Servicio Nacional del Patrimonio Cultural
Biblioteca Nacional de Chile
Centro de Investigaciones Diego Barros Arana

REVISTA DE ANTROPOLOGÍA VISUAL

Número 34 - Santiago, 2026 -1/11 pp.- ISSN 2452-5189

La construcción política de la amenaza: economía visual y producción del "terrorismo" en el archivo fotográfico de *La Nación*

Guillermo Calderón Gacitúa[1]

Resumen: Este artículo examina cómo la clasificación archivística, entendida como parte de la práctica periodística del diario, participa en la producción de una representación del enemigo político en los últimos años de la dictadura chilena. El análisis se centra en una serie de cuatro diapositivas de 1989, conservadas en un sobre de la categoría "Terrorismo" del archivo fotográfico de *La Nación*, que registra a dos sujetos primero con pasamontañas y luego a rostro descubierto. A partir de la economía visual de Deborah Poole y de los aportes de John Tagg y Allan Sekula, se contrasta la escenificación de la serie con su descripción documental. El archivo estabiliza una tipología de la amenaza y conserva las huellas de su producción.

Palabras clave: fotografía de prensa, archivo, escenificación, economía visual, terrorismo, dictadura chilena.

The political construction of threat: visual economy and the production of "terrorism" in the photographic archive of *La Nación*

Abstract: This article examines how archival classification, understood as part of the newspaper's journalistic practice, takes part in producing a representation of the political enemy during the final years of the Chilean dictatorship. The analysis focuses on a series of four 1989 slides, kept in an envelope of the "Terrorism" category in the photographic archive of *La Nación*, which shows two subjects first wearing balaclavas and then with their faces uncovered. Drawing on Deborah Poole's visual economy and on the work of John Tagg and Allan Sekula, it contrasts the staging of the series with its documentary description. The archive stabilizes a typology of threat while preserving the traces of its production.

Keywords: press photography, archive, staging, visual economy, terrorism, Chilean dictatorship.

[1] Fotógrafo. Licenciado en Sociología, Universidad Católica del Maule. Magíster (c) en Estudios de la Imagen, Universidad Alberto Hurtado.
ORCID ID: 0009-0002-6015-7926
Email: guillermo.calderon@udp.cl

Recibido: 24/09/26 Aceptado: 13/11/26 http://doi.org/10.47725/RAV.034.10

La fotografía ha ocupado un lugar central en la construcción de los relatos históricos contemporáneos. Su presencia en la prensa, los archivos y los museos ha contribuido a consolidarla como un documento privilegiado para conocer el pasado y comprender acontecimientos políticos, sociales y culturales. Esta condición documental no depende únicamente de la capacidad técnica de registrar un instante. La producción, circulación y conservación de las imágenes forman parte de procesos históricos que intervienen en la manera en que determinados hechos llegan a adquirir visibilidad pública y permanecen disponibles para nuevas interpretaciones.

La trayectoria de una fotografía continúa después de su publicación. Cada imagen se incorpora a espacios institucionales donde es descrita, clasificada y relacionada con otros documentos. Estas operaciones organizan formas de lectura que orientan su consulta futura y condicionan el modo en que el pasado puede ser interpretado. Las reflexiones de John Tagg (2005) sobre la fotografía como práctica institucional, de Allan Sekula (1986) sobre el archivo como sistema de clasificación y de Boris Kossoy (2001) sobre la fotografía como documento histórico convergen en una misma preocupación por las condiciones que permiten a una imagen adquirir valor documental y autoridad histórica.

El archivo fotográfico del diario *La Nación*, conservado actualmente por Cenfoto-UDP, parte de Archivos-UDP, ofrece un espacio particularmente fértil para examinar estos procesos. Las fotografías producidas durante los últimos años de la dictadura chilena permanecen articuladas mediante categorías documentales que organizan su consulta y establecen relaciones entre acontecimientos, sujetos y formas de representación. Entre ellas, la categoría "Terrorismo" reúne un conjunto de imágenes que participaron en la configuración visual de la violencia política y que continúan siendo legibles desde esa clasificación.

Este artículo analiza, como estudio de caso, una serie de cuatro diapositivas de marzo de 1989, reunidas en un sobre descrito como "Subversivos del grupo Tupac Amaru del Partido Comunista asaltaban para reunir fondos". La serie permite observar cómo la fotografía, la práctica periodística y el archivo confluyen en la producción de una determinada representación del enemigo político. A partir de este caso, el concepto de economía visual, desarrollado por Deborah Poole (2000), ofrece una perspectiva para examinar las relaciones entre imagen, circulación y poder, mientras que propuestas como las de Susan Sontag (2004) amplían la discusión sobre la construcción pública del significado y las formas de reconocimiento inscritas en la representación fotográfica.

La serie analizada en este artículo forma parte de un conjunto documental amplio. La categoría "Terrorismo" reúne más de 6.000 fotografías, distribuidas en más de 500 sobres y producidas desde 1983 hasta comienzos de la década de 2000, entre las que se cuentan registros de atentados, allanamientos, detenciones, reconstituciones de escena, incautaciones de armas y retratos de víctimas. En una reconstitución de escena de enero de 1989 (Imagen 1), un civil con el rostro parcialmente cubierto por un gorro de lana simula un disparo junto a un carabinero, en una acción dispuesta para la cámara. En una exhibición de armamento incautado en septiembre de ese mismo año (Imagen 2), armas, municiones y material de propaganda se ordenan en series sobre una superficie fotografiada desde arriba. Ambas imágenes comparten con la serie analizada una misma lógica de exhibición, donde cuerpos, armas y emblemas se disponen deliberadamente ante el objetivo. Estas regularidades permiten situar la serie de marzo de 1989 dentro de un repertorio estereotipado de la amenaza, cuya coherencia proviene tanto de las decisiones fotográficas como de la clasificación que reúne estas imágenes bajo una misma denominación.



Imagen 1. Reconstitución de escena del crimen del sargento de orfeón de carabineros, Carlos González V., asesinado por extremista mientras esperaba locomoción (1989, 27 de enero) [diapositiva color]. Archivo fotográfico diario *La Nación*, Cenfoto-UDP, Archivos-UDP. Signatura M_NFB10_02_C014_S004_001.



Imagen 2. Armamento incautado al Frente Manuel Rodríguez (FMR) (1989, 2 de septiembre) [diapositiva color]. Archivo fotográfico diario *La Nación*, Cenfoto-UDP, Archivos-UDP. Signatura M_NFB10_03_C018_S009_006.

Corpus y procedimiento de análisis

El artículo adopta un enfoque cualitativo de carácter documental y se plantea como un estudio de caso, derivado de una investigación más amplia sobre la categoría "Terrorismo" en el archivo fotográfico de *La Nación*. La categoría se conserva en tres cajas del mueble NFB10 del fondo, organizadas en contenedores temáticos que agrupan sobres. Cada sobre reúne las diapositivas o negativos de 35 mm de un mismo acontecimiento y consigna una descripción mecanografiada o manuscrita, una fecha y, de manera irregular, el nombre del fotógrafo. Las categorías, los rótulos de los contenedores y las descripciones de los sobres corresponden a la organización original del archivo del diario. Cenfoto-UDP conservó estas denominaciones en su catalogación, y los códigos que asignó durante la digitalización se usan aquí solo como signaturas de ubicación.

La revisión del fondo se realizó durante el proceso de digitalización de la categoría en el laboratorio de Cenfoto-UDP, que permitió registrar en una planilla de catalogación el contenedor, el sobre, la descripción, la fecha y el número de fotografías de cada unidad. Las imágenes digitalizadas suman 6.258 fotografías distribuidas en 539 sobres.

El caso es un sobre de la categoría que conserva cuatro diapositivas de una misma sesión fotográfica. Permite examinar, en una unidad documental acotada, la relación entre escenificación, selección y clasificación, a partir de su orden de toma, sus marcas materiales y la descripción que lo reúne. Las Imágenes 1 y 2 comparten con el caso el año de producción, 1989, último año de la dictadura y período de campaña electoral, y corresponden a tipos de registro recurrentes en la categoría. Su inclusión sitúa el caso dentro de regularidades visuales del fondo.

El análisis combina dos procedimientos. El análisis visual atiende al encuadre, el ángulo de toma, la iluminación, la distancia y la disposición de cuerpos, objetos y emblemas en cada fotografía. El análisis documental examina la descripción del sobre, el contenedor al que pertenece, la fecha consignada y la presencia o ausencia de crédito autoral. En el sobre analizado, la numeración impresa en el borde de la película permite reconstruir el orden de la toma, y las marcas de preprensa documentan el paso de la serie por el circuito editorial del diario. Las dos diapositivas que muestran a los sujetos a rostro descubierto se describen sin reproducirse, ya que el sobre les imputa delitos que el archivo no permite verificar.

El archivo fotográfico de un diario forma parte de su práctica periodística. Las rutinas de documentación de la redacción seleccionan, describen y clasifican las imágenes según las necesidades de editores y periodistas, y fijan con ello un lenguaje para nombrar los acontecimientos. Este estudio aborda la práctica periodística desde esa dimensión archivística. La publicación y circulación de las imágenes constituyen otra dimensión de esa misma práctica, que requiere un análisis propio.

Economía visual y producción de sentido

Las imágenes adquieren significado a través de las relaciones sociales que hacen posible su producción, circulación y apropiación. Su sentido se configura en el entramado de prácticas que regulan la forma en que son vistas, utilizadas e interpretadas, más allá de lo contenido en la representación misma. Esta perspectiva desplaza la atención desde la imagen aislada hacia las condiciones históricas que organizan su existencia pública y permite comprender la cultura visual como un espacio donde se producen formas de conocimiento sobre el mundo.

En este contexto, Deborah Poole propone el concepto de economía visual para pensar las imágenes como parte de un sistema de relaciones antes que como objetos autónomos. Según la autora, "el concepto de economía visual es más útil para pensar en las imágenes visuales como parte de una comprensión integral de las personas, las ideas y los objetos. En un sentido

general, la palabra economía sugiere que el campo de la visión está organizado en una forma sistemática. También sugiere claramente que esta organización tiene mucho que hacer con relaciones sociales, desigualdad y poder, así como con significados y comunidad compartida" (Poole, 2000, p. 16). Esta definición permite comprender la visión como una práctica social organizada mediante relaciones de poder, intercambio y producción de significado.

La propuesta de Poole sitúa la circulación en el centro del análisis. Las imágenes recorren espacios sociales donde establecen relaciones con otras representaciones, prácticas e instituciones que intervienen en la producción de su significado. Estos recorridos organizan formas de visibilidad, delimitan comunidades de interpretación y distribuyen valores culturales que orientan la experiencia de quienes producen, observan y utilizan las imágenes. La economía visual permite comprender que el sentido de una fotografía se configura a lo largo de su trayectoria y de las relaciones que establece en distintos contextos históricos.

Esta perspectiva plantea una cuestión fundamental para el estudio de la fotografía de prensa. Si la producción de sentido depende de una economía visual, resulta pertinente examinar los espacios donde determinadas interpretaciones adquieren legitimidad y permanecen disponibles para la vida social. La circulación de las imágenes supone procesos de selección, organización y validación que orientan su lectura pública y condicionan las formas en que un acontecimiento llega a ser conocido. Estas operaciones conducen a considerar el papel de las instituciones que participan en la producción de significado.

Fotografía, institución y autoridad documental

La circulación de las imágenes se desarrolla en espacios donde distintos actores intervienen en la producción de sus significados. Entre ellos, la prensa ocupa un lugar decisivo al seleccionar los acontecimientos que adquieren visibilidad pública, definir las condiciones de su representación y establecer los marcos interpretativos que acompañan su publicación. La fotografía de prensa participa de estas operaciones como parte de una práctica institucional que organiza el encuentro entre la imagen y sus lectores.

John Tagg sitúa la fotografía dentro de este entramado institucional y desplaza la atención hacia las condiciones que otorgan autoridad a la imagen documental. Según el autor, "es únicamente en este marco institucional donde adquieren peso y pueden imponerse significados que de otro modo podrían ser discutibles" (Tagg, 2005, p. 9). La eficacia documental de una fotografía depende, entonces, de las prácticas y dispositivos que regulan su producción, circulación y uso público. La institución reúne estas operaciones y establece las condiciones que permiten reconocer una imagen como evidencia de un acontecimiento.

Esta perspectiva amplía la comprensión de la fotografía como documento histórico. Boris Kossoy sostiene que toda fotografía resulta de un proceso de selección donde intervienen decisiones técnicas, culturales e ideológicas que orientan la construcción de la imagen. En sus palabras, "la elección de un aspecto determinado -es decir, seleccionado de lo real- (...) configura la actuación del fotógrafo como filtro cultural. El registro visual documenta, por otro lado, la propia actitud del fotógrafo frente a la realidad; su estado de espíritu y su ideología acaban transparentándose en sus imágenes" (Kossoy, 2001, pp. 35-36). La fotografía incorpora, de este modo, las condiciones históricas de su producción y conserva las huellas de las prácticas que hicieron posible su existencia como documento.

Esta condición institucional adquiere un relieve particular en el caso de *La Nación*. Propiedad del Estado de Chile desde 1927 hasta el cierre de su edición impresa en 2010, el diario operó durante los últimos años de la dictadura bajo la supervisión de la División Nacional de Comunicación Social (DINACOS), organismo dependiente del Ministerio Secretaría General de Gobierno, encargado de administrar las políticas informativas del régimen y de censurar los contenidos de los medios. El control estatal sobre la imagen pública no se limitó a la prensa

oficialista. El Bando n.º 19, dictado en septiembre de 1984, prohibió a las revistas opositoras *Análisis*, *Apsi* y *Cauce*, y al diario *Fortín Mapocho*, publicar fotografías de cualquier naturaleza, restringiendo su contenido exclusivamente a texto escrito (Montgomery, 2023). Este episodio evidencia que la producción fotográfica de la prensa estatal —y, con ella, *La Nación*— se inscribía dentro de un aparato comunicacional que definía activamente las fronteras de lo visible y lo decible sobre la violencia política. La fotografía de prensa producida en este contexto constituye, entonces, parte de un dispositivo editorial subordinado a los intereses del régimen militar, lo que vuelve especialmente pertinente la observación de Tagg sobre el peso documental que otorga el marco institucional a la imagen.

Las instituciones que producen y utilizan fotografías desarrollan, al mismo tiempo, procedimientos destinados a organizar su consulta y permanencia. Cada imagen se integra a sistemas de identificación, descripción y clasificación que prolongan su trayectoria documental más allá de la coyuntura para la cual fue realizada. Estas operaciones permiten comprender el archivo como una dimensión constitutiva de la fotografía institucional y abren una nueva pregunta acerca de las formas en que las imágenes continúan produciendo significado a través de las categorías que las organizan.

El archivo como sistema de clasificación

Las categorías archivísticas organizan las relaciones entre las imágenes y orientan las formas en que estas pueden ser interpretadas. Cada fotografía adquiere una posición dentro de un conjunto documental que establece vínculos con otros registros y configura un marco de inteligibilidad para su consulta. El archivo opera, así, como un sistema de clasificación que produce relaciones de sentido a partir de la organización misma de los documentos.

Allan Sekula comprende este funcionamiento como una estructura que establece equivalencias entre imágenes. En sus palabras, "En términos estructurales, el archivo es al mismo tiempo una entidad paradigmática abstracta y una institución concreta. En ambos sentidos, el archivo constituye un amplio sistema de sustitución que establece una relación de equivalencia general entre las imágenes" (Sekula, 1986, p. 17)[2]. La clasificación incorpora cada fotografía a una red de relaciones donde su significado depende también del conjunto documental al que pertenece. El archivo produce, de esta manera, una lectura que trasciende la singularidad de cada imagen y la integra en un sistema más amplio de interpretación.

Estas relaciones de equivalencia también organizan la representación de los sujetos fotografiados. Sekula sostiene que la fotografía llegó a "establecer y delimitar el territorio del otro, definiendo tanto la apariencia generalizada -la tipología- como las manifestaciones contingentes de la desviación y la patología social" (Sekula, 1986, p. 7). La clasificación archivística reúne imágenes bajo atributos compartidos y consolida categorías que orientan su lectura. Cada fotografía participa en la construcción de tipologías que permiten reconocer determinadas identidades sociales como parte de un mismo horizonte de significado.

La dimensión política del archivo se expresa con mayor claridad en la noción de archivo en la sombra (*shadow archive*). Sekula lo describe como un sistema que "abarca un terreno social completo mientras sitúa a los individuos dentro de ese territorio" (Sekula, 1986, p. 10). Las categorías documentales distribuyen posiciones dentro del espacio social y establecen relaciones entre imágenes que permanecen disponibles para nuevas consultas. La clasificación organiza, así, una geografía de los sujetos representados, donde cada fotografía adquiere sentido a partir del lugar que ocupa dentro del conjunto.

[2] Todas las traducciones de Allan Sekula son propias.

Esta perspectiva ofrece un marco para examinar la categoría "Terrorismo" en el archivo fotográfico del diario *La Nación*. La clasificación establece relaciones entre imágenes producidas en distintos momentos y bajo circunstancias diversas, configurando un campo de interpretación que trasciende cada documento individual. El análisis de la serie de 1989 permitirá observar cómo estas operaciones archivísticas participan en la construcción de una representación estable del enemigo político.

El sobre como serie: escenificación y selección

El sobre descrito como "Subversivos del grupo Tupac Amaru del Partido Comunista asaltaban para reunir fondos", fechado el 28 de marzo de 1989 e inscrito en el contenedor "Terrorismo (Chile) - Extremistas. Varios.", conserva cuatro diapositivas en color de 35 mm de una misma sesión. La numeración impresa en el borde de la película permite reconstruir el orden de la toma. La primera toma conservada muestra a dos sujetos con pasamontañas frente a dos banderas (fotograma 9, Imagen 3). La siguiente es una toma vertical de encuadre más amplio, en la que aparecen revólveres, munición, cables y otros objetos dispuestos sobre un sofá cubierto (fotograma 13, Imagen 4). Las dos últimas son retratos de los mismos sujetos a rostro descubierto (fotogramas 14 y 18). La ausencia de los fotogramas anteriores al 8 y de los intermedios indica que el sobre conserva una selección de una sesión más extensa.

En el fotograma 9, dos sujetos con pasamontañas posan frente a la cámara en un espacio interior. Ambos portan armas de fuego y visten jeans y chalecos de lana. El sujeto ubicado a la izquierda sostiene una subametralladora y dirige la mirada hacia el objetivo, mientras el segundo porta un revólver y orienta la vista hacia un punto fuera del encuadre. Detrás de ellos se disponen dos banderas rojas que ocupan gran parte del fondo. Una contiene la palabra "Vencer" y la otra reproduce la hoz y el martillo rodeados por espigas, emblema históricamente asociado al Partido Comunista.



Imagen 3. Subversivos del grupo Tupac Amaru del Partido Comunista asaltaban para reunir fondos (1989, 28 de marzo) [diapositiva color, fotograma 9]. Archivo fotográfico diario *La Nación*, Cenfoto-UDP, Archivos-UDP. Signatura M_NFB10_03_C024_S004_004.

La construcción visual de esta toma evidencia una disposición deliberada de sus elementos. Las banderas ocupan el fondo inmediato de la composición, los cuerpos permanecen separados del muro por una distancia mínima y las armas se presentan completamente visibles dentro del encuadre. El leve contrapicado refuerza la presencia de ambas figuras y otorga centralidad a los emblemas que las acompañan. El pasamontañas opera, en este marco, como uno de los signos más reiterados en la visualidad del "terrorista" durante la década de 1980. Al ocultar el rostro, suprime la singularidad de los sujetos y los vuelve intercambiables con otras figuras de la categoría, condición que facilita su inscripción en una tipología. La fotografía registra un momento de exhibición donde los sujetos representan una determinada identidad política frente a la cámara, antes que una acción en desarrollo. La disposición del encuadre asocia cuerpos, armas y emblemas políticos en una representación coherente, previa a la intervención del texto archivístico.

La toma vertical del fotograma 13 amplía el encuadre e incorpora, en primer plano, un sofá cubierto, sobre el que se disponen revólveres, munición, cables y otros objetos. Su aparición responde probablemente a un cambio de encuadre, más que a la incorporación de un nuevo elemento en la escena. El despliegue ordenado de objetos frente a los cuerpos armados sigue las convenciones de exhibición de evidencias que otorgan a la fotografía el estatuto de prueba (Dubois, 1986), las mismas que organizan la exhibición de armamento incautado (Imagen 2). Cuerpos, emblemas y objetos quedan reunidos en un mismo encuadre, y la toma suma a la exhibición de una identidad política la presentación de un inventario.



Imagen 4. Subversivos del grupo Tupac Amaru del Partido Comunista asaltaban para reunir fondos (1989, 28 de marzo) [diapositiva color, fotograma 13]. Archivo fotográfico diario *La Nación*, Cenfoto-UDP, Archivos-UDP. Signatura M_NFB10_03_C024_S004_003.

Las dos últimas tomas conservadas muestran a los mismos sujetos a rostro descubierto, en un encuadre que conserva la forma del retrato de identificación. Banderas, armas y pasamontañas componen un dispositivo de exhibición. La serie reúne así los dos polos que Sekula (1986) distingue en el archivo fotográfico, la producción de una tipología visual de la desviación y el registro del individuo. En el orden de las tomas conservadas, el tipo precede al individuo.

El paso de la serie por el circuito editorial del diario dejó marcas materiales. El borde superior del fotograma 9 conserva restos de un papel adherido y luego arrancado, en el que se distinguen las letras "R. G". La marca indica que esta toma fue preparada para edición y que su autoría estuvo consignada en el soporte. El sobre no registra autor, de modo que la ausencia de crédito resulta de una supresión material sobre el documento, más que de un dato desconocido en el origen. La revisión de las ediciones de *La Nación* de las semanas posteriores no permitió localizar su publicación.

La serie plantea la pregunta por quién organizó la escena y quién tomó las fotografías. Las condiciones de toma, un interior con ventana de reja y malla metálica, un muro desnudo y flash directo, no permiten establecer si la escenificación respondió a una decisión policial, del fotógrafo o de los propios retratados. En el período, los organismos de seguridad presentaron como enfrentamientos o casos resueltos operaciones que investigaciones posteriores establecieron como montajes (Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación, 1991/1996). Los rostros cubiertos del fotograma 9 no responden a la imposibilidad de identificar a los sujetos, pues la misma sesión los registra a rostro descubierto. El pasamontañas forma parte de la escenificación, y la toma que conserva marcas de preparación para edición es la que muestra a los sujetos con el rostro cubierto.

La descripción del sobre reúne las cuatro diapositivas bajo un mismo enunciado. Narra una acción, el asalto para reunir fondos, ausente de todas ellas, y asigna el mismo sentido a las tomas con pasamontañas y a los retratos a rostro descubierto. El sobre conserva así la imagen preparada para circular y las tomas que documentan su producción. La operación archivística estabiliza la tipología del enemigo político y resguarda al mismo tiempo los documentos que permiten reconstruir su escenificación.

La categoría "Terrorismo" en el archivo fotográfico de *La Nación*

La descripción del sobre y el rótulo del contenedor inscriben la serie en un marco de lectura previo a la observación de las imágenes. Susan Sontag advierte que "todas las fotografías esperan su explicación o falsificación según el pie" (Sontag, 2004, p. 9). En este caso, la descripción vincula los elementos visibles -las armas, los pasamontañas y los emblemas políticos- con la categoría "Terrorismo", presente en el propio rótulo del contenedor, y estabiliza una interpretación específica del acontecimiento registrado.

La descripción archivística asocia a los sujetos fotografiados con un "grupo Tupac Amaru del Partido Comunista", denominación sobre la que no se ha encontrado documentación. El Partido Comunista de Chile había impulsado desde 1983 el Frente Patriótico Manuel Rodríguez (FPMR) (Pérez, 2012), y el nombre "Túpac Amaru" remite al Movimiento Revolucionario Túpac Amaru, organización guerrillera peruana. La denominación podría corresponder a la autodenominación de un grupo menor, a una etiqueta policial o a una designación propia del lenguaje oficial, y el archivo no permite establecer cuál de estas posibilidades es la correcta. La lectura del rótulo queda así mediada por los conocimientos y saberes de quien consulta el archivo. Para quien desconoce las organizaciones de la época, la descripción funciona como una identificación. Para quien las conoce, abre una pregunta que el propio archivo no responde. En ambos casos, el nombre inscribe a los sujetos en un campo genérico de la amenaza, donde la identificación precisa de la organización resulta secundaria frente a la eficacia connotativa del nombre.

El caso permite proponer que lo que el sobre hace con cuatro tomas, la categoría lo hace con cientos de sobres. La eficacia de esta operación depende tanto de la escenificación registrada

como del sistema de clasificación que la incorpora al archivo. La categoría "Terrorismo" establece relaciones entre esta serie y otras imágenes reunidas bajo la misma denominación (Imágenes 1 y 2), configurando una red de equivalencias que organiza la representación del enemigo político. Desde la perspectiva desarrollada por Sekula, el archivo produce estas relaciones mediante categorías que articulan documentos diversos dentro de un mismo horizonte interpretativo. La fotografía adquiere, así, un significado que excede la escena representada y pasa a formar parte de una tipología visual construida institucionalmente.

La categoría archivística como forma de interpretación

En el archivo fotográfico de *La Nación*, la clasificación constituye una forma de interpretar la violencia política a través de criterios documentales que establecen relaciones entre acontecimientos, sujetos y representaciones visuales. Las descripciones archivísticas, las categorías temáticas y la organización del fondo articulan una lectura construida desde las prácticas periodísticas e institucionales que dieron origen al archivo. La categoría "Terrorismo" reúne registros producidos en contextos diferentes bajo un mismo criterio de clasificación, estableciendo relaciones de continuidad entre acontecimientos que originalmente respondieron a circunstancias particulares y organizando una lectura común de la violencia política.

Esta operación clasificatoria puede relacionarse con un marco jurídico que la precede. La Ley n.º 18.314, promulgada en mayo de 1984 durante el régimen militar, tipificó por primera vez las conductas terroristas en Chile sin ofrecer una definición precisa del concepto, limitándose a enumerar un conjunto de conductas determinadas por el contexto de excepción constitucional vigente en ese momento. Esta ambivalencia normativa ha permitido, según Villegas Díaz (2018), un uso marcadamente selectivo de la legislación antiterrorista, orientado durante la dictadura y los primeros años de la transición hacia la persecución de organizaciones de izquierda que se oponían al régimen militar. La categoría "Terrorismo" del archivo de *La Nación* puede leerse, así, como una prolongación fotográfica de esta misma operación jurídica. Del mismo modo que la ley construyó un campo difuso de conductas sancionables sobre una base ideológica, el archivo construyó un campo visual de sujetos reconocibles bajo esa misma denominación.

Estas relaciones también producen una forma específica de representar el conflicto político. Al reunir bajo una misma categoría imágenes correspondientes a acontecimientos distintos, la clasificación favorece la asociación reiterada entre organizaciones de izquierda, violencia armada y amenaza al orden social. La continuidad establecida entre estos registros configura una representación del enemigo político que trasciende cada fotografía individual y permanece disponible para nuevas lecturas a través del propio archivo. La categoría documental organiza un conjunto de imágenes y estabiliza un horizonte de interpretación desde el cual esos sujetos continúan siendo comprendidos. Ese horizonte condiciona también las preguntas que es posible formular a los documentos, de modo que la clasificación constituye una dimensión histórica del propio documento.

Conclusión

El caso analizado permite proponer que la representación de la violencia política durante los últimos años de la dictadura chilena se articuló mediante una economía visual que vinculó escenificación fotográfica, edición y clasificación archivística. Las imágenes registraron determinados acontecimientos y participaron en un sistema de relaciones donde la fotografía adquirió significado a partir de las prácticas institucionales que regularon su producción, organización y consulta.

La reiteración de elementos como armas, pasamontañas, emblemas partidarios y referencias a organizaciones de izquierda contribuyó a construir una visualidad del peligro que otorgó

reconocimiento inmediato a la figura del enemigo político. La categoría "Terrorismo" permitió reunir estas representaciones dentro de un mismo horizonte de interpretación, favoreciendo la asociación entre militancia de izquierda, violencia armada y amenaza al orden social. En este proceso, el archivo conservó la lectura establecida por la propia redacción, preservando las categorías desde las cuales esas imágenes continuaron siendo interpretadas.

El análisis del caso permite distinguir tres niveles de resultados. Los hallazgos documentales son el orden de las tomas, la presencia de los mismos sujetos con pasamontañas y a rostro descubierto, las marcas de preparación para edición y la ausencia de autor en el sobre. La interpretación propuesta sostiene que la sesión antepone la tipología del enemigo político al registro individual y que la descripción archivística extiende ese sentido a toda la serie. Quedan como hipótesis abiertas la autoría de la escenificación, la circulación periodística de la imagen y el alcance de estas operaciones en el conjunto de la categoría, que la investigación de la que deriva este artículo busca contrastar.

Desde esta perspectiva, el archivo fotográfico constituye también un espacio de producción de significado histórico. Las categorías documentales forman parte de las condiciones que organizan la lectura de las imágenes y conservan las formas institucionales mediante las cuales una época representó sus conflictos políticos. Incorporarlas al análisis permite comprender que la clasificación opera como un componente de la economía visual que hizo posible la construcción y permanencia de determinadas representaciones sobre la violencia política durante la dictadura chilena, más allá de su función como herramienta de organización documental.

Referencias

Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación. (1996). *Informe de la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación* (Reedición). Santiago: Corporación Nacional de Reparación y Reconciliación. (Obra original publicada en 1991)

Dubois, P. (1986). *El acto fotográfico: De la representación a la recepción*. Barcelona: Paidós.

Kossoy, B. (2001). *Fotografía e historia*. Buenos Aires: La Marca Editora.

Montgomery, V. (2023). Censura 1984: Bando 19, imágenes en falta. *Revista de Teoría del Arte*, (37), 71-83.

Pérez, C. (2012). ¡A las armas, camaradas!: Frente Patriótico Manuel Rodríguez (1983-1990). *Naveg@mérica*, (9). Recuperado de https://revistas.um.es/navegamerica/article/view/161621

Poole, D. (2000). *Visión, raza y modernidad: Una economía visual del mundo andino de imágenes* (M. Martínez, Trad.). Lima: SUR Casa de Estudios del Socialismo.

Sekula, A. (1986). The body and the archive. *October 39*, 3-64.

Sontag, S. (2004). *Ante el dolor de los demás* (A. Major, Trad.). Madrid: Suma de Letras.

Tagg, J. (2005). *El peso de la representación: Ensayos sobre fotografías e historias* (A. Fernández Lera, Trad.). Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

Villegas Díaz, M. (2018). Tratamiento jurisprudencial del terrorismo en Chile (1984-2016). *Política Criminal 13*(25), 501-547.