

Algo que decir, profundizar, rescatar y mostrar. El cine documental social y político contemporáneo en la construcción de memorias e identidades.

De La Puente, Maximiliano y Russo, Pablo.

Cita:

De La Puente, Maximiliano y Russo, Pablo (2009). *Algo que decir, profundizar, rescatar y mostrar. El cine documental social y político contemporáneo en la construcción de memorias e identidades*. V Jornadas de Jóvenes Investigadores. Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-089/60>

Algo que decir, profundizar, rescatar y mostrar: El cine documental social y político contemporáneo en la construcción de memorias e identidades

Maximiliano de la Puente (Facultad de Ciencias Sociales - Universidad de Buenos Aires / Instituto de Desarrollo Humano - Universidad Nacional de General Sarmiento):

maxidelapuate@gmail.com

Pablo Russo (Facultad de Ciencias Sociales - Universidad de Buenos Aires):

pablomarianorusso@gmail.com

Eje problemático propuesto: 3. Protesta. Conflicto. Cambio

Presentación

En el barrio porteño de Colegiales se agrupan algunos vecinos en los primeros días del año 2002, surgiendo así una de las asambleas populares de la ciudad de Buenos Aires. Algunos meses después, durante una protesta, caen abatidos por la represión policial los militantes populares Maximiliano Kosteki y Darío Santillán, en las inmediaciones del Puente Pueyrredón que une Buenos Aires con la localidad de Avellaneda en el conurbano bonaerense.

Ambos son acontecimientos de nuestra historia argentina más reciente, de los cuales han dado cuenta tanto los medios masivos de comunicación como la revitalizada cinematografía documental social y política de los últimos años. Entre la gran cantidad de documentales dedicados a estos temas, hemos elegido dos películas que conforman un corpus a través del cual se encuentra representada una parte significativa de la historia de los últimos años del país, en sus eventos más traumáticos: *La crisis causó dos nuevas muertes* (Patricio Escobar y Damían Finvarb, 2006) y *Colegiales, Asamblea Popular* (Gustavo Laskier, 2006). Se trata de un recorrido posible entre varios, que nos permite trabajar el período post-2001 en el documental social y político a partir de estos dos filmes que presentan una cuidada factura técnica, una investigación dedicada y rigurosa, y que plantean la necesidad de la generación de un discurso colectivo a través del análisis de procesos desatados por casos particulares. Estas películas llegan precedidas por el resurgimiento del género en nuestro país: el documental social y político recobró su vitalidad desde finales de la década del '90, en el marco del auge de políticas neoliberales y la privatización a gran escala de la esfera de lo público. Esto ocasionó que aquello que en períodos anteriores era reelaborado desde el campo

de la ficción, hoy se encuentre convencionalmente aceptado y legitimado como problemática y quehacer específico del documental, más allá de la contemporánea mezcla de géneros y préstamos de recursos entre este género y la ficción.

Podemos inscribir a estos documentales entre aquellos que apuntan a la contrainformación mediática, que se constituyen en prácticas comunicacionales alternativas, propias del cine militante. A partir del análisis de estos filmes, intentaremos dilucidar las maneras en que funcionan dos ejes estructurantes comunes en las dos producciones seleccionadas en particular y en el documental político en general. Por un lado, sus posiciones frente al discurso de los medios masivos de comunicación (en particular los noticieros de televisión, pero también los medios gráficos), por el otro, los distintos usos de los testimonios como formas de transmitir experiencias sobre hechos de la historia reciente, en el sentido de que uno de los objetivos de este trabajo será dar cuenta de quiénes hablan en cada una de las películas y en qué espacio lo hacen, entre otras características propias del lenguaje audiovisual.

Estas películas funcionan como registros de estos acontecimientos, a la vez que participan de los debates públicos sobre temas sociales, contribuyendo así, a través de las imágenes, a la construcción de memorias e identidades, tanto individuales como colectivas. Es decir, dialogan con otros textos -tanto audiovisuales como escritos- y conllevan por lo tanto una dimensión política incuestionable que los hace intervenir en la sociedad como discursos. Coincidimos con Gustavo Aprea, cuando señala que “en paralelo con los procesos de investigación periodística y académica, la producción documental constituye uno de los espacios en los que la sociedad busca interpretar su tormentoso pasado” (2008: 80).

Colegiales, asamblea popular: las representaciones del pueblo en la crisis del 2001

A fines de diciembre de 2001 y desde principios de 2002, en el marco de una profunda crisis económica, social y política, un grupo de vecinos del barrio de Colegiales se reúne y conforma una asamblea barrial, como estaba ocurriendo al mismo tiempo en casi todos los barrios de la Ciudad de Buenos Aires. La asamblea popular de Colegiales-Chacarita empezó a funcionar con una importante convocatoria de gente, que fue mermando en la medida en que la coyuntura política y económica del país fue modificándose, al producirse un retorno a las prácticas institucionales, con el llamado a elecciones presidenciales en mayo de 2003.

Gustavo Laskier, el director del film que aquí analizamos, era un integrante más de la asamblea, y como tal, decidió registrar a lo largo del tiempo los encuentros y las actividades

sucesivas en las que se vio involucrada la asamblea popular, con el fin de generar su largometraje. *Colegiales, asamblea popular* se inserta dentro de la tradición del cine social y político. La película reescribe la historia, la micro y la macrohistoria. Cuenta en primer plano el devenir de la asamblea barrial de Colegiales, y en segunda instancia, retoma los principales acontecimientos nacionales de los últimos años. La historia de la asamblea se narra desde adentro, a partir de las imágenes generadas por uno de sus integrantes. Las voces de los protagonistas –los miembros de la asamblea- se contraponen a las imágenes y las palabras de los periodistas de los medios masivos de comunicación. Frente a la construcción de la “verdad” elaborada por los medios, *Colegiales...* propone una contra-verdad, una contra-narrativa, que desmitifica y también complementa en algún punto, la historia oficial trazada por las imágenes y los sonidos de los grandes medios de comunicación.

Colegiales... contrainforma al ubicarse desde dentro de la propia asamblea. El equipo de realización participa del proceso asambleario y de toma de decisiones. Si bien la asamblea estaba compuesta por unas sesenta personas, el director elige contar la historia a través de -principalmente- seis personajes, para dar cuenta, de esta manera, de la heterogeneidad del grupo: Aníbal, mecánico desocupado; Mauricio, biólogo; Sebastián, economista; Virginia, cantante; Lidia, cartonera; y Ricardo, herrero. De ellos, sólo conocemos sus nombres y profesiones, excepto quizás en el caso de Aníbal, de quien, por ofrecer su vivienda particular como espacio cultural para la asamblea, conocemos parte de su intimidad entremezclada con lo público, lo que se convertirá en el conflicto central de los últimos momentos de la asamblea.

La película se convierte en un documento único que da cuenta de esas nuevas experiencias sociales y políticas -inéditas hasta ese momento- que se encarnaron en la Argentina en las asambleas barriales, a raíz de la crisis del 2001. El film se organiza como un documental de observación, con la cámara desde adentro de la asamblea, presentando sus divisiones internas, sus discusiones, sus debates, hasta el momento de desunión y desmovilización final.

Es una cámara que “no opina”, que “sólo se limita a mostrar”. En ese sentido, el documental funciona de manera perfecta como ejemplo de documentación y registro de un proceso político a nivel micro, dando cuenta de todas las dificultades, pero también de los logros de las iniciativas emprendidas por la asamblea de Colegiales.

La película muestra el devenir de la asamblea, que pasa de la euforia, la participación masiva y la algarabía por “tomar la lucha en las propias manos” que caracterizaron a los primeros meses de 2002, hasta la disolución final, con el desalojo que sufre Aníbal de su casa –también

sede cultural de la asamblea-, ubicada en la intersección de las calles Federico Lacroze y Zapiola.

La representación de lo popular

Las preguntas que surgen con más fuerza al ver la película están vinculadas al lugar de lo popular: ¿Quién y qué es el pueblo en este film? ¿Qué lugar ocupa? ¿Cómo se lo caracteriza y representa? Lo popular atraviesa un proceso de crisis. Con la política, entendida en tanto democracia representativa, ocurre algo similar. En nuestro país, uno de los momentos históricos que mejor dan cuenta de esa crisis fueron los sucesos que tuvieron su epicentro el 19 y 20 de diciembre de 2001.

Lo popular parece organizarse a partir de las secuencias del film, en torno a una horizontalidad extrema, la ausencia de líderes, y el trabajo militante conjunto y comunitario de sus miembros. Para éstos, de lo que se trata es de participar y hacer política por fuera de las elecciones y de los partidos políticos. Quienes participan de la asamblea no se sienten representados por ninguna organización política constituida, como sostiene Ricardo en su testimonio. Esto se ve ejemplificado en una secuencia clave, durante una de las reuniones de la asamblea, la noche previa al día en que estaba pautado el desalojo del edificio ocupado. Se organiza entonces una actividad cultural para la que se convoca a los vecinos del barrio, quienes cortan la calle. Allí se escucha a uno de los asambleístas quien, micrófono en mano, señala: “si viene la policía a echarnos, y quiere hablar con un interlocutor o un organizador, nos vamos turnando para hablar, y le decimos que la asamblea somos todos, que no hay un líder, ni un jefe, y que si nos quiere llevar presos, que nos lleven presos a todos”. Cuando llega la policía, y un oficial pide hablar con el “organizador”, o con “la persona que está a cargo”, distintos miembros le comunican alternativamente al oficial que la asamblea en su conjunto es la organizadora y es, por lo tanto, la que está a cargo. Se impone así, en esta secuencia, la fuerza del sujeto político colectivo, por encima de las individualidades.

Casi al comienzo del documental, vemos a una mujer entrevistada por un medio masivo, quien menciona por primera vez en el relato al pueblo: “se tienen que ir todos, y si no el pueblo tiene que salir y hacer un regio kilombo”. Desde el discurso de los grandes medios no está claro quién o qué es el pueblo, que parece ser una suerte de significante vacío. El pueblo es la gente, y la gente somos todos y ninguno a la vez. El sujeto popular aparece borrado o desdibujado, ocupando un lugar convenientemente confuso.

Virginia, integrante de la asamblea, sostiene que “a partir del 2001, lo que cambió es la relación del pueblo con el poder”. Se quiebra el pacto representativo: la distancia entre representantes y representados se hace insuperable. Se vuelve necesario entonces generar y articular nuevas instancias de participación política y social.

Sobre el grado de adhesión que suscitó entre los vecinos del barrio, Mauricio –uno de los integrantes más activos de la asamblea- afirma que en épocas de fuerte movilización la asamblea reunía entre ciento cincuenta y doscientas personas. Luego la participación sufrió un reflujo, y la asamblea decantó en unas setentas personas.

En otro momento, vemos un estencil sobre una pared. En la inscripción se lee: “Nada cambia dentro de este sistema. No a la trampa electoral. La única salida la construimos nosotros”. Y nuevamente se instala la pregunta: ¿Quién es este nosotros? O mejor aún, podemos retomar la pregunta que ya habíamos planteado con anterioridad: ¿Quién y qué es el pueblo? La respuesta la da una de las entrevistadas: todos los perjudicados por el sistema, es decir, asambleístas, piqueteros, ahorristas, cartoneros, etc., forman parte de los sectores populares. De esta manera, los asambleístas se perciben como parte de la resistencia al modelo y propulsores del cambio social. Coincidentemente con esto, en un momento se ve una pintada en la vía pública que afirma: “La revolución viene desde abajo”. La enunciación fija claramente así cuál es su postura al respecto.

La película muestra que algunos de estos sectores sociales mencionados arriba, que aparentemente tienen intereses diversos, se unieron para generar reivindicaciones conjuntas: en un momento, la asamblea organiza un festival en apoyo a los cartoneros, con el fin de obtener el dinero necesario para una campaña de vacunación gratuita, de la que participan cartoneros, transeúntes ocasionales y vecinos. También realizan un corte de vías exigiendo la reapertura de la estación del tren Carranza, que se encontraba cerrada para los cartoneros. Ambas iniciativas son exitosas: la estación se reabre, y la campaña de vacunación, en la que se vacunan unas cuatrocientas personas, se lleva a cabo en la esquina de Lacroze y Crámer. Sintomático de esta comunión -momentánea pero fructífera- entre sectores sociales heterogéneos, es la secuencia que muestra la reapertura de la estación de tren, cuando vemos y escuchamos cantar a los integrantes de la asamblea de Colegiales: “ya lo veo, ya lo veo, esta noche, somos todos cartoneros”.

El discurso de los medios

Al principio del documental asistimos a una introducción en la que se nos explica -a través de las imágenes de archivo tomadas de distintos medios masivos de comunicación- lo que ocurrió el 19 y 20 de diciembre de 2001: los saqueos que tuvieron lugar en el interior y en la provincia de Buenos Aires, el estado de sitio que declara el entonces Presidente Fernando De la Rúa, su renuncia, los distintos presidentes que se suceden a partir de ese momento y el nombramiento de Eduardo Duhalde como nuevo Presidente de la Nación. Se utilizan para esto fragmentos de imágenes de los siguientes canales: América, Crónica, Canal 9, Canal 7, Canal 13, CNN y Telefe.

La realidad nacional vuelve a ocupar en distintos momentos un lugar destacado en el relato: vemos imágenes de medios que dan cuenta de los asesinatos de Kosteki y Santillán, y el adelantamiento de las elecciones presidenciales que eso trajo aparejado. A continuación, observamos el correlato que ese hecho tuvo en la asamblea: sus integrantes adhieren y asisten a la marcha convocada a Plaza de Mayo para repudiar la masacre del Puente Pueyrredón. La asamblea funciona así como un lugar donde se generan iniciativas locales y barriales, pero al mismo tiempo, como caja de resonancia de las cuestiones políticas nacionales. A la vez, mientras se narran aspectos que hacen a la vida interna de la asamblea, como telón de fondo vemos distintos spots publicitarios nacionales de las principales fórmulas presidenciales de aquella elección: Carlos Menem- Juan Carlos Romero, y Néstor Kirchner- Daniel Scioli. Los miembros de la asamblea discuten acerca del llamado a elecciones nacionales. Esto genera una división entre quienes piensan que hay que ir a votar y aquellos que descreen de la “farsa electoral”. Se genera así una contraposición constante entre las imágenes de los medios masivos y aquellas que dan cuenta de la vida interna de la asamblea. Esto se ve claramente explicitado, por ejemplo, en un cartel que se muestra durante una de las marchas: “Nos están meando y los medios dicen que llueve”.

El desenlace del relato ofrece un montaje paralelo que muestra, por un lado, el desalojo que protagoniza Aníbal, y por el otro, el acto de asunción a la Presidencia de la Nación de Néstor Kirchner. La distancia entre representantes y representados no puede ser mayor. El tiempo pasa y donde estaba la casa de Aníbal vemos primero un cartel con la leyenda “Se vende”, y luego un edificio de varios pisos, en donde se alquilan departamentos. La propiedad, que durante el funcionamiento de la asamblea se convirtió en una suerte de espacio público, político y cultural, se privatiza, simbolizando de esta manera la retirada de los sectores medios del ámbito de lo político. El espacio público había vuelto a ser, en esos momentos asamblearios, un espacio político, un lugar en donde se desarrollaba un intenso debate político y social. La película da cuenta de esa transformación, como también del retroceso a la esfera

privada que ocurre tiempo después, con el retorno del sistema de elecciones, es decir, de la democracia representativa. Una placa nos informa finalmente que, luego del desalojo, Aníbal vivió durante un año y medio en la calle, que fue internado en el Hospital Muñiz por tener tuberculosis y que murió en noviembre de 2005.

En algún momento del film, se señala que las clases medias salieron a la calle por primera vez en aquellas jornadas de fines del 2001: tomaron por asalto el espacio público que se convirtió en esa coyuntura en espacio político. El 19 y 20 estuvieron marcados por la participación de un sector social que hasta entonces no se había manifestado, o que había intervenido sólo por omisión. El campo de lo popular se amplió momentáneamente, a raíz de ese encuentro transitorio entre sectores sociales, que incluyó en esa coyuntura a las clases medias, pero también a cartoneros y agrupaciones piqueteras. Una ampliación que se redujo una vez que la algarabía por alcanzar niveles importantes de participación social cedió y la coyuntura económica y política se estabilizó y evolucionó favorablemente para ciertos sectores.

La crisis causó 2 nuevas muertes: Los medios de comunicación en la construcción de la agenda pública

El subtítulo de este film –“Los medios de comunicación en la Masacre de Avellaneda”- ya es en sí mismo significativo, en tanto plantea un análisis del comportamiento de los medios masivos de comunicación con respecto al fenómeno abordado. Análisis que desde la enunciación se caracterizará como de construcción política e ideológica –en tanto distorsión y manipulación- de los hechos a los que se refiere la película.

Sucesivas placas se encargan de explicar y contextualizar lo ocurrido, a partir de datos e informaciones claves, convirtiéndose así en uno de los lugares privilegiados a través de los cuales se manifiesta la enunciación. La primera placa explica sucintamente cuáles fueron los hechos: “El 26 de junio de 2002, seis meses después del estallido social que acabó con el Gobierno de Fernando De la Rúa, las organizaciones piqueteras decidieron cortar los accesos a Capital Federal, en el marco de un plan de lucha contra el gobierno del Presidente Eduardo Duhalde. En el corte del Puente Pueyrredón, principal acceso a Capital Federal desde la zona sur del Gran Buenos Aires, fueron asesinados los piqueteros Darío Santillán y Maximiliano Kosteki”. A través del mismo recurso, se da cuenta también del inmenso despliegue de las fuerzas represivas que actuaron durante esa jornada, y que incluyó a la Policía Bonaerense, la Policía Federal, la Prefectura Naval y la Gendarmería Nacional. También se señala el tipo de armamento que utilizaron: bastones y escudos, pistolas lanzagases, pistolas y escopetas con

balas de plomo. Una tercera placa muestra el saldo de víctimas que dejó la represión: “160 detenidos, 33 heridos con balas de plomo, 2 muertos. El número de muertos pudo haber ascendido a quince, si se tiene en cuenta los manifestantes que recibieron impactos en zonas vitales como el pecho o la cabeza”. De la misma manera, se nos informa sobre las organizaciones que participaron ese día del corte al puente: Movimiento Teresa Rodríguez, MTD Aníbal Verón, Movimiento Territorial de Liberación, Movimiento Independiente de Jubilados y Desocupados, Polo Obrero, Barrios de Pie y Frente de Trabajadores Combativos. No participaron la organización que comanda Luis D’Elía –Federación Tierra y Vivienda-, ni la Corriente Clasista y Combativa, “por estar en diálogo permanente con el gobierno nacional”.

A través de titulares de diversos medios gráficos, se señala cuál era la situación económica y social del país en ese momento: “Desempleo récord”, “La canasta básica subió un 2,8%”, “La mitad de la población es pobre”, son algunos de los titulares que el documental se encarga de mostrarnos, en un rápido montaje de fundidos encadenados. En este contexto, se anuncia un plan de lucha de los sectores piqueteros, información que también nos es comunicada mediante la prensa gráfica, un recurso que será utilizado en repetidas oportunidades a lo largo del film. Inmediatamente después, la película comienza a reconstruir los sucesos de aquel día a través de distintos testimonios de integrantes de las organizaciones piqueteras que participaron del corte. Hablan a cámara heridos de bala del Movimiento Teresa Rodríguez y del MTD de Lanús, entre otros, dando cuenta de que ese día no hubo sólo dos muertes, sino también centenares de heridos y contusos.

En este documental, al igual que en *Colegiales...*, los testimonios ocupan un lugar fundamental. Con respecto a *La crisis...* específicamente, podemos dividir a los tipos de testimonios que se utilizan a lo largo de la película, en los siguientes: 1) Aquellos que aportan a la reconstrucción de lo sucedido ese día a partir de imágenes y testigos diversos, entre los cuales podemos destacar -por su importancia a la hora de aclarar lo sucedido- a Claudio Pandolfi, abogado de movimientos sociales. Para este fin, la película cuenta también con animaciones de la Asesoría Pericial de La Plata; 2) Los de periodistas del diario Clarín –el periódico más vendido del país- y de otros medios masivos de comunicación, quienes se encargan de analizar el comportamiento de la prensa gráfica y televisiva durante los días siguientes al suceso. En este segmento, ocupa un lugar central el testimonio de Julio Blanck, Editor Jefe del diario Clarín; 3) Los de fotógrafos, tanto del diario Clarín como de medios independientes, quienes estuvieron presentes el 26 de junio de 2002.

Los medios masivos en las protestas sociales

En la primera parte del film, a partir de los testimonios de periodistas y fotógrafos del diario Clarín, se explica cómo fue la cobertura que realizó el diario ese día. La película identifica, a poco de comenzada, a uno de los testigos clave de lo sucedido: Pepe Mateos, fotógrafo del diario Clarín, quien tomó la secuencia fotográfica completa que da cuenta de los asesinatos de Kosteki y Santillán, y que también brinda su testimonio.

Las posiciones que asumen los medios masivos de comunicación a la hora de representar las protestas sociales tienen una importancia cardinal en la película, estructurándola prácticamente en su totalidad. En ese sentido, el testimonio de la periodista del diario Página 12, Laura Vales -tomado a lo largo de un recorrido en auto por la zona de los hechos, a partir del que vemos el radio de cuadras que alcanzó la represión aquel día- es fundamental para pensar desde dónde narrar mediáticamente un acontecimiento: “periodísticamente uno tiene dos posibilidades para saber lo que sucede: seguir a los manifestantes o a la policía. A veces es bueno seguir a la policía porque uno puede ver muy de cerca qué es lo que hacen”.

Con respecto al rol de los medios en la construcción de la agenda pública, Julio Blanck afirma: “El diario hay que llenarlo todos los días. Si tenés noticias, mejor. Lo peor es cuando no tenés nada”. Expone de esta manera la construcción evidente de lo real operada por los medios masivos, que se constituye en la problemática central que aborda el documental. Y da cuenta también, a través de sus declaraciones, de un criterio de noticiabilidad muy dudoso: la necesidad que tienen los medios por construir permanentemente hechos noticiables, aún cuando “no haya noticias”. Más adelante, el propio Blanck sostiene: “El periodista es un observador externo. No toma parte. Es un curioso que mira desde afuera”. Explica así la lógica del periodista como espectador neutro, no involucrado en los hechos que presencia, característica que adopta la prensa de los medios masivos, y que es impugnada en el mismo documental por otros testimonios, como el de Pablo Llonto, ex periodista de Clarín, quien sostiene exactamente lo opuesto. El periodista siempre interviene políticamente, nunca es un observador no interesado, que no toma parte en el asunto. “Soy partidario de una corriente pequeña que piensa que el periodista es un político. El periodista juega un rol muy fuerte en la sociedad similar al del político. Porque es el que traslada la imagen de lo que ocurre a la sociedad. Se lo traslada al lector, al televidente (...) El ojo con el que uno mira la sociedad es un ojo político, por más que diga: yo no soy político ni estoy en ningún partido”. Con el peso de testimonios como éste último, la enunciación sostiene una postura similar a la de Llonto y ridiculiza la posición de Blanck. Este testimonio es enfatizado con otros similares, como por

ejemplo el que brinda uno de los fotógrafos independientes entrevistados en el film, cuando señala, al hablar del lugar que debe asumir el trabajador de prensa, en el momento en que registra situaciones de extrema tensión y peligro, como las que se generan a partir de protestas sociales: “en ese momento uno no mide bien dónde está, lo que sí uno sabe es desde dónde tiene que contar”.

Vinculado a esto, podemos pensar el concepto de contrainformación –que adquiere suma importancia en el cine militante- como una práctica dependiente con respecto a un proyecto de transformación social. Como sostienen Natalia Vinelli y Carlos Rodríguez Esperón, todas las prácticas comunicacionales que se definen como contrainformativas son instrumentales en relación con un proyecto de cambio social. Es por eso que la eliminación de la idea de independencia es central a la contrainformación: todos los medios que se definen como contrainformativos hacen explícito su carácter dependiente de un proyecto de transformación social. En ese sentido, la práctica periodística de la prensa oficial se articula sobre tres ejes: independencia, objetividad, verdad; mientras que las prácticas contrainformativas, al asumir un carácter instrumental, desmontan esa falacia convirtiéndola en dependencia, subjetividad, verdad. En todo caso, la prensa nunca es independiente, neutra y objetiva, como señala Julio Blanck. El devenir posterior del film se encarga incluso de contradecir sus propias afirmaciones, al mostrarnos editoriales de Blanck publicados en el diario Clarín, en donde apoya explícitamente la represión llevada a cabo por la policía en esa jornada, tomando posición a favor de la acción represora del gobierno nacional.

Por su parte, la intervención del periodista Enrique Llamas de Madariaga, desde el noticiero de América TV, es por demás elocuente: habla de la objetividad de la cámara para mostrar los hechos, apelando nuevamente al mito de la prensa objetiva al que nos referimos arriba. El rol de los hombres de los medios es abordado también a través del testimonio de Pablo Ferraro, un fotógrafo independiente que estuvo presente ese día en el Puente Pueyrredón. Sus declaraciones sobre el lugar que ocupan los periodistas durante los hechos de represión son muy significativas, pues señala: “No puedo hacer fotos en ese momento. Lo primero que me sale es dejar la cámara e ir a ayudar”. El periodista que interviene, que deja de registrar y se involucra tomando parte activa contra la represión, una postura que está en las antípodas de la actitud del hombre de prensa como un curioso que observa sin comprometerse, defendida por Julio Blanck.

Una posición similar a la de Ferraro es la que sostiene el realizador Fabián Pierucci, del grupo de cine militante Alavío, cuando afirma: “si le están pegando con un palo en la cabeza a un compañero, uno no se va a quedar pasivo filmando, sino que debería participar para proteger

al compañero del represor. Éticamente nunca prenderíamos la cámara en el caso de que haya una represión, como hace la prensa burguesa” (de la Puente y Russo, 2007: 181). Esta es una toma de posición firme que se encuentra instalada desde hace mucho tiempo en el ámbito de los comunicadores y artistas militantes, en oposición a la de la prensa masiva, que opta por seguir abonando a la teoría de la objetividad de los medios.

Otro de los testimonios principales es el que brinda Sergio Kowalewsky, un fotógrafo independiente que se encarga de reconstruir el hecho para la cámara, señalando las posiciones de Kosteki, Santillán y de los policías que los asesinaron, en el mismo lugar en que ocurrió la masacre: la estación de trenes de Avellaneda. En su testimonio afirma: “Era impresionante la forma de tirar que había. Parecía una película de acción, esas viejas películas de cine americano. Atacan los indios, se defienden los blancos”. En tanto búsqueda de reconstrucción de dos asesinatos, la película asume en los momentos en que aborda la reelaboración de lo sucedido, una estructura asimilable al género policial. Sólo que en este relato no hay misterio alguno: desde el comienzo sabemos que los piqueteros fueron asesinados por agentes de las fuerzas de seguridad.

El testimonio de Cecilia Profético, del Departamento de Fotografía de Clarín, es sumamente significativo a la hora de rever el comportamiento de ese medio durante los días posteriores a la masacre, pues afirma que, a partir de las fotos tomadas por el fotógrafo Pepe Mateos el mismo día de los hechos, era imposible saber quiénes habían asesinado a Kosteki y Santillán. Pese a esto, a los dos días de los hechos el diario publica la secuencia completa tomada por el mencionado fotógrafo, a partir de la cual se comprueba que la responsabilidad policial en los asesinatos no puede ser más evidente. No obstante, Julio Blanck alega en su testimonio, que no tenían elementos para afirmar que la policía los había asesinado. En su análisis publicado en el diario Clarín, al día siguiente de la masacre, Blanck señala: “No se sabe aún quiénes dispararon contra los piqueteros”. Todos los demás testimonios e imágenes que pone en juego el documental, no hacen más que desmentir esta afirmación.

Por su parte, Diego Goldberg, Editor General de Fotografía de Clarín, afirma no recordar cuáles fueron los motivos por los cuales el diario decidió no publicar el primer día la secuencia fotográfica completa. De hecho, su testimonio sólo aporta confusión: en un momento sostiene que en la tapa de Clarín del día siguiente a los hechos no se hacía ninguna referencia a que hubiera muertos. Y que se eligió publicar la foto de Pepe Mateos por “el misterio” y “el dinamismo” que la imagen portaba en sí misma, fotográficamente hablando, despojada de sus contenidos políticos. Una foto –tomada en la estación de trenes de Avellaneda- que incluye a los dos asesinados y al ex comisario Fanchiotti.

A su vez, el testimonio de Virginia Messi, una de las redactoras del diario, deja en claro que las decisiones sobre qué y cómo publicar fueron tomadas, tanto en esa jornada como durante todos los demás días, por la cúpula directiva del diario. Y sostiene al mismo tiempo que desde el principio, los testimonios tomados en el lugar de los hechos no dejaban lugar a dudas sobre quiénes habían disparado: “la policía y uniformados”.

A partir de lo que sucede en los días siguientes a la masacre, la película muestra cómo Clarín se ve obligado a reconfigurar su estrategia periodística ante sus lectores: en menos de veinticuatro horas debe admitir su error, no solamente por la omisión de la secuencia fotográfica, sino también por el título de tapa del día anterior, el mismo que le da nombre al film analizado. Las dos muertes no se debían al accionar de las fuerzas de seguridad, sino a la crisis social, económica y política que atravesaba el país desde diciembre del 2001: ése fue el titular redactado por Julio Blanck y la cúpula del diario. A este respecto, se nos brinda una información muy importante a través de una de las placas finales, cuando se afirma que uno de los responsables del título “La crisis causó 2 nuevas muertes”, el periodista Roberto Guareschi -Secretario General de Clarín- no aceptó ser entrevistado.

La película da cuenta de que la reconversión posterior que experimentaron no sólo Clarín sino también los demás medios masivos, se debió a la pérdida de credibilidad en la opinión pública que éstos debieron afrontar, ya que era evidente que la opción de un enfrentamiento interno entre grupos piqueteros como causa de las muertes se hacía insostenible. Si al principio, en el día siguiente de la masacre, los voceros de prensa de distintos funcionarios del gobierno quisieron imponer la idea de que Kosteki y Santillán fueron asesinados por internas entre piqueteros, luego el propio gobierno debió pasar de la teoría del “complot” a la de la “brutalidad” según las imágenes que vemos en el film de un titular de Clarín de uno de los días posteriores.

La reconfiguración operada por el gobierno nacional, en lo que respecta a su estrategia ante la opinión pública, es mostrada a través de titulares y extractos de artículos de distintos medios gráficos. A partir de éstos, vemos también sobrados ejemplos de los intentos de funcionarios del gobierno por justificar la represión: Aníbal Fernández, Secretario General de la Presidencia, declara que los piqueteros hablaban de lucha armada; por su parte, el Jefe de Gabinete Alfredo Atanasof amenaza, desde un titular de Página 12, con reprimir una marcha piquetera.

Como mencionamos anteriormente, las imágenes que proveen los titulares de medios gráficos se usan también para contextualizar la situación política, económica y social de ese momento: se nos muestran titulares, correspondientes al mes previo a la masacre, que señalan diversas

medidas que implican una agudización de la política represiva del gobierno nacional, entre las que podemos mencionar el intento de modificación de la ley de Seguridad Nacional, que le otorgaba una mayor injerencia al Ejército en conflictos internos, y la posibilidad de unificar los ministerios de Seguridad y Defensa. Como sostiene en su testimonio el ex diputado nacional Luis Zamora –quien estuvo presente ese día en el lugar de los hechos, durante la irrupción de la policía en un local del partido político Izquierda Unida-, la masacre del Puente Pueyrredón ocurre porque el gobierno nacional “no podía seguir permitiendo que la protesta social no encontrara límites”.

El documental expone crudamente el cinismo de los medios masivos y su connivencia con el poder político, al mostrarnos el análisis que hace Clarín en el día siguiente a la masacre, en el que se afirma que los grupos piqueteros se veían beneficiados con las dos muertes, porque, en palabras del editorial de Julio Blanck: “Las organizaciones necesitan esta represión y estas muertes para legitimar un discurso y una acción política donde los valores aún deteriorados de la democracia funcionan como obstáculos hacia un objetivo supuestamente revolucionario”.

Lo que sucedió ese día en el Puente Pueyrredón es reconstruido a partir de imágenes tomadas de los noticieros de los canales TN, Crónica TV y Azul TV, principalmente. No obstante, el material de archivo que utilizó el film en su totalidad procede de Indymedia, Argentina Arde, Ojo Obrero, Canal 13, TN Todo Noticias, Telefe, Azul TV, Crónica TV, América TV, Canal 7, Canal 5 de Wilde, Telemundo, 4 Cabezas, Ámbito Financiero, Clarín, Crónica, El Cronista, La Nación, Página 12 y La Prensa.

Los noticieros televisivos coinciden en construir una mirada a la que podríamos caracterizar como claramente “antipiquetera”. Los medios masivos elaboran un discurso que justifica el accionar de las fuerzas de seguridad durante aquel día, posibilitando así el consenso represivo. Como ejemplo contundente de esto, basta señalar lo que afirmó en la oportunidad un periodista del canal Crónica TV: “la policía no tuvo más remedio que disparar. Esa es la verdad”. La única verdad es la realidad. Y la realidad es la que va siendo construida –y reelaborada a cada momento, según resulte conveniente- por los medios masivos de comunicación.

Por su parte, desde el noticiero de Azul TV se afirma: “lo cierto es que la zona ha quedado plagada de autos destrozados ante el paso de manifestantes enardecidos”. Las estrategias, con el fin de justificar lo injustificable, son múltiples y variadas: las imágenes de un colectivo incendiado, que reproducen la mayoría de los noticieros, se usan como chivo expiatorio para inculpar a los grupos piqueteros. Vemos también imágenes del programa “Después de hora” del canal Azul TV, en donde el periodista y conductor Daniel Hadad analiza la forma en que

está vestido Darío Santillán, sirviéndose de una fotografía tomada momentos antes de la masacre. Hadad señala que Santillán sostiene un hierro con una de sus manos y tiene la cara cubierta por un pañuelo, caracterizándolo así como un individuo peligroso que busca el enfrentamiento directo con la policía, afirmación que hace extensiva a todos los piqueteros. Estas imágenes se contraponen con las de policías que portan armas largas, quienes se dedican a ocultar evidencias, al levantar del suelo las balas de plomo que ellos mismos habían disparado contra los grupos piqueteros, apenas segundos antes. El ex comisario de la policía bonaerense Alfredo Fanchiotti es uno de los protagonistas principales de estas imágenes, junto con otros miembros de la policía e infantería, a quienes se los ve disparando en repetidas oportunidades, mientras los manifestantes escapan como pueden.

Las imágenes de los medios televisivos evidencian un contrapunto muy marcado entre la índole asimétrica del “enfrentamiento” que involucra a policías, infantería y piqueteros, y lo que intentan vanamente editorializar los periodistas de los distintos noticieros, con el fin de enmascarar u ocultar lo que vemos a partir de sus propias imágenes, absolutamente elocuentes con respecto a la violencia policial de aquel día.

La disputa por el sentido de las imágenes de los medios alcanzó principalmente al propio gobierno nacional: en el film se nos muestra una conferencia de prensa, en donde el entonces Secretario de Seguridad Juan José Álvarez afirma que los policías fueron agredidos con “hondas y armas de fuego”.

A través de estos ejemplos, el documental deja en claro que la totalidad de los medios masivos asumieron durante la cobertura de la masacre un comportamiento similar al del diario Clarín, ocultando, distorsionando, manipulando los hechos, en favor de la estrategia represiva implementada por el gobierno. “La crisis causó 2 nuevas muertes” es un titular infame y vergonzoso que no sólo le cabe al diario Clarín, sino también al resto de los medios masivos, tanto gráficos como televisivos. Los medios de comunicación se configuran así como el gran factor de poder que imponen los temas de la agenda pública y que, en ese sentido, han ido construyendo y reelaborando a su antojo las significaciones políticas y sociales de la llamada masacre de Avellaneda.

Los responsables y la búsqueda de justicia

Si bien no es el eje principal del film, en el segmento final se nos da a conocer parte de las biografías de los piqueteros asesinados, al rescatar sus vidas y los valores que ponían en juego. Se nos muestra su entorno, los lugares en donde trabajaban y militaban, y sus

relaciones personales y familiares. Para este fin, el documental se sirve de imágenes de archivo de Darío Santillán, y le da la voz a los familiares de las víctimas: el padre de Santillán y las hermanas y la madre de Maximiliano Kosteki, principalmente.

En el epílogo, el documental expone las consecuencias penales que han debido afrontar los ejecutores y responsables inmediatos de la masacre, y muestra al mismo tiempo la impunidad de los responsables políticos de la misma. Una placa nos informa que en enero del 2006, el comisario Alfredo Fanchiotti y el cabo Alejandro Acosta son encontrados culpables y condenados a prisión perpetua; el comisario Félix Vega y los oficiales principales Carlos Quevedo y Mario De la Fuente, son condenados a cuatro años de prisión por encubrimiento agravado; el oficial Gastón Sierra, a tres años de prisión por encubrimiento; el Cabo Lorenzo Colman, a dos años de prisión por encubrimiento; Celestino Robledo, policía retirado, es condenado a diez meses de prisión por “Usurpación de autoridad”; finalmente, el sargento primero Carlos Leiva fue imputado por tentativa de homicidio.

Los familiares de las víctimas -se nos comunica a través de otra placa- reclaman por un juicio a los responsables políticos de la masacre. Se señala como tales a: el ex Presidente de la Nación Eduardo Duhalde, el ex gobernador de la Provincia de Buenos Aires Felipe Solá, el ex Ministro de Seguridad y Justicia de la Provincia de Buenos Aires Luis Genoud, el ex Secretario de Seguridad Juan José Álvarez, el ex Jefe de Gabinete Alfredo Atanasof; el ex Ministro del Interior Jorge Matzkin; el ex Ministro de Justicia Jorge Vanossi; más los policías implicados. Se nos informa que, excepto por los miembros de la fuerza policial, los demás jamás fueron imputados. Se nos comunica también que los responsables políticos no aceptaron ser entrevistados. El documental se hace eco así de la búsqueda de justicia hasta las últimas consecuencias, lucha en la que están involucrados actualmente los familiares de las víctimas.

Consideraciones finales

Entre los interrogantes que han guiado esta investigación, en relación a los medios masivos de comunicación -en particular a la televisión- cabe destacar los siguientes: ¿se diferencian estos documentales del discurso de los noticieros televisivos? ¿Repiten su lógica? ¿En qué medida están “contaminados” de la producción e investigación televisiva y de la construcción del discurso de los medios? Vinculado a esto: ¿cómo se utilizan los fragmentos televisivos insertados en las películas analizadas?

Podemos señalar que, en general, las imágenes de los medios se utilizan en ciertas ocasiones como contraposición de ideas y asociaciones, y como toma de distancia crítica frente a la construcción de la realidad que presentan los medios. En otras ocasiones son utilizadas para contextualizar, como síntesis, o incluso como cita de autoridad para agregar verosimilitud al relato de la reconstrucción de un hecho.

Según lo analizado hasta aquí, podemos afirmar que estos documentales retoman cuestiones sociales que han sido tratadas también por la agenda de los medios para mostrar otro punto de vista que éstos ocultan. Es decir, existe una toma de distancia respecto a las representaciones de los noticieros televisivos, no obstante, comparten con ellos la necesidad de un enfoque íntimo y subjetivo dado por los protagonistas de los hechos. Por esto mismo, vemos un claro predominio de los testimonios de los principales involucrados y participantes de los acontecimientos narrados. A través de la evocación de sus recuerdos se reconstruyen hechos del pasado inmediato. En *Colegiales...* el uso de este tipo de testimonios es exclusivo. En *La crisis...*, las voces y las imágenes de los involucrados directos se alternan con opiniones de expertos y profesionales especializados. Las palabras de los testigos son utilizadas como argumentos para una lectura del pasado, que puede ser contrapuesta a otras versiones oficiales o mediáticas. Por otra parte, en las películas el lugar de la enunciación puede además reconocerse en los distintos carteles explicativos o placas que aparecen en varios momentos, en lugar de apelar a una voz over dominante. Esta es una opción que no es utilizada por ninguno de los dos documentales analizados aquí: en ellos jamás se apela a la voz en off, en tanto discurso que unifique los sentidos de las imágenes y guíe la acción. Así, si bien se puede ver en los filmes una voluntad de construcción de discursos colectivos, esto se genera a través de la polifonía y la contraposición de los diversos testimonios puestos en juego, de las imágenes propias y las de archivo –en su mayoría provenientes de los medios masivos- y de las distintas placas y gráficas que estructuran a las películas.

Al retomar y profundizar la agenda, en la imposición de cuyos temas juegan un rol central los medios masivos de comunicación, se entra en la lucha por qué es lo que se recuerda y por cómo se lo recuerda. Así, el trabajo sobre la memoria en estas películas se da por aquello que se elige mostrar, profundizar, rescatar; y también a partir de la multiplicación de las imágenes de las reivindicaciones políticas y sociales, que adquieren mayor visibilidad -desde perspectivas ideológicas distintas a las de los medios y el Estado- gracias a estas películas. Estas múltiples representaciones sociales son muchas veces contradictorias, y por eso se trata de una construcción con diferentes abordajes. Cada registro de una lucha social pone en juego así una pluralidad de memorias.

Bibliografía:

Apra, Gustavo, 2008. Cine y políticas en Argentina. Continuidades y discontinuidades en 25 años de democracia. Los Polvorines, Provincia de Buenos Aires, Universidad Nacional de General Sarmiento.

Apra, Gustavo, 2008. El lugar de los testimonios en los documentales argentinos contemporáneos. (Inédito).

Bustos A., Jorgelina, 2006. Condicionantes de la libertad en el espacio de deliberación mediática. Facultad de Ciencias Políticas y Sociales-Universidad Nacional de Cuyo. Disponible en: biblio.fc.edu.uner.edu.ar/v_jornadas/ponencias/Area02/Bustos_Jorgelina.html

Caletti, Sergio, 2006. “Decir, autorrepresentación, sujetos. Tres notas para un debate sobre política (y comunicación)”, en Revista Versión. Estudios de Comunicación y Política N°17, UAM-Xochimilco, México.

Campo, Javier, 2007. “Memoria colectiva, cine colectivo”, en Campo, Javier y Christian Dodaro (comps.), Cine documental, memoria y derechos humanos. Buenos Aires, Nuestra América: 47-68.

de la Puente, Maximiliano y Pablo Russo, 2007. El compañero que lleva la cámara. Cine militante argentino. Buenos Aires, Tierra del Sur.

Dodaro, Christian, 2007. “Encuadres de la política en el audiovisual de los ´90”, en Campo, Javier y Christian Dodaro (Comps.), Cine documental, memoria y derechos humanos. Buenos Aires, Nuestra América: 89-100.

Sennet, Richard, 2002. El declive del hombre público. Un sugestivo ensayo sobre la crisis actual en la vida urbana y cómo la “sociedad íntima” ha privado al hombre de su espacio público. Barcelona, Ediciones Península.

Vinelli, Natalia y Rodríguez Esperón, Carlos, 2004. Contrainformación, medios alternativos para la acción política. Buenos Aires, Ediciones Continente.

Filmografía:

La crisis causó 2 nuevas muertes

Los medios de comunicación en la Masacre de Avellaneda

Dirección: Patricio Escobar y Damián Finvarb. Idea original: Patricio Escobar

Argentina, año 2006. Duración: 85 minutos. Equipo Técnico: Producción: Patricio Escobar.

Cámara: Damián Finvarb y

Claudio Aragona. Montaje: Damián Finvarb. Sonido directo: Nelson Abundo Chávez.
Producción periodística: Patricio Escobar y
Marcel Gonnet Wainmayer.

Colegiales, Asamblea Popular

Dirección: Gustavo Laskier. Guión: Nicolás Solezzi. Argentina, año 2006. Duración: 62 minutos. Equipo Técnico: Producción ejecutiva: Gustavo Laskier. Fotografía: Sergio Morkin y

Gustavo Laskier. Montaje: Fernando Bronfman y
Gustavo Laskier. Música: Fernando Longobardi y
Solana Biderman. Sonido: Damián Pinto.

Páginas webs relacionadas:

<http://www.lacrisiscauso.com.ar/>

<http://colegialesasambleapopular.blogspot.com/2008/07/acerca-de-colegiales.html>