

Testimonio imposible. Relaciones entre imagen y testimonio en torno del juicio por la masacre de Avellaneda.

Marcela Perelman.

Cita:

Marcela Perelman (2011). *Testimonio imposible. Relaciones entre imagen y testimonio en torno del juicio por la masacre de Avellaneda. IX Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-034/184>

Testimonio imposible

Relaciones entre imagen y testimonio en torno del juicio por la Masacre de Avellaneda¹

Marcela Perelman

Equipo de Antropología Política y Jurídica, Facultad de Filosofía y Letras,
Universidad de Buenos Aires / Conicet / CELS

mperelman@gmail.com

Resumen: La Masacre de Avellaneda es un acontecimiento social atravesado por el impacto de sus imágenes en diferentes esferas: entre ellas, la periodística, la social, la política y la judicial. Esta ponencia se centra en relaciones entre testimonio e imagen (fotográfica y de video) en torno del juicio por los muertos y heridos de aquella represión. A partir de los testimonios ofrecidos por fotógrafos y camarógrafos en el juicio (y la interpelación del tribunal), de entrevistas a los abogados querellantes, de los peritajes sobre las imágenes y de la sentencia me propongo reconstruir y conceptualizar el recorrido judicial por el cual las imágenes fueron transformadas en evidencia judicial.

Algunas de las cuestiones que se abordan son la relación entre testimonio e imagen, así como entre fotografía y testigo; se intenta conceptualizar el tipo de testigos/testimonios que supone el proceso judicial, se reponen las condiciones que el tribunal impuso a las fotografías (en cuanto a la necesidad de establecer un autor, y de reconstruir “la vida” material de las imágenes, previa y diferente de la “cadena de custodia”), y los peritajes contrapuestos por las partes.

Palabras clave: imagen / fotografía / testimonio / represión / evidencia

INTRODUCCIÓN. DEL ENGORROSO PROCESO QUE TRANSFORMA UNA IMAGEN EN UNA PRUEBA JUDICIAL

Durante el año 2005 tuvo lugar el juicio oral por las muertes de Maximiliano Kosteki y Darío Santillán en el marco de la represión de una manifestación de protesta social sobre y en las inmediaciones del Puente Pueyrredón que une la ciudad con la provincia de Buenos Aires, el 26 de junio de 2002. Las imágenes fotográficas y de video se constituyeron como los medios de prueba centrales. Como en un juicio se

trata de establecer responsabilidades, es lógico que a cada acción asociada con las imágenes se le asignara un agente. Las imágenes fueron así descompuestas en una serie minuciosa de micro acciones: quién sacó la foto, quién grabó, quién le dio la cámara a quién, quién editó, quien transmitió, quién guardó el material, a quién se lo dio, quién digitalizó, cómo, con qué método, quién lo vio, quién lo analizó con método científico o con qué método.

La Masacre de Avellaneda es un acontecimiento social atravesado por el impacto de sus imágenes en diferentes esferas: entre ellas, la periodística, la social, la política y la judicial. Esta ponencia se centra en relaciones entre testimonio e imagen (fotográfica y de video) en torno del juicio por los muertos y heridos de aquella represión. A partir de los testimonios ofrecidos por fotógrafos y camarógrafos en el juicio (y la interpelación del tribunal), de entrevistas a los abogados querellantes, de los peritajes sobre las imágenes y de la sentencia me propongo reconstruir y conceptualizar el recorrido judicial por el cual las imágenes fueron transformadas en evidencia judicial.

REFLEXIONES DE LOS ABOGADOS QUERELLANTES SOBRE EL LUGAR DE LAS IMÁGENES EN SU ESTRATEGIA

Existe consenso entre los diferentes abogados querellantes y fiscales respecto de que las imágenes resultaron fundamentales en la estrategia que llevaron adelante en el juicio, tanto en la forma en que se presentaron en forma “directa”, como en las intervenciones científicas que se produjeron en el marco de los peritajes: “Las fotos y las imágenes, no sólo las fotos sino la digitalización de los videos y el sonido”.

Existen, sin embargo, matices entre ellos. Destaco inicialmente estas reflexiones diversas no para resaltar diferencias en el equipo querellante, ya que estas particularizaciones no tuvieron efectos en la estrategia efectiva. Sino, más bien, porque en sus reflexiones quedan planteadas las miradas y pistas para nuestro análisis de la relación entre imagen, prueba y testimonio. Mientras que uno de los abogados querellantes plantea que la sola imagen es contundente, otros –del mismo equipo– relativizan el peso probatorio de la imagen, dando mayor peso a la construcción judicial en torno de las imágenes, como a las condiciones políticas previas que permitieron que éstas llegaran al juicio.

Así, mientras que Claudio Pandolfi plantea

Me parece a mi que fue contundente. Las fotos y las imágenes... Yo digo, el juicio se podría haber llevado casi sin testigos, [con esas fotos] imposible de defenderse de eso. Ver la imagen de la escopeta de Franchiotti con el cartucho rojo saliendo disparado de la escopeta, no tenés mucho para argumentar. En definitiva, nos pareció importantísima, a nosotros los testigos nos permitieron darle todo el contexto social a lo que pasó, pero creo que sin testigos se podría haber hecho el juicio y llegado a la condena, pero sin ningún tipo de dudas.

Gerardo Fernández disciente:

Ojo que con las fotos solas no haces nada, necesitas al fotógrafo que venga a defenderlas, aunque diga que no recuerda lo que vio cuando fotografió, lo necesitas al tipo ahí. Hay que sostener que no es parte de una conspiración, hay que acompañar las fotos.

Finalmente, Gustavo Palmieri destaca la debilidad del gobierno de Duhalde y, luego, de los funcionarios policiales acusados, para poder ofrecer una interpretación alternativa de las mismas imágenes:

Por las fotos... porque evidentemente no tenían el poder político, en cualquier otro país esas fotos no están más. Desaparecen, no son, "parece, al tipo lo ubicamos...". Esas fotos aguantan mil relatos: "¿Dónde lo está matando? ¿Lo están ubicando? ¿Lo están parando? ¿Lo está salvando?". Yo te podría poner la duda, yo te podría poner la duda. Osea, te podría decir: "No fue así, no fue así, no fue así". Eso: "no-fue-asi". En otro país te hubieran dicho "no-fue-asi: el tipo lo está salvando". Con cuatro o cinco opinadores que te dicen "lo está salvando". Podrían haber sido fotitos underground, la invasión a Irak sobrevivió las fotos de la tortura, se sobrevive a la foto. El tema es cuando la foto juega en ese lugar. No la puede salvar más nadie.

Quedan así planteadas posiciones más naturalistas y más relativista en torno a la eficacia judicial de las imágenes que se sometieron a la evaluación del tribunal.

EL TESTIMONIO DE LOS CORRESPONSALES GRÁFICOS

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 parecen cobrar 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 diálogo 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.

Esta necesidad de reconocer las imágenes como propias para dotarlas de un valor documental-probatorio me lleva a pensar la relación entre obra artística y autor en torno de la cuestión de la atribución, del reconocer a alguien como creador de una obra. No se trata de homologar fotografía con obra plástica, cuyas especificidades y diferencias han sido ya muy abordadas², sino de retomar algunas referencias sobre la mediación entre testimonio e imagen³. Así como la obra plástica, artística, toma “valor” en su encarnación específica y su lugar en el mercado dependerá del autor al que le sea atribuida, la imagen fotográfica no es valorada judicialmente, en tanto evidencia, en forma autónoma de su autor, sino en su encarnación material, en su soporte y en la atribución a un autor presente y creíble. Y debemos entender “presente” en el múltiple sentido de haber estado presente en la situación, presente en la toma de imágenes y presente para reconocerlas como propias en el juicio.

En todo caso, este sistema testigo/autor-testimonio/imagen plantea una relación paradójica: la imagen fotográfica puede ser más potente que el testimonio oral del fotógrafo, pero necesita tomar del fotógrafo su “autoridad”. La potencia testimonial de la imagen reside en que las formas de haber estado ahí y las formas de ver difieren para la cámara y para el fotógrafo. Los testimonios orales de los fotógrafos que captaron las secuencias críticas de *Puente Pueyrredón* no tienen el alcance testimonial de sus imágenes. Son recurrentes las referencias a la distancia entre lo que han visto y lo que han registrado: “No pude saber quién dispara, porque cuando uno hace una nota no mira alrededor”, “No puedo especificar si estoy cerca o lejos de las imágenes”, “Recuerdo que filmé una mujer que estaba tirada y pedía un celular, no vi qué le pasaba”. La cámara, de alguna manera, ha visto más que el fotógrafo, repone “las lagunas” de su testimonio. Ha registrado más, el fotógrafo tal vez no recuerda –no ha visto, incluso– lo que ha fotografiado. Sin embargo, a su vez, esa imagen necesita a su autor para sostener su potencia.

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 autor⁴ tuviera una intencionalidad en favor de “la cuestión piquetera”.

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 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)⁵.

Georges Didi-Huberman (2003: 49), plantea en forma recíproca la relación entre palabra e imagen al hablar de “la astucia de la imagen contra la razón en la historia”:

“Porque en cada producción testimonial, en cada acto de memoria los dos –el lenguaje y la imagen– son absolutamente solidarios y no dejan de intercambiar sus carencias recíprocas: una imagen acude allí donde parece fallar la palabra; a menudo una palabra acude allí donde parece fallar la imaginación”.

Lo que se insinúa en Puente Pueyrredón es la posibilidad de que “falle la imaginación” y en relación con esto aparece una cuestión constante de un juicio que se estructuró alrededor de imágenes fotográficas y de televisión: que a las imágenes se les exigiera un autor, un garante de su producción, un testigo de sí mismas. Uno a uno pasaron los fotógrafos y los camarógrafos, no sólo para aportar su testimonio por haber estado allí, sino para suscribir sus imágenes. Una suerte de superstes y terstis de sus propias fotos.

LA SONRISA COMO MATERIA DE JUICIO

Existe una fotografía que ha tenido especial repercusión social, aquella en la que un policía está arrodillado junto a Kosteki, junto a su cuerpo agonizante. Kosteki se encuentra tirado delante de un cartel sobre el piso de la estación, tiene los brazos abiertos en cruz y sangra, su cara está volcada hacia la cámara y sus ojos están cerrados. El policía, de uniforme, mira a cámara y tiene una expresión ambigua, da la impresión que sonrío. Al menos dos personas en el fondo miran a Kosteki y al policía y otros caminan por detrás del cartel.

El día de su publicación, el 28 de junio de 2002, en el diario Página/12, la foto llevaba como epígrafe: “Satisfecho con la labor cumplida”. Luego, se ha afirmado insistentemente, se ha consensuado, se recuerda, que sí, que sonrío, “de oreja a oreja”, “como sólo un monstruo puede hacerlo”. Se trata de un objeto complejo, “la sonrisa del policía”, que ha sido referencia en diversos discursos, que ha sido bandera de denuncia, de particular importancia para esta ponencia es que ha sido materia de discusión judicial. En el juicio, el propio policía se explayó en su declaración sobre la fotografía:

Me demonizó Página/12 [...] Dicen que me estoy riendo pero en realidad estoy gritando ‘reclamen una ambulancia’. La mueca de mi

boca se corresponde con la primera sílaba de la palabra reclamen⁶. Lo que pasa es que hay solo fotos, no existen filmaciones de la escena que hayan registrado el audio [...] Acá se habló de que yo lo maltraté, pero todo lo contrario. Hice lo que humanamente podía hacer: desabrocharle la camisa, el cinturón... De acuerdo a los conocimientos que adquirí, no en la policía, sino en algunos cursos de socorrista y en materiales que leí, le puse las piernas para arriba para que le llegara la sangre a los órganos vitales. Lo quise ayudar. Actué como si hubiera sido un policía, el kiosquero o un manifestante.⁷

El policía se defiende explicitando lo que en las notas periodísticas aparecía como un supuesto: que si él reía junto al joven que agonizaba, era un demonio. Que su acción no era humana. Su defensa se encadena argumentalmente con esa acusación supuesta y de ahí el énfasis puesto en que hizo lo que “humanamente podía hacer”, lo que habría hecho cualquier persona. De esta manera, reclama un lugar dentro del repertorio de acciones humanas a partir de negar el hecho de haber reído, y no toda la secuencia de sus acciones, digamos, penalmente sustantivas, que incluyen su presencia al momento de la ejecución de Santillán y el arrastrar su cuerpo herido de muerte fuera de la estación en un intento por encubrir el crimen. Uno de los abogados de la querrela, Rodrigo Borda, opina sobre la declaración del policía:

En el juicio yo entendí que el tipo decía ‘yo no me reí’ porque si quedaba que sí se rió, quedaba que él lo mató. Él negaba la risa para negar lo otro. Como querellante, muchas veces en un juicio vos no tenés la filmación, entonces vas haciendo razonamientos inductivos para el jurado, y la risa acá es una pista de que el tipo es un asesino, también se construye así.

La explicación de la querrela confirma la estrategia del policía, respecto de que defenderse como persona moral tiene sentido en el juicio. Es notable que el hecho de que el policía que ríe no fuera el acusado de ser el asesino de Kosteki⁸, sea una cuestión secundaria en el relato, olvidada.

LAS CONDICIONES DE PRESERVACIÓN DE LAS IMÁGENES

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 fílmico, 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 foguero 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 imágenes⁹.

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 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)¹⁰ (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 Kosteki es impactado por la bala que lo hirió de muerte no resulta evidente a simple vista¹¹. Fueron necesarios peritajes 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 fuera 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.

Finalmente, en la sentencia, el Juez Lugones estableció:

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 fílmico.

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 fílmico.

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 ACCIÓN Y REFLEXIÓN DE LOS ACTORES RESPECTO DE LA IMAGEN COMO CONSTRUCCIÓN

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.

De las transcripciones del juicio oral surge que las imágenes, por más evidentes que pudieran resultar, 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”¹² pero también otras circunstancias previas a la incorporación de las 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”.

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.

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.

Como vimos al inicio del trabajo a partir de la reflexión de los abogados querellantes, y luego a través de algunos pasajes del juicio, el carácter de *constructo* de la imagen es parte del conocimiento de los actores directamente involucrados en ese debate oral: jueces, abogados, policías, científicos y peritos. Lejos de la reflexión de la ciencia social y de la teoría de la imagen, de los debates entre realistas y constructivistas, son los propios actores del proceso analizado a través de su acción y su reflexión, los que aportan mejores elementos para conceptualizar relaciones entre imagen y testimonio.

BIBLIOGRAFÍA

AGAMBEN, Giorgio [1999] (2005). *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo sacer III*, Valencia, Pre-textos. Traducción de Gimeno Cuspinera, A].

BARTHES, Roland [1980] (2009). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Paidós, Buenos Aires. Traducción de Joaquim Sala-Sanahuja.

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.

DIDI-HUBERMAN, Georges. (2004) [2003]. *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*, Barcelona, Paidós. Traducción de Miracle, M.

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.

¹ Este trabajo presenta avances de mi tesis sobre "Política, policía y protesta: desplazamientos de los umbrales de violencia policial en relación con la protesta social en argentina (2002-2005)". Algunas reflexiones y algunos testimonios que se presentan en esta ponencia integraron otras presentadas en congresos anteriores y pueden considerarse versiones previas. Agradezco los comentarios de Mirta Varela (V Jornadas de Jóvenes Investigadores del Instituto de Investigaciones Gino Germani), a María José Sarrabayrouse y Sofía Tiscornia (X Jornadas de la Sección de Antropología Social de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA) y a Gabriel Kessler y Esteban Rodríguez (VI Jornadas de Sociología de la UNLP) por sus lecturas y comentarios que enriquecen esta ponencia.

² Un aspecto muy relevante de la especificidad de la fotografía frente a la obra de arte tiene que ver con los detalles. Así como los detalles de la obra de arte hablan del artista (de sus fuentes, de su genealogía, de ahí que el estudio de los detalles tenga un lugar destacado en los métodos de atribución), en la fotografía los detalles hablan del fotógrafo, pero también "de la realidad", una realidad que excede aquella deliberadamente registrada por el fotógrafo, por aquello que Barthes a referido como "cámara lucida". En esta filtración de la realidad por sobre la voluntad del fotógrafo reside parte de la potencia probatoria mayor de la fotografía por sobre la obra de arte plástica: "Toda fotografía es un certificado de presencia. Este es el nuevo gen que su invención ha introducido en la familia de las imágenes [...] Es precisamente or el hecho de ser la fotografía un objeto antropológicamente nuevo por lo que debe situarse al margen, me parece, de las discusiones corrientes sobre la imagen" (Barthes, 2009: 134-135). Así como la distancia entre la intención del fotógrafo y lo efectivamente registrado, se abre la divergencia entre la intención del quien toma una foto y su recepción posterior: "Las intenciones del fotógrafo no determinan la significación de la fotografía, que seguirá su propia carrera, impulsada por los caprichos y las lealtades de las diversas comunidades que le encuentren alguna utilidad" (Sontag, 2003: 49).

³ Existe un precedente fundamental que liga la imagen con la figura del testigo integral, el *superstes* 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): "He aquí porqué, en la urgencia por ofrecer el testimonio de un presente, al que el testigo sabe perfectamente que no va a sobrevivir, en el seno mismo del acontecimiento, surgen –pese a todo– las imágenes. Estoy pensando en los *Rouleaux d'Auschwitz* enterrados por los miembros del *Sonderkommando* justo antes de morir [...] Pienso en Leib Langfus, que garabateaba su testimonio en una serie de planos visuales y sonoros

brevemente descriptos y ofrecidos como tales, sin comentario, sin “pensamiento” alguno: el viejo rabino desvestiéndose y penetrando en la cámara de gas sin dejar de cantar ni un instante [...] Ante estos relatos [...] extraemos la convicción de que la imagen surge allí donde el pensamiento [...] parece imposible, o al menos se detiene: estupefacto, pasmado” (Didi-Huberman: 2003, 56).

⁴ 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 Basterra de la ESMA y entregó a la Comisión, con los retratos de los secuestrados ya en 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.

⁵ 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”.

⁶ Me resulta inverosímil que una persona que está pidiendo ayuda en una emergencia en Buenos Aires lo haga utilizando el imperativo “reclamen”, el uso habitual local es “llamen” o “pidan”.

⁷ Tomado de la transcripción del juicio oral.

⁸ Kosteki había llegado hasta la Estación, ayudado por Santillán y otro joven, herido por dos impactos de bala que había recibido en las inmediaciones del Puente.

⁹ 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).

¹⁰ 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.

¹¹ 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.

¹² 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.