

Maneras de hacer ver. Relaciones entre imagen y trabajo policial

Marcela Perelman

Equipo de Antropología Política y Jurídica, Facultad de Filosofía y Letras,
Universidad de Buenos Aires / Conicet - mperelman@gmail.com

El impacto social y político de los homicidios de Darío Santillán y Maximiliano Kosteki en las inmediaciones del Puente Pueyrredón por parte de la Policía de la Provincia de Buenos Aires el 26 de junio de 2002¹ se inscribió como un momento de bisagra en las formas en que se concibió el lugar del Estado en torno de la protesta social. La centralidad que tuvieron en los hechos las imágenes periodísticas me lleva a analizar condiciones de producción, emergencia, circulación e impacto de las fotografías y los videos.

Una de las líneas que atraviesan la relación entre el acontecimiento de Puente Pueyrredón y las transformaciones en las políticas de seguridad respecto de la protesta, tiene que ver justamente con el lugar de la imagen en este proceso. La relación entre el trabajo policial y la fotografía, así como con el video, ha incorporado cambios a partir de estos hechos: funcionarios policiales (así como los responsables políticos de las instituciones de seguridad) han tomado nota de las consecuencias jurídicas, administrativas y políticas que pueden conllevar las imágenes.²

¹ El 26 de junio de 2002 funcionarios de la Policía de la Provincia de Buenos Aires asesinaron a dos jóvenes manifestantes en las inmediaciones del Puente Pueyrredón en el marco de una manifestación que pretendía cortar el acceso sur de la provincia de Buenos Aires a la Capital Federal. Durante más de dos días la clase política repitió la versión oficial que responsabilizaba a los manifestantes por la violencia letal. Entre otros factores, la publicación de imágenes que contradecían la versión oficial y en la que se ve a las víctimas con vida al momento en que la policía bonaerense ingresó a la Estación Avellaneda, pusieron en evidencia la falsedad del relato oficial, así como la responsabilidad policial en los homicidios. La Masacre de Avellaneda fue una bisagra político-institucional y en los años siguientes se debatieron e implementaron diversas políticas de control del uso de la fuerza en el contexto de manifestaciones públicas.

² Por ejemplo, autoridades de la Secretaría de Seguridad han impartido órdenes a las diferentes instituciones de seguridad federales (Prefectura, Gendarmería, Policía Federal y Policía de Seguridad Aeroportuaria) de realizar registros audiovisuales de sus operativos, “*filmando al personal afectado, no a los manifestantes*”. En palabras de un alto funcionario: “*Yo quiero las imágenes para probar el comportamiento adecuado de los funcionarios*”. En particular, en algunos operativos de Gendarmería Nacional –institución originalmente asignada a tareas de control fronterizo que incrementalmente fue siendo asignada a tareas de seguridad interior, especialmente en operativos “*condis*” [contra disturbios]– pude ver a un gendarme tomando fotografías de las formaciones de su institución. Un gendarme me explicó que se registran “*tanto fotos, como filmaciones*” desde el año 2000 y que se ha convertido en “*estándar en los*

Diferentes funcionarios policiales de alto rango se han referido en conversaciones³ a *la lección de Franchiotti* en relación con el riesgo que el comisario corrió al ser “escrachado” en las fotografías. En este trabajo procuro reconstruir algunas de las condiciones del trabajo policial y del trabajo de los corresponsales gráficos a partir de las cuales fue posible la producción de estas imágenes, así como busco dar cuenta del engorroso proceso que transforma una imagen en una prueba judicial.

Aunque no es objeto de esta ponencia, quisiera señalar que el uso de la imagen también cambió en el diseño de la seguridad de las manifestaciones por partes de las agrupaciones piqueteras, que incluyeron, luego del tremendo golpe que implicó la Masacre de Avellaneda, estrategias internas relativas al uso de la imagen. El análisis que hicieron las agrupaciones respecto de que si no hubiera sido por los fotógrafos presentes en la Estación Avellaneda podrían haber sido culpabilizados por la muerte de sus compañeros –de haber prosperado la versión policial y oficial respecto de que los piqueteros se habían matado entre sí– los llevó a una amplia estrategia de producción propia de imágenes.

La lección de Franchiotti. Prácticas policiales como condiciones de producción de las fotografías⁴

Las imágenes de la Estación Avellaneda no fueron producidas por cámaras ocultas. Los fotógrafos –tal como quedaron registrados en las imágenes de sus colegas– no se escondieron para sacar las fotos, estaban allí en la Estación. En su declaración en el

operativos, como prueba judicial de defensa” y como material para las “evaluaciones de desempeño”.

³ Los diálogos con diferentes funcionarios de seguridad se dieron mientras participaba, como representante de una organización de Derechos Humanos, de una serie de encuentros entre funcionarios políticos, de seguridad y representantes de organizaciones de la sociedad civil, en los que se discutían estándares de regulación del uso de la fuerza en el contexto de manifestaciones públicas. Agradezco a las autoridades del Consejo de Seguridad Interior de la Secretaría de Seguridad Interior de la Nación (Argentina) el haberme brindado la posibilidad de usar algunos de los datos obtenidos en el marco de este proyecto realizado durante 2007.

⁴ Este apartado y el que sigue son nuevas versiones de una sección de la ponencia “La emergencia de las fotografías de la Estación. La producción de imágenes del acontecimiento Puente Pueyrredón” presentada en las *IV Jornadas de Antropología Social* de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en septiembre de 2010.

juicio oral, el fotógrafo del diario *Clarín* Pepe Mateos da cuenta de su visibilidad para la policía:

Estaba dentro de la Estación Avellaneda. Viene la policía, el hall se despeja, todo el mundo sale corriendo, yo me quedo contra la pared izquierda de la entrada a la estación”⁵ [...] “En ese momento [le dije] al comisario que dejara de pegarle, que lo tenía en un montón de tomas”.⁶

Ante esta *presencialidad* del fotógrafo me ha surgido recurrentemente la pregunta de cómo es posible que los policías bonaerenses ejecutaran a Darío Santillán frente a testigos y cámaras y procedieran a levantar los cartuchos, correr los cuerpos agonizantes, *como si* estuvieran solos. Fui encontrando tres tipos de respuestas en el análisis periodístico, en entrevistas y conversaciones con actores involucrados en el caso. La primera es que la policía no vio las cámaras. Me permito relativizar esta posibilidad, ya que en muchas imágenes se ven miradas a cámara de los policías y hay grabaciones en las que se escucha cómo se advierten entre sí de la presencia de las cámaras, además de la advertencia de Mateos. La segunda respuesta refiere que este accionar se explica por el grado de impunidad con el que contaban. Finalmente, se me ha dicho simplemente que “no se explica”, tal como afirma un actor involucrado en el juicio:

Lo que no puedo entender, y esto pasa a veces, es que este otro estúpido salga a matar delante de todos con una escopeta, está totalmente *de la cabeza*, cómo en una escena un poco mejor armada⁷ pudo ser tan brutal, tan bestia, tan estúpido. Porque, en serio, lo salió a matar, salió a disparar.

Trataré de avanzar por el camino de las dos últimas respuestas, entre la imposibilidad de explicarlo y la sensación de que obraban con impunidad. Por supuesto, el clima previo (en el que el presidente interino Eduardo Duhalde advertía que no iba a permitir un corte de accesos a la Capital) y las características del operativo de la Policía de la Provincia de Buenos Aires pueden ser considerados como condiciones de posibilidad del “accionar impune” de Franchiotti y su grupo. Pero, además, el accionar de armado, de montaje, de “limpieza” de la escena del crimen puede pensarse como inscripto en

⁵ Registrado a partir del testimonio de José Anibal Mateos en el juicio oral, el 29 de agosto de 2005.

⁶ Esta última frase extraída de la cobertura de www.masacredeavellaneda.org, 29 de agosto de 2005, “Médicos forenses aseguraron que Kosteki y Santillán murieron desangrados”.

⁷ Se refiere a un omnibus que apareció incendiado en el marco de los acontecimientos y que fue muchas veces interpretado como una acción de los servicios de inteligencia para justificar la represión policial a partir de los elevados niveles de violencia de los manifestantes. En palabras del mismo entrevistado: “ese omnibus de la SIDE es una muestra de la opereta”.

un *modo de obrar* característico de la policía. Propongo pensar esa secuencia de acciones de encubrimiento no sólo a partir del “estado de excepción” reinante, sino desde las modalidades de trabajo rutinarias de esta policía. Si bien “Puente Pueyrredón” es muchas veces señalado como un acontecimiento extremo, esta característica no debería inhibir un análisis desde los modos de obrar más rutinarios⁸. Tomo de la antropóloga Lucía Eilbaum (2009: 15) su descripción sobre la relación de tiempo y espacio entre la policía bonaerense y la escena del crimen:

Existe un período de tiempo en que el dominio de los acontecimientos es exclusivo de la policía. Desde el momento en que se advierte la comisión o posible comisión de un delito (sea por denuncia, flagrancia, o porque los mismos policías están involucrados) hasta que ese hecho es comunicado al poder judicial, habilitando su intervención, los pasos formales y/o informales están a cargo de la policía. Si bien el aviso a los fiscales, en el sistema penal provincial, debería ser inmediato, no lo es. En la mayoría de los hechos, hay una demora de, por lo menos, una hora. [...] ese tiempo en el que la policía es dueña de la escena del crimen, sobre todo, cuando policías se encuentran involucrados, es imprescindible para la formación de una versión lo más sólida posible de los hechos. Ese manejo del tiempo –policial– es una herramienta clave de la investigación.

En la Estación Avellaneda la policía no tenía el manejo del tiempo, no era plenamente dueña de la escena de su crimen. El espacio público en el que tiene lugar y las características de la situación (una protesta masiva en 2002, su represión) conllevan la presencia de testigos, entre ellos, algunos fotógrafos. Sin embargo, los policías despliegan su modo de obrar, ese que practican “sobre todo, cuando policías se encuentran involucrados”, aun cuando no tienen la *jurisdicción* ni espacial, ni temporal de la escena: crimen, armado y registro visual de la escena suceden al mismo tiempo y en el mismo lugar.

En las situaciones de protesta social, en general, la escala de la situación anonimiza a los individuos tras su identidad de policías, manifestantes, medios, público. Así fueron las muertes del 19 y 20 de diciembre de 2001 (de ahí uno de los obstáculos para probar las autorías materiales de las muertes), y así fue el disparo letal contra Maximiliano Kosteki. Se discute solamente el origen de las balas: la línea de policías dispara contra la columna de manifestantes. Pero la escala de la secuencia de las fotos de la Estación

⁸ Cuatro días después de los homicidios, Horacio Verbitsky presentaba una Mirada similar: “Ese comisario y el suboficial que sonreía junto a uno de los muertos como un cazador con la presa recién cobrada no se improvisan de la mañana a la noche. Son productos genuinos de una tradición” (Página/12, 30 de junio de 2002, “Un respiro”).

Avellaneda es opuesta: el *hall* y el patio de una estación y unas cuantas personas identificables.

Lo que propongo es pensar el “accionar impune” de los policías desde la imagen de la inercia. Inercia, por un lado, de su modo de obrar –de armar, de montar– en las escenas de los crímenes *en las que se ven involucrados*. Inercia, por otro lado, en relación con la escala del gran acontecimiento, de las masas en el espacio público, del anonimato del operativo de represión.

Con esta imagen, la respuesta acerca de *cómo puede ser que actuaran así frente a las cámaras* se desplaza de lo excepcional a lo corriente: *actuaron como actúan* cuando tienen que ocultar un crimen propio, cuando tienen que formar una versión de los hechos. Lo excepcional no es el descaro, lo excepcional es el tipo particular de testigos que estaban allí: las cámaras.

Resulta, ahora, inevitable la pregunta acerca de si *la policía no dispone de modos de actuar específicos para estas circunstancias* en las que no cuentan con el manejo del tiempo, de la escena del crimen. A partir de conversaciones con policías, con autoridades políticas del área de seguridad y de la observación (presencial y mediática) de operativos considero que a partir de la Masacre de Avellaneda se afinan *modos de obrar* específicos⁹ para estas situaciones de grandes operativos. La noción corporativa de que la presencia de *cámaras* puede acarrear consecuencias administrativas y judiciales, que se puede estar “produciendo evidencia”, tiene un capítulo decisivo en las condenas de Puente Pueyrredón, es “la lección de Franchiotti”, como señala un comisario de la policía federal.

⁹ Por ejemplo, en los hechos ocurridos en ocasión de la manifestación del Sindicato de Peones de Taxis, de Camioneros y la UTA frente a la Legislatura, el 12 de noviembre de 2007, la transmisión televisiva mostró cómo los funcionarios de seguridad, al momento de golpear con sus bastones a manifestantes que ya se encontraban inmovilizados, se advertían entre sí acerca de la presencia cercana de cámaras de televisión. Esta advertencia entre policías contrasta con los hechos que analizamos, cuyo juicio resultó emblemático por el lugar que las imágenes tuvieron como evidencia para inculpar a policías. De hecho, las advertencias acerca de la presencia de los medios no aparecen como un factor de peso en el contexto del homicidio de Santillán y su inmediato intento de encubrimiento.

Notas sobre la escala y el tema de las imágenes de la Estación Avellaneda

Un rasgo significativo es la escala de la secuencia: Puente Pueyrredón, la *Masacre de Avellaneda* será recordada a partir de la escala de los hechos que se suceden en la Estación. No hay imágenes distintivas de la gran manifestación de ese 26 de junio en el Puente que el ojo no entrenado pueda diferenciar de las fotografías panorámicas de grandes manifestaciones que eran frecuentes en ese tiempo. Esta “escala hombre” se constituye de un espacio acotado, interior, con pocas personas, con distancias cortas, “se han eliminado todas las galas de lo espectacular: el paisaje es un ambiente, una oscuridad, apenas está esbozado”, tal como Susan Sontag describe el ámbito retratado por Goya en su serie de grabados *Los desastres de la Guerra*, (2003: 55).

La secuencia de la Estación cumple con principios rectores de la comunicación de masas: “La multitud se ve reducida a ‘un caso’ en un movimiento típico de los medios de comunicación de masas, que prefieren los rostros de los individuos antes que los conjuntos y las multitudes” (Varela, 2009, 151). En la Estación se dan condiciones de noticiabilidad: los personajes, sus expresiones íntimas, la posibilidad de nombrarlos, de contar su historia¹⁰. Y, por supuesto, la muerte, “cabeza periodística” por excelencia. Todo estudiante de periodismo sabe que si hay un muerto la crónica tiene prioridad editorial y que toda noticia con muerte debe *encabezarse* con ese dato. La escala reducida de las secuencias, el instante de la muerte marcado en los gestos agónicos de las víctimas y la indiferencia de los victimarios son pistas importantes para pensar el *tema* en el que se inscriben estas imágenes. Sontag ubica escenas similares en la historia de las imágenes con un tema específico: “los sufrimientos que padece la población civil a manos del desbocado ejército victorioso” (2003: 53-54). Es el momento de los *excesos*, del triunfalismo violento y *cruel*, del saqueo y de la muerte *innecesaria*, de la *venganza*.

La pequeña escala, lejos de la manifestación, permite percibir las imágenes como una “cacería policial”, antes que como una represión de la protesta social. La condena social al “gatillo fácil” y a las ejecuciones policiales de jóvenes contaba ya en nuestro país con un consenso amplio, mucho más fuerte que el que existía en ese momento

¹⁰ Sobre la construcción periodística de los piqueteros Kosteki y Santillán como mártires, y de los policías Franchiotti y Quevedo como inhumanos, ver la ponencia mencionada en la nota 4.

para reprobar la represión de la protesta social –si bien menos politizado, lo cual puede plantear otras debilidades. El cuerpo a cuerpo de estas secuencias inscribe los hechos en una práctica policial cuya condena ya está establecida. En otras palabras, el hecho de que las fotos no muestren un corte de rutas, puentes o calles, quita los hechos del marco de interpretación que opone “orden público” a “protesta social” (o el derecho a circular contra el derecho a manifestar) a una situación de cruda violencia policial. La dinámica de los hechos, reconstruida a partir de las imágenes, neutraliza el principal andamiaje justificatorio de la represión de la protesta. Así como la recurrente referencia a la liturgia cristiana en la descripción de las muertes de Kosteki y de Santillán alejaba los rasgos percibidos como negativos por su identidad de piqueteros, algo similar ocurre con estas escenas de la Estación en las que se han borrado las referencias a los cortes, al puente, a los palos y a los atributos “mal vistos” de los piqueteros.

La construcción de las imágenes como prueba

Durante el año 2005 tuvo lugar el juicio oral por las muertes de Kosteki y Santillán. Las imágenes fotográficas y de video se constituyeron como los medios de prueba centrales. De las transcripciones del juicio oral surge que las imágenes, por más evidentes que pudieran resultar a nivel periodístico, debían ser reaseguradas en el ámbito judicial a través de diferentes mecanismos. Estos reaseguros se relacionaban con tres momentos claves del ciclo de las imágenes: en cuanto al momento de producción de las imágenes, alguien debía reconocerlas como propias y demostrar un punto de enunciación neutral respecto de los hechos; en cuanto al tiempo transcurrido entre el registro de las imágenes y su reproducción en el juicio se debía garantizar una suerte de “cadena de frío” libre de adulteraciones (que abarca la “cadena de custodia”¹¹ pero también otras circunstancias previas a la incorporación de las

¹¹ La “cadena de custodia” refiere al conjunto de procedimientos tendientes a garantizar la correcta preservación de las evidencias, su análisis científico posterior, así como de su custodia y resguardo hasta concluido el proceso judicial, de forma tal de preservar su eficacia procesal. Pero, por la naturaleza de las pruebas de imagen que se fueron incorporando al juicio durante la instrucción (es decir, que no eran evidencias recolectadas en la escena), debía argumentarse también por las circunstancias desde la producción de las imágenes, su edición y diversas instancias hasta su incorporación al expediente como prueba. Luego, también sobre la cadena de custodia judicial.

imágenes en la causa); finalmente, al momento de la recepción en el contexto del juicio, se debía asegurar, con pericias realizadas con método científico, “lo que se ve”.

A continuación, cito transcripciones del juicio que resultan indicativas de estas tres instancias de reaseguro y validación de las imágenes como pruebas.

El testimonio de los corresponsales gráficos¹²

Los interrogatorios que se formularon a los camarógrafos citados a prestar testimonio en el juicio apuntaban a esclarecer en qué medida los fotógrafos habían “reproducido” imágenes y en qué medida podrían haberlas “producido”. Algunos de los ejes que resultaron recurrentes en los interrogatorios a los camarógrafos fueron:

En primer lugar, numerosas preguntas acerca del momento de registro de las imágenes y al reconocimiento de las imágenes como propias. En este sentido, las imágenes cobran un valor documental-probatorio en tanto alguien suscribe su registro como propio. Un fragmento de la transcripción del interrogatorio al testigo Héctor Omar Galleti, camarógrafo de ATC, ejemplifica un dialogo que se reiteró con las decenas de camarógrafos que prestaron su testimonio en este juicio:

- Señor Galleti, las imágenes que se le exhibieron las reconoce.
- Sí.
- Eh...
- Sí, sí.
- Pudo haberlas filmado usted?
- En parte, sí, en parte, no.
- Hasta qué parte exactamente lo que vio filmó usted?
- Eh algunas imágenes [...] las recuerdo ahora o sea no las tenía todas presentes pero es casi hasta donde están los autos esos que están eh... roto en la calle que no, no sé cómo, cómo se llama creo que es Pavón esa, eh... hay unos autos con unos vidrios rotos hasta ahí yo llevo la cámara.
- [se continua con proyección de DVD]
- Y a partir de aquí [...] indique hasta qué momento termina de filmar, señor Galleti, escucho.
- Muy bien hasta acá hasta acá llegamos.
- [fin de imágenes]
- La imagen anterior donde usted llega a colocarse detrás de la del cordón policial.
- Sí.

¹² Un primer análisis de estos testimonios fue presentado en la ponencia “Imágenes de protesta social y violencia institucional. El lugar de la fotografía y de la imagen audio-visual en la construcción social y la reconstrucción judicial de hechos de violencia policial”, en las *V Jornadas de Jóvenes Investigadores* del Instituto de Investigaciones Gino Germani de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires, en noviembre de 2009.

En segundo lugar, se hacen preguntas respecto a la toma de decisiones sobre las imágenes. Ni los camarógrafos, ni los fotógrafos que declararon en el juicio pudieron explicar porqué se habían dirigido en determinado momento a una u otra zona del Puente y sus alrededores, incluyendo la Estación Avellaneda. Los “lugares de enunciación televisiva” (Varela, 2005: 230) y sus traslados en el espacio parecen responder a intuiciones momentáneas, en las que tienen gran influencia los rumores entre periodistas, las corridas, las detonaciones, los gases, la posición de la policía.

En tercer lugar, si bien todos los testigos deben jurar o prometer al iniciar su testimonio que no tienen un interés especial en el resultado del juicio, que “*no [se] es amigo íntimo, enemigo, [ni se] tiene alguna relación, de parentesco o dependencia con los imputados*”, a algunos camarógrafos la defensa los interrogó respecto de su relación con las víctimas. Especialmente destacable resulta la pregunta que la defensa le formuló a José “Pepe” Mateos, fotógrafo del diario Clarín que registró la ejecución policial de Darío Santillán: “*¿Adhería usted ideológicamente a la cuestión piquetera?*”.

Los recursos argumentales y retóricos de este tipo, con los que las partes buscan restar credibilidad a los testigos son parte de la lógica del juicio adversarial. Así, los abogados buscan sesgar la mirada del tribunal sobre el testigo y, de esta manera, sobre su testimonio. Si bien estos recursos son en mayor o menor medida rutinarios en un juicio oral, no deja de llamarme la atención que se busque diluir el contundente valor referencial de las imágenes a través de instalar dudas sobre la ideología del autor.

Los abogados defensores de los policías (de aquellos que son los acusados y, a la vez, los fotografiados) no apuntan directamente a desacreditar las imágenes *en sí*, sino a través de cuestionar a su autor. El argumento plantea directamente la posibilidad de que la imagen fuera falsa o trucada, sino que su autor¹³ tuviera una intencionalidad en favor de “la cuestión piquetera”.

¹³ Sobre la autoría de las fotos del *Nunca Más*, Emilio Crenzel explica (2009: 293): “Las 27 fotos fueron tomadas por la propia Comisión a lo largo de su investigación. De este modo, las fotos del *Nunca Más* revelan un primer atributo: son todas, exclusivamente, de factura oficial. Esta decisión revela que la Comisión quería presentar su tarea desde un marco de neutralidad e imparcialidad ante los hechos y las partes involucradas. Probablemente por ello, las fotos de los desaparecidos que los familiares entregaron a la Conadep, o las que logró escabullir Bastera de la ESMA y entregó a la Comisión, con los retratos de los secuestrados ya en

El caso de los camarógrafos testigos presenta una particularidad en la relación entre imagen y testimonio. Mientras que en el caso de las imágenes de la Conadep utilizadas como evidencia en el Juicio a las Juntas, “estas fotos asumían el carácter de pruebas jurídicas que reafirmaban la veracidad de las declaraciones de los sobrevivientes” (Crenzel, 2009: 290), en nuestro caso lo que se estaba oponiendo es la verdad de las imágenes con la verdad de los testigos en tanto *terceros*:

En latín hay dos palabras para referirse al testigo. La primera, *testis*, de la que deriva nuestro término ‘testigo’, significa etimológicamente aquel que se sitúa como tercero (*terstis*) en un proceso o un litigio entre dos contendientes. La segunda, *superstes*, hace referencia al que ha vivido una determinada realidad, ha pasado hasta el final por un acontecimiento y está, pues, en condiciones de ofrecer un testimonio sobre él (Agamben, 2005: 15).

En otros términos, si Crenzel plantea que “las fotografías obran como confirmaciones visuales de la palabra” (2009: 296) de los *superstes*, en el juicio Puente Pueyrredón la palabra del fotógrafo *terstis* obra como confirmación oral de su fotografía. Tenemos aquí un círculo testimonial que tiene su complejidad: el fotógrafo *estuvo ahí* para tomar las fotos, es decir que las hizo posibles con su presencia; luego la justicia vuelve a invocar su presencia para validar las fotos. Es tal vez en este acto de acompañar sus imágenes en su recepción judicial donde la condición de testigo y fotógrafo logran su unidad:

Los fotoperiodistas [...] son más que espectadores en una tribuna histórica. Estar ahí es importante, ser un testigo visual es significativo, pero el centro de la cuestión es prestar testimonio. Prestar testimonio es hacer saber, confirmar, dar testimonio a otros. La distribución y publicación de las fotos hacen visible lo no visto, lo desconocido, y lo olvidado (Fulton, 1988: 107, en Griffin, 1999: 106)¹⁴.

Las condiciones de preservación de las imágenes

cautiverio, no fueron integradas al informe”. Este dato me lleva a pensar que la controversia sobre la ideología de un fotógrafo puede ser una amenaza tan fuerte para el poder de la imagen como prueba, al punto de que la Comisión haya renunciado a utilizar las imágenes que, por su contenido referencial, aparentemente ofrecían una mayor potencia probatoria.

¹⁴ La cita original del inglés presenta diversas formas de referirse al testigo que aportan matices significativos: “Photojournalists are more than spectators in an historical grandstand. Being there is important, being an eyewitness is significant, but the crux of the matter is bearing witness. To bear witness is to make know, to confirm, to give testimony to others. The distribution and publication of the pictures make visible de unseen, the unknown, and the forgotten”.

En el juicio se vuelve necesario poder garantizar que las imágenes han estado preservadas de cualquier intervención que implique una adulteración de su contenido. De hecho, una de las ocho “cuestiones previas” que dirime la sentencia del juicio por los hechos de Puente Pueyrredón se dedica a esclarecer si “¿la edición de los videos implicó la adulteración o manipulación del material filmico, tal como lo formulara la defensa del coacusado Fanchiotti (sic) en su alegato?”.

El engorroso interrogatorio a un técnico que digitalizó parte de los videos presentados como pruebas indaga en todos los momentos de “pasaje” de las imágenes, tanto en relación al pasaje de los soportes concretos (quién le entregó el cassette a quién), como de las imágenes (cómo es que se capturan las imágenes entre formatos). El testimonio es extenso y detallado, extraigo a continuación algunos fragmentos para transmitir el detalle con el que se busca reconstruir una suerte de “cadena de frío” de las imágenes:

Tribunal: –Señor Vazade, eh... refiéranos cuál es su profesión.

Vazade: –Eh... mi profesión es técnico en computación y me especializo en la parte de video.

Tribunal: –Y eso, ¿en qué consiste ese trabajo? ¿qué es lo que hace usted concretamente?

Vazade: –Eh... todo lo que es edición de video, digitalización de videos analógico a digital, o pasaje de una norma a otra.

Tribunal: –¿Y cómo se hace eso de mhh... pasar de una norma a otro, lo analógico a lo digital?

Vazade: –Bien, eh... se agarra el video que está en formato analógico es el VHS común, que todos conocemos, se captura a través de una video a la computadora y a través de un proceso que se hace en la computadora se convierte en digital y para poderlo pasar a algún formato tanto a un CD room, algún formato que sea digital.

[...]

Tribunal: –¿Cómo fue la... tarea que se le encomendó en esta... en esta causa? Eh... ¿quién lo contactó a usted? ¿cómo?

Vazade: –Yo fui contactado por Hernán, el fotógrafo de acá de... del poder judicial... eh... por unas consultas técnicas en... un futuro después me consultó para hacer el... este trabajo, que era... consistía en...capturar un fragmento de video y copiarlo y pasarlo a un formato digital.

Tribunal: –O sea, esos videos que usted hace referencia estaban... ¿en qué soporte?

Vazade: –En VHS, en VHS.

Tribunal: –¿Qué es la cinta VHS?

Vazade: –Es la cinta. Cinta VHS había que pasarlo a un formato digital.

Tribunal: –Ahá. ¿Y cómo fue que se realizó ese trabajo? Este... ¿dónde se realizó?

Vazade: –Ese trabajo se realizó en mi estudio particular.

Tribunal: –¿Quién lo hizo ese trabajo?

Vazade: –Eh... lo hice yo acompañado de Hernán y del secretario de la fiscalía...

Tribunal: –¿Cómo le trajeron ese material?

Vazade: –En... VHS, se agarró, se capturó, se... digitalizó y una vez digitalizado se guardó en tres formatos para que se podía ver en cualquier soporte y poderlo... poder ser, ver, en cualquier momento.

Tribunal: –Ahora, usted, mhm, cuando dice capturar... ¿qué... significa eso?
Vazade: –Capturar es agarrar un... fragmento de... de un momento especificado, ellos me indicaban del minuto eh... tal minuto, tal segundo... hasta tal minuto tal segundo, era como una copia directamente.
[...]
Tribunal: –Y esa captura o grabación, ¿qué implicaba? Todo la... el video en su conjunto o era... o sea, me refiero a imagen y sonido? ¿O la imagen o el sonido?
Vazade: –No, la imagen y el sonido del... video
[...]
Tribunal: –Todo completo [...] Simplemente, lo que se hizo ¿fue una grabación? Sí, para entenderlo.
Vazade: –Una grabación, sería una copia
Tribunal: –Una copia, sobre otro formato
Vazade: –Sobre otro formato, exacto.
[...]
Tribunal: –Eso pasó a un CD, este CD, ¿qué se hizo? ¿A quién se entregó?
Vazade: –Se... yo se lo entregué... se, se... sobró, se firmó el sobre... se selló y se firmó y... se firmó el acta correspondiente.

La recepción judicial de las imágenes

La valoración de las imágenes y del audio como pruebas está sometida a múltiples condiciones. Entre ellas, que no basta con “ver” u “oír”, es decir, no alcanza con lo que resulta evidente, se requieren cierto reaseguros técnicos de la percepción. Aparecen, así, diferentes niveles de percepción, los comunes y los validados judicialmente. Por ejemplo, el Dr. Carlos H. Borzi en un peritaje de la defensa establece distintos niveles de recepción: “Ellos se refieren a los disparos que se identificaron tanto a **oído limpio** como **por inspección de los audiogramas**”. Hay un nivel llano de la percepción simple y un nivel científico, de la percepción validada, como se desprende del siguiente dialogo entre el perito planimétrico de la Asesoría Pericial de La Plata, Alfredo Gardes, y la defensa:

Defensa: –Eh... ingeniero, usted pudo precisar el cartucho... este... si es posta de goma, si es de fogeo o... de munición de guerra?
Perito: –Yo lo...lo que aprecio ahí es que es de color blanco.
Defensa: –[Le pregunto] si pudo precisar más allá de lo que...a... aprecia ahí digamos, si algún método científico cómo se hicieron en las otras pericias para determinar el color de los cartuchos o simplemente lo manifiesta?
Querella: –...Me opongo... me opongo a la pregunta, su Señoría.
Defensa: –Lo manifiesta por lo que está viendo.
Querella: –Me opongo.
Tribunal: –¿Dijo que es lo que aprecia la imagen?
Defensa: –Ingeniero Gardes, usted podría eh... mencionar o referir con qué método o qué método utilizó para determinar de dónde cayó el cartucho que usted está indicando como que era de color blanco?
Perito: –Eh, bueno, observando la imagen nomás...

Defensa: –Y en esas observaciones eh más allá de los cuadros que... sugirió que hizo, pero que acá no nos constan, utilizo algún otro... método científico?

Perito: –Eh...no, esto se hizo observando eh... la imagen y no lo hice solamente yo, sino que esto eh... también colaboró el perito balístico [...]

Defensa: –Sí, sí, sí, está claro, eso está reiterándome, pero usted quiero que me aclare... ¿usó método científico o no?

Perito: –**El método científico de la observación.**

La transmisión *en vivo* como género judicial

Existe un aspecto documental del registro *en vivo*, que trasciende la temporalidad. “*El vivo*” tiene efectos mucho más allá que el “*en directo*”. Si el grado máximo del *vivo* se plasma en la transmisión masiva y sincrónica, su fuerza de conexión con “*la verdad de los hechos*” se conserva a través del tiempo. La “*autenticidad*” de las imágenes –tanto en términos empíricos, como de efecto de representación– se mantienen en la recepción diacrónica, años después de su registro. En otras palabras, su valor y efecto documental conservan a través del tiempo la capacidad de reactivar la creencia en su autenticidad. Bourdon (2000: 536) plantea que “[e]l vivo tiene otras implicancias cognitivas, no porque es en vivo, sino por ser no-ficcional”. Tal importancia se debe en gran parte a que “el vivo tiene una especificidad [...] un fuerte énfasis en nociones ideológicas tales como ‘autenticidad’ y ‘verdad’” (2000: 533).

Harum Farocki señala que existe un “código que hoy rige la representación de la verdad” (2003: 48) de las imágenes. A partir de los debates que tuvieron lugar en diferentes juicios, surge que este *código de representación de la verdad* guarda una fuerte asociación con la posibilidad de establecer la continuidad de las imágenes¹⁵.

Bourdon introduce el concepto de “garante de secuencia” (*sequence-guarantor*, 2000: 540) en referencia a la *mirada directa a cámara* como elemento central de la deixis televisiva *en vivo*. Inspirada en esta idea, planteo que cuando se somete imágenes tomadas *en vivo* a una evaluación sobre su valor probatorio, se le exigen “garantes de continuidad”. En otras palabras, el *vivo*, que trasciende el tiempo y conserva su capacidad de activar la creencia en que las imágenes nos conectan con la verdad de

¹⁵ Por momentos aparecen también cuestiones relativas a la calidad, pero uno de los problemas que presentan los registros de baja calidad es que la cantidad de información que contienen (o que puede extraerse a partir de un peritaje) es menor, por lo que son menores las posibilidades de probar continuidades. Farocki, por ejemplo, señala: “Para la iluminación y la grabación del juicio se utilizó un equipo amateur, las imágenes no sirven para atestiguar la legalidad de lo actuado” (Farocki, 2003: 45).

los hechos, reserva su fuerza y su vigencia en la continuidad. Transcribo una pregunta realizada por el tribunal a Hector Omar Galleti, camarógrafo de ATC:

–Usted podría decir si esta secuencia, estas tomas que usted hizo, son ininterrumpidas, si hubo cortes no me queda muy claro.

–Puede haber habido algún corte, pero si ustedes se fijan bien en la grabación eh... muchas veces yo cuando voy con el zoom hacia un eh... un objetivo distante eh... yo tengo que corregir el foco entonces esas cosas comúnmente no, no tiene que salir al aire, y bueno, o sea, que eso demuestra que tiene una suerte de continuidad la grabación, sí puede tener algunos cortes eh... como se ve al principio de todo [...] eh... hay imágenes de chicos y de gente eh... sí, eso se nota que está editado, pero después y es muy común así en los disturbios que no, que las grabaciones son continuas [...] hay una parte que yo no recordaba que vi que grabé el piso y las que me doy cuenta que me voy de foco, que **eso demuestra una cierta continuidad en la grabación.**

Vemos en la declaración que Galleti presenta como “garantes de continuidad” aquellos rasgos de la grabación que se contradicen con el código televisivo. Lo que para la representación televisiva sería percibido como un error, para el “*código de representación de la verdad*” es una garantía. Al revés, contra la pretensión de continuidad atentan la edición y el fuera de campo, dos acusaciones muy fuertes para desacreditar el valor probatorio de imágenes *en vivo*.

En dos peritajes realizados por físicos del Centro Atómico Bariloche (CAB) del Instituto Balseiro (IB)¹⁶ (en las causas *Puente Pueyrredón* y *19 y 20 de diciembre*), el audio del video y las sombras de las imágenes fueron analizados y presentados como *garantes de continuidad*, logrando saldar los saltos existentes entre diferentes tomas o reponiendo información del fuera de campo. En el caso Puente Pueyrredón, los dos homicidios cometidos por policías bonaerenses quedaron registrados por las cámaras de los periodistas. El instante en que Maximiliano Kosteki es impactado por la bala que lo hirió de muerte no resulta evidente a simple vista¹⁷. Fueron necesarios peritajes

¹⁶ En los últimos 20 años el Grupo de Física Forense (GFF) del CAB-IB ha desarrollado su capacidad en la resolución de casos forenses de alta complejidad. Algunos de los casos más conocidos en que el GFF ha tenido una participación decisiva son la desaparición del estudiante Miguel Brú en La Plata, el homicidio de Teresa Rodríguez en Cutral-Có, Neuquén, el homicidio de Maximiliano Kosteki. En los peritajes que se describen a continuación trabajaron los doctores Ernesto N. Martínez –quien falleció en septiembre de 2006– y Rodolfo Pregliasco.

¹⁷ Kosteki fue herido durante la manifestación y trasladado por sus compañeros hasta la Estación Avellaneda donde ya muy débil fue recostado en el suelo para recibir la asistencia de dos compañeros, entre los que estaba Darío Santillán, quien fue ejecutado mientras intentaba mantener con vida a Kosteki.

sobre el audio y las imágenes que permitieron probar que la bala que mató a Kosteki había sido disparada por la policía. Según el testimonio de los peritos en el juicio:

Vamos a relatar ahora el estudio de la segunda secuencia que es el episodio que ocurrió en frente a Carrefour sobre la Av. Irigoyen. La evidencia que utilizamos ahí es la toma de referencia que es una toma de aproximadamente un minuto de largo del video de Crónica TV y dos tomas consecutivas del video de ATC que se superponen en parte a esta toma del de Crónica.

La fiscalía nos pidió hacer un estudio acústico sobre dos videos: uno de Crónica TV y otro de ATC sobre si se podía localizar los disparos que habían herido a Aurora Civilino y a Maximiliano Kosteki y para eso dispusimos de esos dos videos que mencioné, de una serie de fotos de Infosic y de otras fuentes [...] y de planos del lugar del hecho.

La cantidad de fuentes utilizadas por los peritos rememora lo prescripto por Farocki (2003: 45), quien advierte que la edición a partir del metraje de una sola cámara puede dar la “impresión” de que las imágenes han sido “falsificadas”: “Cuando es cuestión de vida o muerte, se deben emplear como mínimo dos cámaras”. La cantidad de cámaras podría ser considerado como un garante de continuidad, siempre que permite saldar saltos y reponer fueros de campo.

Lo que estudiamos fue la parte de audio de estos videos que pusimos en correspondencia con las imágenes. Esta técnica de estudiar el sonido de un video la hemos desarrollado en un caso que fue la muerte de Teresa Rodríguez en Cutral Có en 1997. Esta técnica tuvo mucho éxito porque permitió, a través del estudio de los ecos de cada disparo, localizar dónde se habían producido con una precisión que nunca se había dado hasta ahora. Este trabajo ha sido publicado en revistas nacionales y extranjeras y las técnicas han sido sometidas a referatos, representan el conocimiento establecido en física.

Actualmente, usando esta técnica [es de] interés de los jueces que pudimos localizar el disparo que habría herido al señor Kosteki que es el quinto disparo de una serie de dieciséis que se ven en una toma, que se oye en una toma del video de Crónica TV que nosotros lo llamamos “toma de referencia”.

La técnica en ocasión de disparos que hemos desarrollado Ernesto Martínez y yo en el caso antes mencionado se basa en dos principios de la física muy sencillos que es que el sonido no se detiene en ningún momento y que viaja a una velocidad constante [...] El sonido no se transmite instantáneamente sino que tarda un tiempo en llegar, tarda un tiempo desde que se produce la estampida en llegar a una cámara o un grabador a un registro del sonido y lo hace a través de distintas vías: lo hace de manera directa a través del aire, pero también se producen rebotes del sonido en los objetos que están en el escenario del hecho y llegan un rato después. Ese tiempo después con el que llegan los ecos están indicando la distancia a la que se encuentran los objetos que están produciendo los ecos. Si yo conozco el escenario del hecho y tengo identificados los objetos que producen ecos puedo saber a qué distancia relativa estoy en el momento del disparo y la estructura de ecos me está dando información sobre el lugar desde el cual provienen los estruendos [...] Para el oído todo eso es un solo sonido y en general no llamamos ecos a esas cosas, solemos llamar ecos a lo que

está separado del orden de segundos, esto sería ecos que podemos percibir gracias al registro de audio de la cámara.

Resulta interesante destacar que ha sido en el registro de audio de las grabaciones audiovisuales de donde se han podido extraer mayores pruebas respecto del uso de munición de plomo y el impacto en el cuerpo de Kosteki.

Los disparos se caracterizan por tener un ataque muy nítido y quedan registrados con muchísimo detalle en la cinta de audio, en el audio de un video, es mucho mejor temporalmente el registro de audio de un video que hace un muestreo cuarenta y cuatro mil veces por segundo que en la imagen donde uno tiene [...] veinticinco imágenes por segundo solamente, de manera que el tiempo en el que se escucha cada disparo se puede determinar con muchísima precisión.

La superioridad de la calidad del registro del audio respecto de la imagen, nos indica que muy importantes “reservas” de fuerza documental del registro audiovisual se conservan en las pistas de audio.

[...] Todos los disparos tienen un origen común [...] es imposible que uno de esos cinco disparos haya provenido de un tirador que se desplazaba junto con los manifestantes [...] de manera que este estudio acústico [...] ayuda a descartar eh... la, la hipótesis de un tirador corriendo junto con los manifestantes, es virtualmente imposible que eso haya sucedido.

La defensa presentó, a su vez, un peritaje de parte, realizado por el Dr. en Física Carlos H. Borzi, que discute la validez del dictamen realizado por el GFF del CAB-IB. Este dictamen sostiene la hipótesis de que el disparo que hirió a Aurora Cividino (quien se encontraba cerca de Kosteki cuando ambos fueron heridos) fue disparado por un “tirador clandestino”. Las principales críticas se dirigen a ciertos aspectos técnicos de la aplicación del estudio de patrones de ecos realizada por el GFF, a la calidad del material, a la imposibilidad de certificar continuidades, así como a eventuales adulteraciones de la continuidad.¹⁸

Finalmente, en la sentencia, el Juez Lugones estableció:

¹⁸ “Estos registros existen, aunque su calidad es pobre y lo que es peor, estuvieron en manos anónimas durante casi tres años por lo cual me permito dudar, con fundamentos, acerca de su eventual edición y adulteración. La evidencia visual y acústica no son coherentes y por lo tanto surge aquí una contradicción que deberá ser saldada. El video y consecuentemente el audio están dañados en esos cuadros (a propósito?) Nos veremos obligados a aceptar que los audiogramas fueron adulterados, ya que ese disparo existió y no está registrado en lo que quedó como evidencia, ni de ATC ni de El Ojo Obrero. Aquí adquiere relevancia el daño no justificado sufrido por el video de El Ojo Obrero precisamente en los cuadros en los que ocurre el disparo del embozado y la caída de Cividino”.

El Dr. Chiodo [defensor de Franchiotti] se refirió a la edición de los videos como motivo de agravio en su alegato, cuestionando la certeza que puedan tener las pericias relacionadas con la secuencia en que es herido Kosteki y que se han desarrollado en base al material filmico.

Al respecto, cabe precisar que si bien en el video de ATC presidencia [sic] en los minutos 12:14 y 12:23 se advierte que las secuencias no se suceden de manera cronológica, ello en nada se relaciona con la tenida en consideración a los fines periciales.

A mayor abundamiento, destáquese que tal cuestionamiento se torna abstracto e improcedente desde el momento en que, a través de la prueba testimonial rendida durante el debate, se estableció la correspondencia de los sucesos con las imágenes exhibidas, dando los camarógrafos y periodistas suficiente razón de sus dichos a la hora de explicar el procedimiento de edición, despejando toda duda sobre la posible “manipulación” del material filmico.

Por lo expuesto, corresponder [sic] rechazar el planteo efectuado por la defensa del encartado Franchiotti (Art. 201 “a contrario sensu” y concordantes C.P.P.).

Según la sentencia, la creencia en “la correspondencia de los sucesos con las imágenes exhibidas” puede sostenerse más allá de la continuidad sincrónica, siempre que los saltos de la edición puedan saldarse a través de otras pruebas como, por ejemplo, testimonios, y que no es condición absoluta para que el material pueda someterse a peritajes.

Notas finales sobre la excepcionalidad y las condiciones de visibilidad

Las imágenes de la Masacre de Avellaneda constituyen un hecho político y social decisivo en el acontecimiento cuya conmoción ha impactado en estructuras sociales y políticas mucho más amplias. El lugar de las imágenes en la trama demanda una atención, una detención, en su emergencia que permita pensar a través de esa condensación social que son las fotografías y las imágenes audiovisuales. Pensar a través, recorrer el proceso inverso de la condensación, reponer procesos, rutinas, coyunturas, relaciones, elementos que posibilitaron su producción, su intrincada circulación de la cámara del fotógrafo a la pantalla en el juicio, pasando por su exposición pública y su condición de hecho conmocionante en el mismo decurso de los acontecimientos.

Para dar cuenta del impacto que la Masacre de Avellaneda ha tenido en la relación entre Estado y protesta social (una de cuyas dimensiones centrales se materializa en la relación entre los protagonistas de la protesta en la calle: manifestantes y policía)

considero necesario dar cuenta del lugar de la imagen –en el sentido amplio de condensación social que he planteado– en este proceso.

En otro trabajo me he referido a los aspectos simbólicos e ideológicos de las imágenes que más impacto social y periodístico han tenido –que también fueron motivo de debate en el juicio–, pero en esta ponencia he seleccionado aspectos “más duros” de la imagen en cuanto prueba judicial, a su valor referencial, evidencial. La lectura de los argumentos técnicos esgrimidos durante el debate oral resulta engorrosa, no he encontrado otro recurso que la transcripción de aquellos pasajes para dar cuenta de las características particulares del proceso por el cual una imagen se transforma en prueba judicial.

Las situaciones que he reseñado y analizado aquí me permiten avanzar en dos claves de análisis. Las propongo como dos aportes concretos respecto de lo que en las ciencias sociales suele referirse como “desnaturalización” de los hechos.

En primer lugar, he procurado dar cuenta de la construcción de una verdad jurídica. Cuando existe un testimonio audiovisual de los hechos que se investigan puede creerse que no hay mucho más para establecer que la veracidad de las imágenes en el sentido de que no hayan sido trucadas. Sin embargo, la construcción jurídica de las pruebas es un proceso particular, lleno de condicionantes específicos. La reconstrucción del proceso de validación de una imagen como prueba es una forma de *desnaturalizar* la verdad jurídica. Este aprendizaje fue antes recogido por los actores directamente involucrados en ese debate oral: jueces, abogados, policías, organizaciones sociales piqueteras, organismos de derechos humanos, científicos y peritos ha contribuido a un saber sobre el potencial de las imágenes en la construcción y reconstrucción de los hechos que ha impactado en el campo de acción de estos variados actores.

En segundo lugar, es una condición para este tipo de abordaje correr el análisis del lugar de la excepcionalidad. Si bien es cierto que la Masacre de Avellaneda por múltiples factores es un “hecho único”, su singularidad es producto de la confluencia de formas de hacer rutinarias. En este sentido, mi apuesta es desplazar lo excepcional de los hechos a las condiciones de visibilidad particulares que contribuyeron a la inscripción del acontecimiento como extraordinario. En el marco del debate metodológico sobre estudios de caso, vale preguntarse por el interés que un caso

extremo tiene para la investigación social. Mi respuesta va siendo que estos casos pueden presentar buenas condiciones de visibilidad y acceso para la investigación de prácticas que, aun siendo extremas, no son necesariamente excepcionales.

Bibliografía

AGAMBEN, Giorgio [1999] (2005). *Ciò che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone (Homo sacer III)* [cito por la edición castellana *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo sacer III*, Valencia, Pre-textos. Traducción de Gimeno Cuspinera, A].

BOURDON, J. (2000). "Live television is still alive: on television as an unfulfilled promise" en *Media, Culture & Society*, Sage, Londres, Vol. 22: 531-556.

CRENZEL, Emilio (2009). "Las fotografías del Nunca Más: verdad y prueba jurídica de las desapariciones", en FELD, Claudia y STITES MOR, Jessica comp., *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente*, Paidós, Buenos Aires.

EILBAUM, Lucía (2009). *De prácticas de investigación y producción de pruebas. Haciendo y deshaciendo versiones, en la policía de la provincia de Buenos Aires*, presentado en la V Reunión de Antropología del Mercosur, del 29 de septiembre al 2 de octubre, Buenos Aires.

FAROCKI, Harum. (2003). "Trabajadores saliendo de la fábrica" en *Crítica de la mirada*, Buenos Aires, BAFICI, pp. 33-40.

GRIFFIN, Michael (1999). "The Great War Photographs: Constructing Myths of History and Photojournalism", en BRENNEN, Bonnie y HARDT, Hanno, *Picturing the Past: Media, History and Photography*, Urbana, University of Illinois Press.

PERELMAN, Marcela (2010) "La emergencia de las fotografías de la Estación. La producción de imágenes del acontecimiento Puente Pueyrredón", presentada en *las IV Jornadas de Antropología Social*, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, septiembre de 2010.

SONTAG, Susan (2003). *Regarding the Pain of Others* [cito por la primera edición castellana *Ante el dolor de los demás*, Buenos Aires, Alfaguara].

VARELA, Mirtha. (2005). *La Televisión Criolla: Desde sus inicios hasta la llegada del hombre a la luna 1951-1969*, Edhasa, Buenos Aires.

VERBITSKY, Horacio (2002). "Un respiro", en *Página/12*, 30 de junio.