter que El Mercurio ha llegado a asumir como institución cultural. Institución que tiene una clara orientación político-ideológica pero que -a pesar de ella- ha logrado convertirse en un punto de referencia central en los debates políticos, económicos y culturales”¹²¹

La producción masiva de productos gráficos deviene una gran cantidad de consecuencias para la política y sus formas de manifestarse. La fotografía, precavida de estos ropajes, ha intentado por medio de la cercanía y la familiaridad, conquistar las lógicas/espacios de vida. De la mano de la cotidianeidad, lo que se fotografía es cada vez más una apuesta hacia la producción de sentidos sobre las formas de realizar la vida.

DEMOCRACIA AUDIOVISUAL

El tema de las transformaciones que sufre el campo de la cultura, dentro del cuál se puede entender el trabajo de los medios de comunicación, dio nuevos bríos a la formulación de variadas tesis acerca de la calidad y los reales alcances de estas mutaciones. Si reconsideramos la pregunta, el cambio cultural se relacionaría, en esas claves, con los relatos que evalúan positivamente el cometido de la transición política. Bajo este prisma, la sociedad habría adquirido, gracias a la democracia, unos nuevos valores. La cultura, para tales efectos, reflejaría esas posibilidades que obsequia el campo de la política para aprovechar las libertades, los contextos, ánimos y nuevos bríos.

Se sospecha que este tipo de tesis son las que sustentan, en el contexto nacional, el diagnóstico alegre de nuestras sociedades frente a las formas que asume la portada como dispositivo. La biopolítica, promesa de vida a partir del espacio de aparición en la cámara,



¹²¹ Sunkel, Guillermo: “Consumo de periódicos en la transición democrática chilena”. En *El consumo cultural en América Latina*. Op. Cit., p. 285.

resolvería el confuso e inexorable problema planteado por la teoría política: el carácter de la democracia como forma política.

Gran parte del juego consiste en la creación de una molestia generalizada en el asignamiento de valores colectivos al gran público. Compartiendo deseos de transparencia, algunas voces han hecho manifiesto, quizás, la característica más importante de la transición como relato: la sospecha de que « algo » no se muestra, la molestia por que « algo » se nos esconde ; en definitiva, que hay algo que develar.¹²²

Heroica, la democracia asume los desafíos de esta magna tarea de develamiento. En el campo de las imágenes, el desciframiento de sus oscuros patios se realizan por obra y gracias del dispositivo audiovisual. Es a la confluencia de las cámaras y los lentes, de las lógicas políticas y filosóficas propias de una ilustración paradójica, a eso que se asigna la etiqueta de «democracia audiovisual». El inicio de la querrela es el claro donde se encuentran lo noticioso y lo fotografiable:

*“La información que pueden suministrar las fotografías empieza a parecer muy importante en ese momento de la historia cultural cuando se piensa que todo el mundo tiene derecho a algo llamado noticia.”*¹²³

Este proceso democrático en el campo de la cultura se inicia mucho antes de la transición. Desde los inicios de la sociedad de masas y en su correspondiente desarrollo, se celebraba que a los propios ritmos que corre la modernización, se tenga un advenimiento comunicacional con especial reverencia hacia las costumbres masivas. De esta manera, se aceptará de buen agrado todo tipo de contenidos, equilibrando sus densidades y sustancias:

*“Así, entonces, la industria cultural desde sus orígenes ha desarrollado de manera preferente una tarea divulgadora que les permitió a sus apologistas proclamar el advenimiento de una era de democratización cultural”.*¹²⁴

Del mismo modo, otras experiencias de similar calibre surgen al calor de los escenarios bélicos asentados en el viejo mundo. En ellos nace la inquietud por la construcción de una

¹²² Esta idea dio inicio incluso a un tipo de literatura que, desde el título, anuncian la tarea que les ha sido auto-encomendada. Al respecto, ver: Cavallo, Ascanio: *La Historia Oculta de la Transición. 1990-1998*. 1998, Primera Edición, Editorial Grijalbo, Santiago de Chile. Y del mismo autor. *La Historia Oculta del régimen militar 1973-1988*. Editorial Grijalbo, Santiago de Chile.

¹²³ Sontag, Susan: *Sobre la fotografía*. Op.Cit., p.32.

¹²⁴ Santa Cruz, Eduardo: “Modernización y cultura de masa en el Chile de principios del siglo XX. el origen del género magazine”. Op. Cit.

especie de objeto que genéricamente se dice popular, mezcla de tradiciones con nuevos perfiles e inquietudes representadas a partir de las imágenes. Su objetivo principal era la vulgarización:

*“...Había que ser popular para hacerse comprender de todos, vulgarizar las ciencias y las artes. LIFE quería ser una revista destinada a todos los miembros de la familia. Más tarde se añadirían series como ‘el mundo en que vivimos’, memorias de celebridades como las del rey Eduardo que había abdicado para poder casarse con Mrs. Simpson. Se publican obras de grandes escritores como ‘El Viejo y el Mar’ de Hemingway, así como ensayos sobre las grandes religiones del mundo”.*¹²⁵

Lógica que se impone desde estas prerrogativas, coincide muy bien con las racionalidades que pretende implantar el sistema de democracias representativas. Usando como base estratégica al ciudadano, se arraiga la posibilidad que existan formas diversas de realizar la ciudadanía. Una de ellas sería la visual, que se realizaría en las formas vulgares o vulgarizadoras que operan como sustrato del trabajo con imágenes¹²⁶.

En otras claves de lectura, el mentado proceso de vulgarización es más bien un desplazamiento de un tipo de relato. Adjunto a las lógicas de lo popular, lo que plantea la matriz dramática popular presente en los periódicos de tabloide es la posibilidad de una actividad gruesa de leer las fotografías de los diarios por parte de los sujetos y una reapropiación de los sentidos allí expresados.

*“Quizás lo que aquí está siendo desplazado o compensado es una relativa falta de tipos de conocimiento en otros campos. Dado que quienes controlan la sociedad en que vivimos no son conocidos personalmente por muchos de nosotros y que la naturaleza sistemática de ese conocimiento es en sí difícil de comprender, podría ser importante ejercer un expertizaje en áreas que a lo menos se disfrazan como importantes.”*¹²⁷

¹²⁵ Freund, Giselle: *La fotografía como documento social*. Op. Cit., p. 128.

¹²⁶En el contexto nacional, el uso del concepto de ciudadanía retiene más de una problemática. Por eso es que se cree que su uso debiera estar precavido de las implicancias que en sí mismo teje su origen político. “se aprecia con meridiana claridad en los años posteriores a los eventos electorales de finales de la década de los ochenta, es una profunda transformación de la figura del ciudadano debido a la preminencia que adquieren el sentido del reconocimiento y el sentido de las jerarquías, concediéndole centralidad a una competencia ciudadana problemática.” Joignant, Alfredo: “Historia y Memoria. La evolución de la figura del ciudadano en los manuales de historia y de educación cívicos chilenos (1973-1998)”. En *Dialectos en Transición: Política y subjetividad en el Chile Actual*. Op.Cit., p.36.

¹²⁷ Sharratt, B. “The politics of the popular?-from melodrama to television” En *Performance and politics in popular drama*, 1980, Cambridge University Press., p.283.

Confiados en estas propuestas, una parte de los estudiosos se acomodan en la idea que “la cámara influye en nuestra manera de ver y crea la nueva visión”.¹²⁸ Pero lo que viene de contrabando es que ninguna fotografía hace nada que ya no este en un ahí afuera. En el mejor de los casos, las imágenes son un lejano reflejo de lo que “ha sido” inspirando una lectura más onírica o simbólica. En el peor, la cámara es entendida como un aparato tecnológico de alta fidelidad, limpio de responsabilidad y aséptico frente a las cosas que retrata. O sea, un instrumento al servicio de quien lo detente.

Sin embargo, la cámara se realiza no por su poder científico ni por su valor como instrumento artístico. La cámara fotográfica y su producción son estimadas en su carácter de mediadores, de retratistas.

La función de retratistas, antes adjudicada al fisionatrero y ahora reasumida por la fotografía, tiene como principal producto el uso de las siluetas en las portadas. Durante algún tiempo se pensó que la mejor foto era la llenaba con más información y más elementos interpretativos la portada; hoy parece ser lo contrario.

La fotografía aparece limpia, recortada de todo su contexto, enfocada sólo en los objetivos que se pretenden comunicar. Los mensajes se constriñen, y los individuos

aparecen sin un paisaje que los acoja, desprovistos de movimiento, congelados frente a la impaciencia del lente y del ojo vigilante. Algunas otras razones pueden ser recogidas de la retórica icónica de la silueta:

“La silueta es una forma abstracta de representación. El retrato silueta no exige ningún estudio especial de dibujo. El público lo apreció sobre manera en razón de su rapidez de ejecución y su módicos precios.”¹²⁹



¹²⁸ Freund, Giselle: *La fotografía como documento social.*, p.174.

¹²⁹ *Ibid.*, p.16.

Esta observación podría ser mal interpretada. ¿Es que acaso las portadas no debieran mostrar retratos?. Bajo ningún punto de vista. Valga aclarar que el estatuto retórico de las imágenes en la puesta en página no se acaba en la operación sintáctica de quien controla el mensaje. Es más bien en la comunicabilidad expresada donde ponemos el acento, no porque exista una buena o una mala forma de mostrar. Mejor aún, se trata aquí de cuestionar los supuestos básicos que operan como un profundo sentido común, del tipo:

*“En la retórica normal del retrato fotográfico, enfrentar la cámara significa solemnidad, sinceridad, la revelación de la esencia del sujeto”.*¹³⁰

O del siguiente modo:

*“La fotografía no es sólo una fracción de tiempo, sino de espacio. En un mundo gobernado por imágenes fotográficas, todas las fronteras (encuadre) parecen arbitrarias.”*¹³¹

En su forma más radical, imagen y democracia conviven ahí donde todas las aptitudes que sirven para calificarlas a cada una se le atribuyen también a la otra. De tal modo, si la imagen es el vehículo primordial de la captura del mundo, también es instrumento clave para el afincamiento de la política. Toda arbitrariedad, toda autoridad, será abandonada por el imperio de la igualdad, al mismo tiempo que toda singularidad será vista como un atropello a la misma. Vemos aquí como lógicas propiamente políticas del tipo igualdad – libertad son susceptibles de ser llevadas al plano de lo fotográfico.

En ese escenario, donde su discurso habita una orfandad muy grande, la fotografía presta sus fuerzas al ejercicio de lo verosímil, de lo creíble: *“Al poblar este mundo ya abarrotado con su duplicado en imágenes, la fotografía nos persuade de que el mundo es más accesible de lo que en verdad es”*¹³². Acercándonos al mundo, se realiza la tarea democrática del libre acceso a la realidad.

Una buena parte de esta democracia audiovisual se explica en la creencia periodística de la amplitud o diversidad de miradas. Con esta excusa, enfatizando el omnipresente lugar del receptor y sus intereses, los periodistas y reporteros gráficos realizan hoy un trabajo de visualización amplia, completa y exhaustiva de los hechos mostrados, con lo cual se instituyen como jueces del espectáculo visual. Bajo ellos, todos los hombres son iguales ante “la ley

¹³⁰ Sontag, Susan: *Sobre la fotografía*. Op.Cit., p.48.

¹³¹ Ibid., p.32.

¹³² Ibid., p.34.

mediática”, teniendo derecho a un juicio justo. Nadie puede alegar desconocimiento, precisamente por que la fotografía “*ha nivelado los conocimientos y, por lo tanto, ha aproximado a los hombres.*”¹³³



Atochada en este afán, esquizofrénica en la búsqueda de nuevo temas, de rostros, de impresiones, la labor periodística pone sus mayores esfuerzos en la captura del gesto a cambio de la palabra. Es por eso que una cierta proporción de los sujetos se presenten molestos frente a estas prácticas. Invidiosos por las luminarias, preferirían restarse a esta dinámica de conquista de las emociones, concentrados en la idea de que así resguardan mejor el espacio íntimo, protegiendo su subjetividad del hambre voraz de la fotografía por comerlo todo.

*“(Se) intuye una suerte de intrusión, un acto de irreverencia, un saqueo sublimado de su personalidad o cultura, las gentes de los países industrializados procuran hacerse fotografiar porque sienten que son imágenes, que las fotografías confieren realidad.”*¹³⁴

Por fuera de la incomodidad de la pose, la fotografía aparece como un amigo, como uno de los vehículos más exitosos del gusto modernista en su versión pop, con ese empeño en desmitificar la cultura elevada del pasado. No es de extrañar, entonces, que se le entienda como un defensor ciudadano, un legítimo representante de quienes “*no tienen portavoces potentes, para poner de relieve el desequilibrio de poder*”¹³⁵. Pero las fotografías no explican, no critican nada. Por su propia naturaleza, las fotografías sólo aceptan. El viejo dilema ético sobre la manipulación de las imágenes de prensa como falsificaciones de los hechos, empero, supone no sólo que las fotografías logran expresar un significado, sino que este es uno y muy claro. Ante

¹³³ Freund, Giselle: *La fotografía como documento social*. Op. Cit., p.187.

¹³⁴ Sontag, Susan: *Sobre la fotografía*. Op. Cit., p.171.

¹³⁵ Janowitz, M: “Modelli professionali del giornalismo”. En Baldi, P. (Ed.): *Il giornalismo come professione*. 1980, Il Saggiatore. Milán, p. 32.

tales fantasmas, el editor o el fotógrafo que manipulan gráficamente la imagen merecen el castigo de un profanador de la verdad del mundo.

Pero, ¿qué realidades son las que hay que proteger del abuso de quienes mienten con su ayuda?. Ninguna en particular. No existe ninguna prerrogativa temática para estos fines. Los temas son múltiples y variados. “salud, viajes, alimentación, cine, dinero, niños, etc. (Octubre de 1972, Money).”¹³⁶ La democracia también se expresa en la multiplicidad de temas de interés como un amplio aparato de control.

En el caso de nuestra prensa, la tendencia hacia una cobertura gráfica de tipos de escenas de lo social emerge en el trabajo pionero de la Revista Ilustrada. Esta publicación periódica anuncia el comienzo de la



época de la imagen, poniendo hincapié en ilustrar. El énfasis no está, como podríamos suponer, en un informar; no es, si se quiere, un producto objetivo. Su cobertura, por tanto, nunca tuvo como objetivo el informar, sino más bien un ilustrar, un poner en época unos hechos. El producto específico de la sociedad de masas se sirve de la fotografía para pensar la vida en sociedad de un modo diferente. Podemos, con cierto recato, afirmar que la ilustración fotográfica actúa efectivamente como un discurso histórico sobre los sujetos y que emerge en circunstancias específicas.

Lo mejor que podemos encontrar es que en estos años, comienzo del siglo XX, es el período donde también se pesquiza la aparición de un núcleo profesional de excelencia, empapado en la tarea de ilustrar la época:

¹³⁶ Freund, Giselle: *La fotografía como documento social*. Op. Cit., p. 186.

“Los diarios de esta época no ofrecen aspectos muy destacables en el campo del reportero gráfico situación que nos permite aseverar que la época de oro de nuestro periodismo gráfico se situó, en estricto rigor, entre los años 1900 y 1920”¹³⁷

Las politicidades que se configuran en este tiempo, se conectan con las nuevas interrogantes del ejercicio fotográfico. Las fotografías fueron una inquietud importante, puesto que fueron consideradas un insumo básico para el establecimiento de nuevos pactos sociales. En ese plano, fueron entendidas como un ordenamiento discursivo, como una *“gramática(s), y aún más importante, una ética de la visión”*.¹³⁸ Las imágenes son, para la democracia, el principal insumo que ejemplifica su lógica política

LA FOTOGRAFÍA COMO LA INCAPACIDAD DE LO POLÍTICO

Desde diversos puntos de vista, la democracia visual está muy lejos de ser un debate cancelado. Muy por el contrario, varios rastreos pueden coincidir en la alta precariedad de los motivos que la movilizan o en los bajos grados de eficiencia simbólica que la acredita como instrumento democrático.

Una de las primeras discrepancias que se puede plantear es acerca de la propia capacidad del dispositivo fotográfico para determinar los hechos. Nada posee el artefacto fotográfico para intervenirlos. Como si no pudiera ajustarse a los tiempos, la fotografía retrasa las fotografías, contentándose con darnos un reflejo de lo que taxativamente ya han dicho otros.

“los acontecimientos jamás se estructuran- más propiamente, identifican- sobre la base de evidencias fotográficas; la contribución de la fotografía siempre es posterior al nombre del acontecimiento.”¹³⁹

Alejándonos del análisis de las áreas temáticas, lo que nos ofrece la fotografía de prensa es una superficie de análisis de los significados que ya estaban habitando lo social. Relacionales, los sentidos se inauguran con las fotografías como excusas, como índice que por sobre la necesidad de nombrar la pluralidad, indican como testimonios su presencia frente a los hechos:

¹³⁷ Marinello, Juan Domingo. “La fotografía de Prensa: Testigo involucrada y espejo de identidad” En *Rescate de Huellas en la Luz(...)* Op. Cit., p.127.

¹³⁸ Sontag, Susan: *Sobre la fotografía*. Op. Cit., p.13.

¹³⁹ *Ibid.*, p.29.

*“No basta ni la trascendencia del tema representado, ni la importancia de quién hizo la foto o de quién fue fotografiado. El valor ideológico de una foto de prensa nace por que se le atribuyen determinados significados a las condiciones perceptivas de los elementos que se combinan en su superficie formal”.*¹⁴⁰

También sobre viven a esta crítica dos tipos de pensamiento antagónicos. El primero alumbró el camino de lo que denominamos ciudadanías visuales. El segundo, la correspondiente réplica a este tipo de enunciados, desconoce la falibilidad de sus pretensiones democráticas. *“De acuerdo con una actitud, no hay nada que no debiera ser visto; de acuerdo con la otra, no hay nada que no debiera ser registrado.”*¹⁴¹

Otra crítica que se puede hacer a este enfoque democrático es el carácter particular que asumiría para estos fines el adjetivo público. ¿A qué nos queremos referir cuando lo invocamos? A una articulación compleja de intereses, al surgimiento de escenas, de lógicas de campos. En el caso de la fotografía, podemos afirmar que el espacio público es precisamente ese espacio donde es posible ver y ser visto. En la media en que se cumplen ambos procesos, estamos en presencia de un artefacto democrático.

El artefacto fotográfico, nacido en un contexto histórico bastante preciso por la emergencia de la industria, la democracia y el liberalismo en política, se relaciona coquetamente con las relaciones de la vista, de lo performático o fotogénico. De hecho, las revistas con fotografías están pensadas para permitir y facilitar esta visión ampliada.

*“Para ver la vida, para ver el mundo, ser testigo de los grandes acontecimientos, observar los rostros de los pobres y los gestos de los orgullosos; ver cosas extrañas: máquinas, ejércitos, multitudes, sombras en la jungla y en la luna; ver cosas lejanas a miles de kilómetros, cosas ocultas detrás de las paredes y en las habitaciones, cosas que llegaron a ser peligrosas, mujeres, amadas por los hombres y muchos niños; ver y tener el placer de ver y asombrarse, ver y enterarse.”*¹⁴²

Un ideario, unas fórmulas, unos deseos expresados que chocan con la inoperancia e incapacidad de lo fotográfico, con zafarse de su servidumbre, con desprenderse de los discursos que lo inundan y lo corrigen. ¿Qué es lo visto, quiénes son los vistos? Nadie más que sus

¹⁴⁰ Vilches, Lorenzo: *Teoría de la Imagen Periodística*. Op.Cit., p.29-30.

¹⁴¹ Sontag, Susan: *Sobre la fotografía*. Op. Cit., p.186.

¹⁴² Luce, Henry R: “Editorial”. *Revista Life*, 23 de noviembre de 1936.

sátrapas, que sus directores, entregan las respuestas a estas preguntas. Pero, por otra parte, la fotografía aplica en su defensa un ejercicio inteligente, copando el espacio de las imágenes, siendo la preponderancia, junto a la TV, del mundo visual.

Por otro lado, resulta ingenuo pensar que la fotografía sea una forma suficiente a disponer para traspasar las lógicas igualitarias de lo político en su funcionamiento, incluso semiótico. ¿Quién aparece ahí vigilando, el individuo o el sujeto, la cámara o el dispositivo?. A la luz de este relato, no es la fotografía un mediador, sino con suerte un mero facilitador de los procesos de re-conocimiento.

A la inversa, el dispositivo portada también es susceptible de expresar un aburrimiento del contacto, instaurando la lógica del desconocimiento del lector con respecto a los esquemas ahí planteados. En tal caso, se acentúa el carácter inasible del mensaje fotográfico.

Por último, dos ideas no nos permiten configurar el escenario propuesto por los partidarios de las democracias audiovisuales. La primera, la idea de que la fotografía está al alcance de todos resulta ingenuo, en especial sino se plantea la cuestión de lo fotográfico mucho más acá de lo tecnológico y del acceso masivo de la gente a estos lentes portátiles:

“Sería ingenuo creer que, con la fotografía, la experiencia estética se pone al alcance de todos. Es, en efecto, el mismo principio el que hace que sea una práctica muy popular y que raramente sea la ocasión de una experiencia estética. Asumiendo casi siempre funciones sociales, conscientes o inconscientes, y participando íntimamente de la vida familiar, de sus valores y de sus ritmos, no tiene otras razones, ni razón de ser, que las que puede tomar prestadas.”¹⁴³

Mucho más acá, también, encontramos la idea de conocimiento sin necesidad de un aparato massmediático. Las fotografías son sólo una de las tantas formas que tenemos de representarnos el mundo. Y si bien existen cambios, estos están lejos de ser cataclismos. Más bien, los nuevos medios parecen usar la lógica de los viejos medios para instalarse y lograr buena acogida

¹⁴³ Bourdieu, Pierre: “Culto a la Unidad y Diferencias Cultivadas”. En *Un arte medio. Ensayo sobre los usos (...)* Op. Cit., p.113.

“Cambia la visión de las masas. Hasta entonces, el hombre común sólo podía visualizar los acontecimientos que tienen lugar en el mismo país y allende las fronteras se vuelven familiares. Al abarcar más la mirada, el mundo se encoge...La fotografía inaugura lo mass media visuales cuando el retrato individual se ve sustituido por el retrato colectivo.”¹⁴⁴

Así también, en su apelación al sistema, a la sociedad, la fotografía suele representar de manera sinecdótica. El todo por las partes parece ser la economía informativa del dispositivo portada. Así expresados, los colectivos nombrados por las imágenes no pueden más que suponer la existencia de tales instancias: la patria, Chile, el país, el interés público. Sin rastrear sus orígenes, la fotografía asume la defensa de sus valores, obviando las particularidades y expresando la lógica de hombre-masa con que relaciona a los sujetos.

Amigo o enemiga, la fotografía muestra una serie de posibilidades mucho más grandes de hacerse la mayor enemiga de la democracia y sus preceptos, vistos estos en la perspectiva del desgaste de lo político, la “tumba de Occidente”.

“Los modelos de las fotografías de Arbus son todos miembros de la misma familia, habitantes de la misma aldea. Sólo que esa aldea de idiotas es Estados Unidos. En vez de mostrarnos identidad entre cosas diferentes nos muestra a todos como iguales.”¹⁴⁵

Tomando un nuevo camino, descartando los diagnósticos apocalípticos, nos parece relevante plantear las preguntas de los límites de la fotografía en términos positivos: ¿Cuáles son nuevos temas fetiches? ¿Cómo escenifica la vida social? ¿Cuál es el gesto que rescata? ¿Cuál es su relación con la vigilancia y con la memoria?. ¿Por qué *“nunca se imprime una foto carnet en un periódico cuando alguien gana los 100 m. planos o dona una suma de dinero al Hogar de Cristo.”*¹⁴⁶

¿Cuál es el error de pensar a la imagen como una instancia democrática? Descansar en ella la incapacidad del mundo político para referir lo real hoy. Ante esta impotencia, la imagen no ofrece un producto mejor. *“Poseer el mundo en forma de imágenes es, precisamente, volver a experimentar la irrealidad y lejanía de lo real”*

¹⁴⁴ Freund, Giselle: *La fotografía como documento social*. Op.Cit., p. 96.

¹⁴⁵ Sontag, Susan: *Sobre la fotografía*. Op. Cit., p.57.

¹⁴⁶ Kay, Ronald: *Del espacio de acá*. Op Cit., p.34.

En síntesis, la tesis de la democracia visual resulta una apuesta arriesgada, sobre todo por el carácter preminente que han alcanzado las demandas en este ámbito. Más publicidad, más medios de comunicación, más imágenes que llenen y copen la iconósfera de signos, para que después no haya ningún camino sobre el cual retornar. En cierto sentido, pensar la foto como la democracia visual obliga a pensar nuevamente sobre la democracia, y en el cómo ella logra servirse de otros para afirmarse a sí misma. Así:

“La única pregunta es si la función del mundo de imágenes creado por las cámaras podría ser diferente de la actual. La función actual es bastante clara, si se considera en cuáles contextos se ven las imágenes fotográficas, qué dependencias crean, qué antagonismos pacifican, es decir, qué instituciones apoyan, a cuáles necesidades de verdad sirven.” ¹⁴⁷

¹⁴⁷ Sontag, Susan: *Sobre la fotografía*. Op. Cit., p.188

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS:

Abreu Sojo, Carlos: *Lo precario en la fotografía de prensa*. 1998, La Laguna Tenerife, Revista Latina de Comunicación Social.

Alsina, Rodrigo Miquel: *Los modelos de la comunicación*. 1989, Tecnos. Madrid.

Arancibia, Juan Pablo. *La Comunicación Política. Fragmentos para una genealogía de la mediatización en Chile*. 2006, Editorial Lom- Universidad Arcis, Santiago de Chile.

Arnheim, Rudolph: *El pensamiento visual*. 1971, Editorial Eudeba, Buenos Aires, Argentina.

Barthes, Roland: *El mensaje fotográfico*. En "Lo obvio y lo obtuso, imágenes, gestos, voces". 2000, Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona

Barthez, Roland: *La Chambre Claire. Note sur la photographie*. 1980, Paris, coedición Cahiers du cinema, Gallimard Senil.

Baudelaire, Charles: *Le Public moderne et la photographie*. En "Curiosites esthétiques", 1973, Paris, Garnier, Col. Classiques Garnier.

Bendezú, Raúl. *La espectacularización mediática*. En "La Pantalla Delirante". Compilador Carlos Ossa. Editorial Lom.

Boltanski, L. Chamboredon, J.C. "*Hombres de oficio y hombres de calidad*" En La Fotografía, un arte menor. En *Un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la Fotografía*. 2003, Gustavo Gili editores, Primera edición en español, Barcelona, España

Boltanski, Luc: "La retórica de la figura". En *Un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la Fotografía*. 2003, Gustavo Gili editores, Primera edición en español, Barcelona, España.

Bourdieu, Pierre: Culto a la Unidad y Diferencias Cultivadas. En *Un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la Fotografía*. 2003, Gustavo Gili editores, Primera edición en español.

Barcelona, España

Burke, Peter: *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. 2005, Editorial Crítica, 1era edición, Barcelona, España.

Caujolle, Christian : " *Presse et photographie, une histoire désaccordé* " Le Monde Diplomatique, Septiembre del 2002.

Dankward Ruslow: *Transición a la democracia. Elementos para un modelo dinámico*. En "Para Vivir la Democracia. Dilemas de su consolidación". 1987, Editorial Andante, Santiago de Chile. Carlos Hunneus, compilador.

Debray, Régis: *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en occidente*. 1998, Editorial Paidós, Segunda reimpresión, Barcelona, España.

Deleuze, Gilles: *Posdata sobre las sociedades de control*. En "El lenguaje libertario 2, filosofía de la protesta humana". 1991, Piedra Libre, Montevideo.

Drake, Paul; Jaksic, Iván (comps.): *El modelo chileno: democracia y desarrollo en los noventa*. 2003, Editorial LOM, Santiago de Chile.

Dubois, Philippe: *El acto fotográfico. Representación a la Recepción*. 1994, Editorial Paidós, Barcelona, España.

Ferrer, Rita: *Yo, Fotografía*. 2003, Ediciones de la Hetera, Santiago de Chile.

Fontcuberta, Joan: *El Beso de Judas*. 1997, Editorial Gustavo Gili, Barcelona.

Freund, Giselle: *La fotografía como documento social*. 1976, Gustavo Gili Editores, Barcelona, España.

Gauthier, Guy: *Veinte lecciones sobre la imagen y el sentido*. 1986, Editorial Cátedra, Barcelona, España.

Geoffrey, Estefan; Sunkel, Guillermo: "*Concentración Económica de los medios de comunicación en Chile*" 2001, Programa de Libertad de Expresión, Universidad de Chile. Revista Comunicación y Medios.

González Requena, Jesús *La imagen: lo semiótico, lo real, lo imaginario* en "El espectáculo informativo o la amenaza de lo real". 1989, AKAL/Comunicación. Madrid.

Gubert, Roman. *La mirada opulenta. Exploración de la iconósfera contemporánea*. 1994, Gustavo Gili Editores, 3 era Edición. Barcelona, España.

Hall, Stuart: "*The determinations of newsphotographs*", en *Working papers on cultural studies* (III). , (1972) Universidad de Birmingham.

Hurtado, María de la luz: *Paradojas del teatro chileno en la dictadura y en la transición democrática*. Revista Primer Acto, Cuadernos de investigación teatral, Madrid, Julio-agosto-septiembre del 2003.

Janowitz, M., : "Modelli professionali del giornalismo", En Baldi, P. (Ed.): *Il giornalismo come professione*. 1980, Il Saggiatore. Milán.

Jocelyn Holt, Alfredo: *El Chile Perplejo. Del avanzar sin trazar al trazar sin parar*. 2001, Editorial Planeta-Ariel, 4ta. Edición, Santiago de Chile.

Kay, Ronald: *Del Espacio de Acá. Señales para una mirada latinoamericana*. 1984, Editores Asociados.

Moreno, María Alejandra: *Las Últimas Noticias: razones de un éxito*. Seminario de licenciatura en comunicación social, 2003. Instituto de la Comunicación e Imagen, Santiago de Chile.

Lechner, Norbert: "De la revolución a la democracia". En *Los Patios Interiores de la Democracia* 1990, Editorial Siglo XXI, Santiago.

Leiva, Gonzalo: *Modernité et Histoire de la photographie au Chili. 1879-1920*. Tesis para optar al título Doctor en Historia de las Ideas École de Hautes études en Sciences Sociales..24 de junio de 1997.

Marinello, Juan Domingo. *La fotografía de Prensa: Testigo involucrada y espejo de identidad*. En "Rescate de Huellas en la Luz. Historia de la Fotografía en Chile. Centro Nacional de Patrimonio Fotográfico". Octubre del 2000. Santiago de Chile.

Moulian, Tomás. *Chile Actual. Anatomía de un mito*. 1997, Lom Ediciones, Santiago de Chile.

Ortiz, Renato: *Modernidad y Espacio. Benjamín en París*. 2000, Editorial Norma, Bogotá.

Ossandon, Carlos; Santa Cruz, Eduardo: *Entre las alas y el plomo. La gestación de la prensa moderna en Chile*, 2001. Editorial LOM-Arcis, Colección sin Norte, Santiago de Chile.

Otano, Rafael; Sunkel, Guillermo: Libertad de los Periodistas en los medios. En: "Mordazas de la transición". Programa de Libertad de Expresión 1999-2001. Instituto de la Comunicación e Imagen, Universidad de Chile.

Panofsky, Edwin. *Estudios sobre la iconología*. 1971, Madrid, Alianza Editorial.

Peirce, Charles S. *Collected Papers, 8 Vols (1931/1935)*. Cambridge, Harvard University Press.

Portales, Felipe: *Chile, una democracia tutelada*. 2005, Editorial Sudamericana, Santiago de Chile.

Ruiz de San Miguel, Javier: *La construcción de la mirada social: el fotoperiodismo diario en el país vasco durante la transición (1978-1992)*. Facultad de Ciencias de la Comunicación, Universidad de Málaga.

Ruiz Schneider, Carlos. *Seis Ensayos sobre teoría democrática*. 1993, Editorial Universidad Andrés Bello, Santiago.

Salazar, Mauro; Valderrama, Miguel (comp.) *Dialectos en Transición: Política y subjetividad en el Chile Actual*. 2000, Lom Ediciones, Santiago de Chile.

Sánchez, José Luis: *Crítica de la seducción mediática*. 1997, Madrid, Editorial Tecnos, 1997.

Santa Cruz, Eduardo: "Modernización y cultura de masa en el Chile de principios del siglo XX. El origen del género magazine". Revista Comunicación y Medios, Nro. Globalización: identidades emergentes. Universidad de Chile, Santiago.

Sharratt, B. "The politics of the popular? from melodrama to television" En "Performance and politics in popular drama". 1980, Cambridge University Press.

Sontag, Susan: *Sobre la fotografía*. Original de 1973, Tercera Reimpresión, 1992. Editorial Edhasa, Barcelona, España.

Sunkel, Guillermo: "Consumo de periódicos en la transición democrática chilena". En *El consumo cultural en América Latina*, 2001, Convenio Andrés Bello, Santiago de Chile.

Verón, Eliseo: *El Cuerpo de las Imágenes*. 2001, Bogotá, Grupo editorial Norma.

Vilches, Lorenzo: *Teoría de la Imagen Periodística*. 1987, Editorial Paidós, Barcelona, España..

ANEXOS:

Diseño Muestral

Se realizó un muestreo aleatorio simple por cada año. El valor n de diarios a muestrear por cada año es calculado por la siguiente ecuación: $n = 11 N + e^2 z^2 / 2$ en que,

N : número de días en un año (363 o 364)

e : error máximo admisible de estimación de P

P : proporción de área que se ocupa en la portada del diario

z : grado de confianza en términos estadísticos, equivalente al valor que acumula una probabilidad de $1 - \alpha$ en una distribución normal

$\sigma = \sqrt{p(1-p)N}$, raíz de la varianza de P

En la Tabla 1 se muestra por cada año el total de días (N).

En la Tabla 2, a partir de la ecuación anterior, se muestra la estimación del número de diarios a revisar, con distintos errores de estimación. La estimación es realizada con un nivel de confianza del 95 %, por lo tanto el factor z corresponde a 1.96. En términos estadísticos, se estima con una confianza de $1 - \alpha$ que la probabilidad de la diferencia entre la proporción poblacional y la estimada a priori es, por ejemplo $e = 0.05$, es decir,

$Pr\{|P - p| \leq 0.05\} = 1 - \alpha$, con $\alpha = 0.05$ (5 %).

TABLA 1

Obs año N

1	1990	363
2	1991	363
3	1992	364
4	1993	363
5	1994	363
6	1995	363
7	1996	364
8	1997	363
9	1998	363
10	1999	363
11	2000	364
12	2001	363
13	2002	363
14	2003	363
15	2004	364
16	2005	363

TABLA 2

ANO N n prop(n/N) ee Alpha n/52

1990 363 8 0.02 0.05 0.05 0.15
 1990 363 13 0.04 0.04 0.05 0.25
 1990 363 17 0.05 0.035 0.05 0.33
 1990 363 22 0.06 0.03 0.05 0.42
 1990 363 31 0.09 0.025 0.05 0.60***
 1990 363 47 0.13 0.02 0.05 0.90
 1990 363 76 0.21 0.015 0.05 1.46
 1990 363 135 0.37 0.01 0.05 2.60

Suponiendo que el valor escogido a muestrear por cada año es el *** (aprox. 1 diario por cada 2 semanas), en las siguiente hojas se entregan las fechas a muestrear.

Nº	Código	Mes	Día	Año	Día de la semana
1	32915	2	11	1990	1
2	32926	2	22	1990	5
3	32945	3	13	1990	3
4	32958	3	26	1990	2
5	32964	4	1	1990	1
6	32970	4	7	1990	7
7	32990	4	27	1990	6
8	32997	5	4	1990	6
9	33000	5	7	1990	2
10	33008	5	15	1990	3
11	33019	5	26	1990	7
12	33042	6	18	1990	2
13	33043	6	19	1990	3
14	33051	6	27	1990	4
15	33053	6	29	1990	6
16	33067	7	13	1990	6
17	33075	7	21	1990	7
18	33093	8	8	1990	4
19	33098	8	13	1990	2
20	33106	8	21	1990	3
21	33140	9	24	1990	2
22	33143	9	27	1990	5
23	33144	9	28	1990	6
24	33149	10	3	1990	4
25	33151	10	5	1990	6
26	33156	10	10	1990	4
27	33202	11	25	1990	1
28	33204	11	27	1990	3
29	33231	12	24	1990	2
30	33233	12	26	1990	4
31	33238	12	31	1990	2
32	33252	1	14	1991	2
33	33268	1	30	1991	4
34	33287	2	18	1991	2
35	33305	3	8	1991	6
36	33317	3	20	1991	4
37	33321	3	24	1991	1
38	33339	4	11	1991	5

39	33342	4	14	1991	1
40	33353	4	25	1991	5
41	33357	4	29	1991	2
42	33362	5	4	1991	7
43	33369	5	11	1991	7
44	33388	5	30	1991	5
45	33402	6	13	1991	5
46	33404	6	15	1991	7
47	33429	7	10	1991	4
48	33431	7	12	1991	6
49	33432	7	13	1991	7
50	33435	7	16	1991	3
51	33449	7	30	1991	3
52	33458	8	8	1991	5
53	33462	8	12	1991	2
54	33468	8	18	1991	1
55	33508	9	27	1991	6
56	33512	10	1	1991	3
57	33542	10	31	1991	5
58	33551	11	9	1991	7
59	33569	11	27	1991	4
60	33570	11	28	1991	5
61	33583	12	11	1991	4
62	33596	12	24	1991	3
63	33608	1	5	1992	1
64	33634	1	31	1992	6
65	33646	2	12	1992	4
66	33647	2	13	1992	5
67	33663	2	29	1992	7
68	33675	3	12	1992	5
69	33685	3	22	1992	1
70	33713	4	19	1992	1
71	33722	4	28	1992	3
72	33727	5	3	1992	1
73	33730	5	6	1992	4
74	33752	5	28	1992	5
75	33761	6	6	1992	7
76	33792	7	7	1992	3
77	33810	7	25	1992	7
78	33829	8	13	1992	5
79	33843	8	27	1992	5
80	33845	8	29	1992	7
81	33870	9	23	1992	4
82	33872	9	25	1992	6
83	33883	10	6	1992	3
84	33892	10	15	1992	5
85	33894	10	17	1992	7
86	33898	10	21	1992	4
87	33899	10	22	1992	5
88	33902	10	25	1992	1

89	33925	11	17	1992	3
90	33926	11	18	1992	4
91	33941	12	3	1992	5
92	33948	12	10	1992	5
93	33966	12	28	1992	2
94	33981	1	12	1993	3
95	33988	1	19	1993	3
96	33996	1	27	1993	4
97	34015	2	15	1993	2
98	34025	2	25	1993	5
99	34027	2	27	1993	7
100	34034	3	6	1993	7
101	34049	3	21	1993	1
102	34065	4	6	1993	3
103	34069	4	10	1993	7
104	34074	4	15	1993	5
105	34078	4	19	1993	2
106	34103	5	14	1993	6
107	34108	5	19	1993	4
108	34128	6	8	1993	3
109	34138	6	18	1993	6
110	34148	6	28	1993	2
111	34151	7	1	1993	5
112	34207	8	26	1993	5
113	34214	9	2	1993	5
114	34215	9	3	1993	6
115	34226	9	14	1993	3
116	34233	9	21	1993	3
117	34243	10	1	1993	6
118	34247	10	5	1993	3
119	34281	11	8	1993	2
120	34282	11	9	1993	3
121	34307	12	4	1993	7
122	34311	12	8	1993	4
123	34323	12	20	1993	2
124	34332	12	29	1993	4
125	34344	1	10	1994	2
126	34354	1	20	1994	5
127	34355	1	21	1994	6
128	34371	2	6	1994	1
129	34388	2	23	1994	4
130	34391	2	26	1994	7
131	34407	3	14	1994	2
132	34411	3	18	1994	6
133	34454	4	30	1994	7
134	34467	5	13	1994	6
135	34486	6	1	1994	4
136	34499	6	14	1994	3
137	34531	7	16	1994	7
138	34533	7	18	1994	2

139	34534	7	19	1994	3
140	34537	7	22	1994	6
141	34541	7	26	1994	3
142	34546	7	31	1994	1
143	34557	8	11	1994	5
144	34574	8	28	1994	1
145	34576	8	30	1994	3
146	34580	9	3	1994	7
147	34611	10	4	1994	3
148	34614	10	7	1994	6
149	34620	10	13	1994	5
150	34621	10	14	1994	6
151	34642	11	4	1994	6
152	34644	11	6	1994	1
153	34652	11	14	1994	2
154	34662	11	24	1994	5
155	34674	12	6	1994	3
156	34717	1	18	1995	4
157	34723	1	24	1995	3
158	34728	1	29	1995	1
159	34744	2	14	1995	3
160	34750	2	20	1995	2
161	34753	2	23	1995	5
162	34765	3	7	1995	3
163	34766	3	8	1995	4
164	34771	3	13	1995	2
165	34772	3	14	1995	3
166	34796	4	7	1995	6
167	34852	6	2	1995	6
168	34859	6	9	1995	6
169	34861	6	11	1995	1
170	34870	6	20	1995	3
171	34877	6	27	1995	3
172	34882	7	2	1995	1
173	34890	7	10	1995	2
174	34908	7	28	1995	6
175	34918	8	7	1995	2
176	34924	8	13	1995	1
177	34934	8	23	1995	4
178	34935	8	24	1995	5
179	34942	8	31	1995	5
180	34944	9	2	1995	7
181	34963	9	21	1995	5
182	35008	11	5	1995	1
183	35028	11	25	1995	7
184	35038	12	5	1995	3
185	35040	12	7	1995	5
186	35055	12	22	1995	6
187	35088	1	24	1996	4
188	35132	3	8	1996	6

189	35133	3	9	1996	7
190	35142	3	18	1996	2
191	35146	3	22	1996	6
192	35152	3	28	1996	5
193	35159	4	4	1996	5
194	35161	4	6	1996	7
195	35165	4	10	1996	4
196	35166	4	11	1996	5
197	35177	4	22	1996	2
198	35185	4	30	1996	3
199	35207	5	22	1996	4
200	35219	6	3	1996	2
201	35224	6	8	1996	7
202	35230	6	14	1996	6
203	35243	6	27	1996	5
204	35250	7	4	1996	5
205	35276	7	30	1996	3
206	35279	8	2	1996	6
207	35290	8	13	1996	3
208	35291	8	14	1996	4
209	35296	8	19	1996	2
210	35302	8	25	1996	1
211	35311	9	3	1996	3
212	35326	9	18	1996	4
213	35330	9	22	1996	1
214	35338	9	30	1996	2
215	35370	11	1	1996	6
216	35382	11	13	1996	4
217	35421	12	22	1996	1
218	35433	1	3	1997	6
219	35434	1	4	1997	7
220	35440	1	10	1997	6
221	35452	1	22	1997	4
222	35454	1	24	1997	6
223	35461	1	31	1997	6
224	35465	2	4	1997	3
225	35471	2	10	1997	2
226	35474	2	13	1997	5
227	35515	3	26	1997	4
228	35523	4	3	1997	5
229	35543	4	23	1997	4
230	35545	4	25	1997	6
231	35558	5	8	1997	5
232	35584	6	3	1997	3
233	35589	6	8	1997	1
234	35599	6	18	1997	4
235	35620	7	9	1997	4
236	35630	7	19	1997	7
237	35649	8	7	1997	5
238	35682	9	9	1997	3

239	35699	9	26	1997	6
240	35709	10	6	1997	2
241	35711	10	8	1997	4
242	35722	10	19	1997	1
243	35726	10	23	1997	5
244	35742	11	8	1997	7
245	35747	11	13	1997	5
246	35757	11	23	1997	1
247	35789	12	25	1997	5
248	35793	12	29	1997	2
249	35803	1	8	1998	5
250	35829	2	3	1998	3
251	35853	2	27	1998	6
252	35856	3	2	1998	2
253	35874	3	20	1998	6
254	35892	4	7	1998	3
255	35898	4	13	1998	2
256	35901	4	16	1998	5
257	35909	4	24	1998	6
258	35911	4	26	1998	1
259	35931	5	16	1998	7
260	35936	5	21	1998	5
261	35950	6	4	1998	5
262	35951	6	5	1998	6
263	35962	6	16	1998	3
264	35963	6	17	1998	4
265	36005	7	29	1998	4
266	36013	8	6	1998	5
267	36020	8	13	1998	5
268	36038	8	31	1998	2
269	36048	9	10	1998	5
270	36052	9	14	1998	2
271	36070	10	2	1998	6
272	36095	10	27	1998	3
273	36111	11	12	1998	5
274	36120	11	21	1998	7
275	36122	11	23	1998	2
276	36126	11	27	1998	6
277	36137	12	8	1998	3
278	36148	12	19	1998	7
279	36154	12	25	1998	6
280	36190	1	30	1999	7
281	36193	2	2	1999	3
282	36210	2	19	1999	6
283	36230	3	11	1999	5
284	36234	3	15	1999	2
285	36261	4	11	1999	1
286	36270	4	20	1999	3
287	36289	5	9	1999	1
288	36294	5	14	1999	6

289	36296	5	16	1999	1
290	36307	5	27	1999	5
291	36309	5	29	1999	7
292	36328	6	17	1999	5
293	36336	6	25	1999	6
294	36339	6	28	1999	2
295	36341	6	30	1999	4
296	36355	7	14	1999	4
297	36362	7	21	1999	4
298	36382	8	10	1999	3
299	36388	8	16	1999	2
300	36398	8	26	1999	5
301	36407	9	4	1999	7
302	36422	9	19	1999	1
303	36432	9	29	1999	4
304	36453	10	20	1999	4
305	36477	11	13	1999	7
306	36495	12	1	1999	4
307	36501	12	7	1999	3
308	36518	12	24	1999	6
309	36524	12	30	1999	5
310	36525	12	31	1999	6
311	36530	1	5	2000	4
312	36542	1	17	2000	2
313	36561	2	5	2000	7
314	36566	2	10	2000	5
315	36578	2	22	2000	3
316	36582	2	26	2000	7
317	36584	2	28	2000	2
318	36598	3	13	2000	2
319	36603	3	18	2000	7
320	36625	4	9	2000	1
321	36630	4	14	2000	6
322	36635	4	19	2000	4
323	36652	5	6	2000	7
324	36658	5	12	2000	6
325	36667	5	21	2000	1
326	36668	5	22	2000	2
327	36670	5	24	2000	4
328	36674	5	28	2000	1
329	36684	6	7	2000	4
330	36701	6	24	2000	7
331	36713	7	6	2000	5
332	36729	7	22	2000	7
333	36745	8	7	2000	2
334	36754	8	16	2000	4
335	36763	8	25	2000	6
336	36811	10	12	2000	5
337	36826	10	27	2000	6
338	36836	11	6	2000	2

339	36843	11	13	2000	2
340	36848	11	18	2000	7
341	36881	12	21	2000	5
342	36894	1	3	2001	4
343	36905	1	14	2001	1
344	36909	1	18	2001	5
345	36922	1	31	2001	4
346	36940	2	18	2001	1
347	36944	2	22	2001	5
348	36967	3	17	2001	7
349	37004	4	23	2001	2
350	37013	5	2	2001	4
351	37023	5	12	2001	7
352	37033	5	22	2001	3
353	37080	7	8	2001	1
354	37084	7	12	2001	5
355	37086	7	14	2001	7
356	37108	8	5	2001	1
357	37116	8	13	2001	2
358	37119	8	16	2001	5
359	37122	8	19	2001	1
360	37129	8	26	2001	1
361	37146	9	12	2001	4
362	37157	9	23	2001	1
363	37167	10	3	2001	4
364	37185	10	21	2001	1
365	37195	10	31	2001	4
366	37196	11	1	2001	5
367	37205	11	10	2001	7
368	37209	11	14	2001	4
369	37210	11	15	2001	5
370	37218	11	23	2001	6
371	37249	12	24	2001	2
372	37255	12	30	2001	1
373	37266	1	10	2002	5
374	37272	1	16	2002	4
375	37274	1	18	2002	6
376	37288	2	1	2002	6
377	37302	2	15	2002	6
378	37311	2	24	2002	1
379	37312	2	25	2002	2
380	37314	2	27	2002	4
381	37318	3	3	2002	1
382	37321	3	6	2002	4
383	37329	3	14	2002	5
384	37357	4	11	2002	5
385	37422	6	15	2002	7
386	37426	6	19	2002	4
387	37429	6	22	2002	7
388	37431	6	24	2002	2

389	37451	7	14	2002	1
390	37505	9	6	2002	6
391	37513	9	14	2002	7
392	37522	9	23	2002	2
393	37523	9	24	2002	3
394	37525	9	26	2002	5
395	37534	10	5	2002	7
396	37540	10	11	2002	6
397	37542	10	13	2002	1
398	37555	10	26	2002	7
399	37558	10	29	2002	3
400	37575	11	15	2002	6
401	37577	11	17	2002	1
402	37590	11	30	2002	7
403	37605	12	15	2002	1
404	37659	2	7	2003	6
405	37688	3	8	2003	7
406	37697	3	17	2003	2
407	37702	3	22	2003	7
408	37705	3	25	2003	3
409	37710	3	30	2003	1
410	37720	4	9	2003	4
411	37729	4	18	2003	6
412	37738	4	27	2003	1
413	37754	5	13	2003	3
414	37775	6	3	2003	3
415	37788	6	16	2003	2
416	37792	6	20	2003	6
417	37826	7	24	2003	5
418	37829	7	27	2003	1
419	37830	7	28	2003	2
420	37832	7	30	2003	4
421	37841	8	8	2003	6
422	37850	8	17	2003	1
423	37851	8	18	2003	2
424	37879	9	15	2003	2
425	37910	10	16	2003	5
426	37915	10	21	2003	3
427	37916	10	22	2003	4
428	37928	11	3	2003	2
429	37937	11	12	2003	4
430	37955	11	30	2003	1
431	37957	12	2	2003	3
432	37964	12	9	2003	3
433	37968	12	13	2003	7
434	37982	12	27	2003	7
435	37996	1	10	2004	7
436	37998	1	12	2004	2
437	38011	1	25	2004	1
438	38029	2	12	2004	5

439	38037	2	20	2004	6
440	38042	2	25	2004	4
441	38047	3	1	2004	2
442	38067	3	21	2004	1
443	38069	3	23	2004	3
444	38070	3	24	2004	4
445	38075	3	29	2004	2
446	38077	3	31	2004	4
447	38092	4	15	2004	5
448	38100	4	23	2004	6
449	38125	5	18	2004	3
450	38132	5	25	2004	3
451	38146	6	8	2004	3
452	38148	6	10	2004	5
453	38156	6	18	2004	6
454	38229	8	30	2004	2
455	38230	8	31	2004	3
456	38236	9	6	2004	2
457	38252	9	22	2004	4
458	38254	9	24	2004	6
459	38271	10	11	2004	2
460	38290	10	30	2004	7
461	38306	11	15	2004	2
462	38312	11	21	2004	1
463	38319	11	28	2004	1
464	38334	12	13	2004	2
465	38346	12	25	2004	7
466	38354	1	2	2005	1
467	38358	1	6	2005	5
468	38361	1	9	2005	1
469	38374	1	22	2005	7
470	38411	2	28	2005	2
471	38416	3	5	2005	7
472	38453	4	11	2005	2
473	38462	4	20	2005	4
474	38468	4	26	2005	3
475	38488	5	16	2005	2
476	38501	5	29	2005	1
477	38504	6	1	2005	4
478	38509	6	6	2005	2
479	38512	6	9	2005	5
480	38522	6	19	2005	1
481	38540	7	7	2005	5
482	38582	8	18	2005	5
483	38604	9	9	2005	6
484	38624	9	29	2005	5
485	38626	10	1	2005	7
486	38635	10	10	2005	2
487	38636	10	11	2005	3
488	38649	10	24	2005	2

489	38658	11	2	2005	4
490	38669	11	13	2005	1
491	38670	11	14	2005	2
492	38673	11	17	2005	5
493	38681	11	25	2005	6
494	38699	12	13	2005	3
495	38715	12	29	2005	5
496	38717	12	31	2005	7

Cumulative Cumulative
MES Frequency Percent Frequency Percent

1	38	7.66	38	7.66
2	39	7.86	77	15.52
3	43	8.67	120	24.19
4	44	8.87	164	33.06
5	36	7.26	200	40.32
6	48	9.68	248	50.00
7	37	7.46	285	57.46
8	44	8.87	329	66.33
9	37	7.46	366	73.79
10	43	8.67	409	82.46
11	47	9.48	456	91.94
12	40	8.06	496	100.00

DIASEMANA

Cumulative Cumulative

DIASEMANA Frequency Percent Frequency Percent

1	64	12.90	64	12.90
2	75	15.12	139	28.02
3	68	13.71	207	41.73
4	71	14.31	278	56.05
5	83	16.73	361	72.78
6	71	14.31	432	87.10
7	64	12.90	496	100.00

DIA SEMANA: 1 domingo, 2 lunes, 3 martes, 4 miércoles, 5 jueves, 6 viernes, 7 sábado.

Referencia: Métodos y aplicaciones del muestreo. Francisco Azorín. Cap. 4.