

**La construcción en imágenes fotográficas del estallido social del
19 y 20 de diciembre de 2001.
Paisajes y climas: De la ocupación del espacio público a la foto como ironía.**

Camila Alonso Suarez ¹

Resumen

El presente trabajo de investigación analiza la construcción visual de los sucesos del 19 y 20 de diciembre de 2001, en el Gran Buenos Aires, a través de un corpus de fotografías tomadas en esos días y publicadas posteriormente en dos fotolibros -Ávila, B. et Al. (2002). Episodios Argentinos: Diciembre y después. Buenos Aires: Aguilar; Sub cooperativa de fotógrafos (2016). Diciembre. Buenos Aires: Sub Editora- y en el catálogo de una muestra fotográfica -Belvedere, A. et Al. (2011). 19 y 20 de diciembre de 2001: El final. 1º Exposición de archivo fotográfico de Télam sobre los acontecimientos de diciembre de 2001. Buenos Aires: Télam-. Estas imágenes construyen un relato centrado en el espacio público, su ocupación por parte de los manifestantes y su redefinición a partir de los acontecimientos ocurridos durante los días de diciembre de 2001. Por otra parte, en algunas de las fotografías se hace visible el modo en que los reporteros gráficos utilizaron el recurso de la ironía como forma de resistencia y crítica social ante la situación que se encontraban fotografiando. Por último, se entiende al fotolibro y al catálogo como dispositivos que constituyen un relato singular y diferente al mediático, no solo como soportes contenedores de las fotografías sino también como generadores de sentido en sí mismos, a través de su materialidad y su diferente lógica.

¹ Licenciada en Ciencias de la Comunicación de la UBA. Participa del área audiovisual de Anccom (Agencia de noticias de Ciencias de la Comunicación UBA).

**La construcción en imágenes fotográficas del estallido social del
19 y 20 de diciembre de 2001.
Paisajes y climas: De la ocupación del espacio público a la foto como ironía.**

El fotoperiodismo y los sucesos de diciembre de 2001

Los hechos ocurridos durante diciembre de 2001, particularmente los sucesos de los días 19 y 20, tuvieron como resultado la renuncia del presidente de la República Argentina Fernando De la Rúa, y evidenciaron las consecuencias de las políticas neoliberales aplicadas durante los 90. Raúl Fradkin (2002) enmarca los hechos del 19 y 20 de diciembre dentro de un proceso de transformación y activación de la protesta social en diversos sectores sociales y con variadas formas de expresión que se venía gestando mucho antes de diciembre². El aumento de la protesta social y enfrentamientos con las políticas gubernamentales fueron la antesala de los sucesos del 19 y 20 de diciembre. Sin embargo, la importancia de dicha fecha está asociada a una mayor intensidad, magnitud de los hechos y por último a las consecuencias que tuvieron sobre el sistema político: la renuncia del presidente Fernando De la Rúa (Fradkin, 2002).

Por otro lado, Nicolás Iñigo Carrera y María Celia Cotarelo (2003) describen los hechos de diciembre como una insurrección espontánea que contuvo y superó las formas de rebelión conocidas (revuelta de hambre, motín, manifestación, barricada, huelga) y que fue un hecho nacional, popular (conformada por distintas facciones sociales), democrático (con su propia acción y organización) y con un enemigo en común (el gobierno, los políticos, la cúpula de la burguesía -bancos y empresas privadas-). Los protagonistas de dichas acciones fueron: el proletariado, la pequeña burguesía asalariada (ahorristas y comerciantes) y vecinos que no se encontraban organizados ni incluidos en el poder político (Carrera y Cotarelo, 2003).

A la par de dichos cambios y manifestaciones sociales, políticas y económicas de la sociedad, el fotoperiodismo se desarrolló adquiriendo determinadas características. González (2011) habla de una etapa brillante del periodismo gráfico durante 2001, con el surgimiento de redes alternativas de comunicación e información, donde se construían relatos críticos y cuestionadores de los medios oficiales y la prensa internacional. A su vez, aludiendo al conocido lema de ese momento que daba cuenta de la crisis de representación que se vivía -“Que se vayan todos, que no quede ni uno solo”-, González lo aplica al estatuto de las imágenes preguntándose “¿cómo representar una crisis que, precisamente, había puesto en crisis la representación?” (2011: 145).

En esta línea, Pérez Fernández (2009) afirma que diciembre de 2001 marcó un punto de inflexión de mayor visibilidad en las prácticas alternativas de los medios y también de la imagen. Algunos grupos que surgieron a partir de 2001 son por ejemplo: La

² Fradkin (2002) nombra formas de expresión de protesta social que se venían dando desde los 90: las acciones del movimiento de trabajadores desocupados llamados piqueteros (surgen a mediados de los 90) cuyo principal método de lucha era el corte de rutas; las movilizaciones de jubilados y pensionados; las manifestaciones contra el sistema judicial y el abuso policial; los movimientos campesinos y de mujeres agricultoras contra las ejecuciones hipotecarias; el accionar del movimiento de derechos humanos. Dichos movimientos se desarrollan al margen y muchas veces en oposición a las formaciones políticas dominantes. También el “Santiguazo”, revueltas en Jujuy, Córdoba, Neuquén y Salta, y puebladas contra las autoridades, como antecedentes de 2001.

Cooperativa de Fotografía Documental, Fotografía de la Base, El Ojo Obrero, ContraImagen, Indymedia, etc. Luego de los sucesos del 19 y 20 de diciembre, varios de los fotógrafos que habían documentado esos días conformaron el colectivo Argentina Arde. Más tarde, dicho material fue mostrado en la calle, en asambleas, piquetes, barrios, y también en organismos como Correpi (Coordinadora contra la represión policial e institucional) y CELS (Centro de Estudios Legales y Sociales). A su vez, surgieron medios generados por los movimientos sociales: el MTR editó *El corte* entre 1999 y 2004; otras organizaciones trabajaban junto con los medios alternativos Indymedia, AnRed, Argentina Arde, Rebelión. Pérez Fernández (2009) destaca que en todas las experiencias surgidas en esos años, se encontraba presente la idea de encuadrar la producción de fotos en procesos que iban más allá del campo de la comunicación, hacia la transformación social. Dentro de los colectivos, cooperativas y medios alternativos que se generaron estaba presente no sólo el carácter documental de la fotografía, sino también su rol como prueba judicial contra asesinos y represores. En dicho contexto, aparecieron modos más horizontales y participativos de producción y circulación de fotos, que convivían con la reproducción de formas de comunicación hegemónica.

Las fotografías tomadas durante los sucesos del 19 y 20 de diciembre de 2001 estuvieron compuestas por múltiples miradas, escenarios, estilos, puntos de vista, subjetividades. Además, muchas de estas imágenes, en un primer momento publicadas dispersas en las coberturas de los distintos medios de comunicación, con el tiempo se reunirían por propia iniciativa de los reporteros bajo distintos soportes con el objeto de construir su propio relato colectivo de los hechos.

Partiendo de ello, es que este artículo analizará un corpus de imágenes fotográficas tomadas en esos días (19 y 20 de diciembre de 2001) y publicadas posteriormente en fotolibros y en el catálogo de una muestra fotográfica. El abordaje del trabajo no tomará la senda del análisis del discurso periodístico y la fotografía de la prensa escrita, sino que se centrará en las fotografías. Más allá de que muchas de las fotografías analizadas fueron publicadas en un primer momento en medios de comunicación, se considera aquí el fotolibro y el catálogo como dispositivos que establecen un relato diferente al mediático. Tal como dice Cora Gamarnik (2015) es sumamente interesante cuando los fotógrafos trabajan por fuera de los medios de comunicación, generando marcos de edición y publicación propios, y generalmente cuestionando los poderes mediáticos dominantes. Logran así superar la publicación momentánea de dichos medios y sus fotografías realizan un recorrido independiente de ellos y de las agencias de noticias, generando nuevos significados y de alguna forma un contra-discurso visual que nutre la memoria colectiva de un país.

El corpus de este artículo está compuesto por fotografías que pertenecen a un conjunto de dispositivos: un fotolibro que registra la mirada de un grupo de fotógrafos de Página 12 -Ávila, B. et Al. (2002). *Episodios Argentinos: Diciembre y después*. Buenos Aires: Aguilar (en adelante, *Episodios argentinos*); un catálogo sobre la muestra fotográfica realizada por la agencia de noticias Télam a diez años de los sucesos de 2001 - Belvedere, A. et Al. (2011). *19 y 20 de diciembre de 2001: El final. 1º Exposición de archivo fotográfico de Télam sobre los acontecimientos de diciembre de 2001*. Buenos Aires: Télam (en adelante, *El final*); y por último un libro del colectivo Sub -Sub cooperativa de fotógrafos (2016). *Diciembre*. Buenos Aires: Sub Editora³ (en adelante,

³ Diciembre está compuesto por fotografías tomadas el 19 y 20 de diciembre de 2001 y otras que corresponden a ciertos acontecimientos que ocurrieron a lo largo de ese mes (diciembre).

Diciembre)-.El artículo se centrará en la construcción visual de los acontecimientos ocurridos el 19 y 20 de diciembre de 2001 en el Gran Buenos Aires, particularmente en un conjunto de fotografías que muestran los paisajes, las situaciones urbanas y el clima vivido aquellos días.

A partir de la diversidad de miradas que componen este corpus surge la primera hipótesis de trabajo: la fotografía ha sido un medio para reelaborar la crisis de 2001. En este marco, el fotolibro dota a estas imágenes periodísticas de nuevos sentidos que se conforman en ese nuevo todo del que pasan a formar parte -incluyendo su materialidad y su lógica propia- y esto construye un relato singular respecto de los episodios de diciembre de 2001. Relato que se produce a partir de la edición del material que hacen los fotógrafos y editores, quienes seleccionan, visibilizan y priorizan las imágenes de determinados sucesos, actores y escenas. La segunda hipótesis es que pese a que estas fotografías se insertan en marcos de edición y publicación por fuera del aparato mediático, tanto Episodios argentinos como El final mantienen en sus imágenes un registro periodístico. A diferencia de ellos, Diciembre se corre de dicho lugar acercando sus imágenes a un registro más abstracto, indicial y metafórico.

Paisajes: De la ocupación del espacio público a la foto como ironía

Dentro de la multiplicidad de fotografías tomadas el 19 y 20 de diciembre de 2001, este artículo se centrará en aquellas imágenes que muestran paisajes y situaciones urbanas durante los incidentes de diciembre de 2001: barricadas, autos prendidos fuego, frentes de bancos destruidos, etc. Estos paisajes urbanos contribuyen a la construcción del clima de crisis, destrucción y caos que se vivió en esos días y que se observa en este conjunto de fotografías pertenecientes a los libros Episodios argentinos, Diciembre y al catálogo El final.

En primer lugar, la mayoría de estas imágenes, no se centran en las acciones encarnadas por los diferentes actores sociales que participaron aquellos días (manifestantes, fuerzas de seguridad, saqueadores, empleados de negocios, etc.). En muchas de ellas ni siquiera aparecen personas, son paisajes sin presencia humana. Sin embargo, dicha presencia se hace visible a través de los rastros que ha dejado la acción del hombre en el espacio público. La vidriera del Banco Comafi completamente rota es una huella que habla de una apedreada llevada a cabo por un individuo o un grupo de personas contra el banco. Esta escena está capturada tanto por el fotógrafo Bernardino Ávila en Episodios argentinos [IMAGEN 1], como por Enrique García Medina en El final [IMAGEN 2].

Ninguna fotografía lleva epígrafe con la información de la fecha y el lugar en que fue tomada, por lo tanto no se puede saber con certeza si las fotografías analizadas corresponden en su totalidad a los días 19 y 20. Esto se debe a una decisión editorial: “no hay un epígrafe para no cerrar contenido y para que la lectura del libro se lea de un modo más abierto, más poético, que no sea un lenguaje fotoperiodístico (...) los libros contienen una historia y buscan que el lector lea, haga ese esfuerzo y lea las imágenes y tenga la oportunidad de construir esa narrativa” (N. Pousthomis, comunicación por mail, 29 de noviembre de 2017).



IMAGEN 1: Roque Sáenz Peña y Bartolomé Mitre. Hacia las tres de la tarde El Banco de Boston se refleja en la vidriera del Banco Comafi. Episodios Argentinos: Diciembre y después.

En el caso de la imagen tomada por Bernardino Ávila [IMAGEN 1] se observa en un primer plano contrapicado la vidriera del Banco Comafi completamente destruida. En ella se reflejan otros edificios de la zona, uno de ellos el banco de Boston (información que se repone a partir del epígrafe de la imagen). La utilización de los reflejos producidos en espejos y/o vidrieras es una técnica de composición empleada en la fotografía. Se podría pensar que el reflejo de los edificios del microcentro porteño en un vidrio roto y cascoteado funciona como metáfora de la ciudad derrumbada. Al mismo tiempo puede entenderse como metáfora de la crisis económica que atravesaba el país en ese momento, dado que ella captura el frente de un banco, símbolo de la economía y principalmente del modelo económico neoliberal, responsable principal de la crisis. Asimismo, las cintas de “peligro” que bordean la vidriera abonan a la construcción de la urbe derruida.

La elección de qué capturar, a través de qué plano, a qué altura es una construcción del fotógrafo y “la construcción es resultado de la lectura que hace del suceso que tiene delante de sus ojos” (Berger, 2017: 88). Es así que García Medina toma una foto completamente diferente del mismo frente del Banco Comafi [IMAGEN 2]. La imagen está tomada desde otro ángulo y en un plano más abierto que permite ver parte de la

vereda, una de las calles cercanas al banco y un transeúnte. Asimismo, en primer plano en el margen izquierdo del cuadro y fuera de foco, se observa un dibujo/cartel que muestra la silueta de un hombre apuntando con un arma. La diferencia de planos y la ubicación de los elementos en el cuadro producen un juego entre la silueta del tirador - en primer plano- y el frente del banco destruido -en segundo plano-. Pareciera que la silueta está apuntando hacia la vidriera del banco. También podría pensarse que apunta hacia la persona de espaldas que aparece a la derecha de la imagen. Este juego de planos otorga un carácter amenazante y humorístico a la fotografía. Es así que se puede ver cómo el uso del humor y la ironía como herramienta de denuncia -característica del fotoperiodismo argentino durante la última dictadura militar analizado por Cora Gamarnik (2013)- es utilizado por algunos fotoperiodistas durante 2001.



IMAGEN 2: Telam, Buenos Aires, 20-12-01. Vista de los destrozos causados en entidades bancarias cercanas a Plaza de Mayo, luego de los incidentes producidos anoche. Foto: Enrique García Medina. 19 y 20 de diciembre de 2001: El final.

A su vez, estas imágenes hablan de la apropiación del espacio público por parte de los manifestantes: “la ciudad de Buenos Aires quedó redibujada. El centro financiero quedó destruido. O, tal vez, reconstruido por nuevos flujos humanos, por nuevas formas de habitar y comprender el sentido de las vidrieras y de los bancos” (Colectivo Situaciones, 2002: 36). En el caso de estas dos fotografías, las formas de habitar y reconstruir las entidades bancarias (apedreando y violentando sus frentes) dan cuenta de una característica propia del contexto de 2001: la pérdida de confianza de las personas hacia el sistema bancario. Durante 2001, las sucesivas fugas de depósitos hicieron que, el primero de diciembre, Domingo Cavallo, ministro de economía de aquel momento, impusiera “por 90 días un límite a la extracción de dinero por parte de los depositantes, de US\$ 250 por semana. Es el nacimiento del ‘corralito’ que provoca la absoluta falta de credibilidad en las instituciones bancarias. Con el corralito los más perjudicados son los pequeños ahorristas, pues los grandes fondos ya se habían retirado del país” (Risler, 2005: 37).



IMAGEN 3: Télam, Buenos Aires, 20-12-01. La dantesca imagen de un auto incendiado en cercanías de Plaza de Mayo donde se produjeron incidentes y una violenta represión contra manifestantes. Foto: Juan Roleri. 19 y 20 de diciembre de 2001: El final.



IMAGEN 4: Atardecer, Avenida Belgrano. Bicicleta distraída. Episodios Argentinos: Diciembre y después.



IMAGEN 5: Télam, 20/12/01. Una de las palmeras de Plaza de Mayo fue incendiada por los manifestantes después de que la policía reprimió con gases lacrimógenos. Foto: Juan Roleri. 19 y 20 de diciembre de 2001: El final.

Otro elemento presente en los paisajes urbanos que muestran las fotografías es el fuego: autos y otros vehículos incendiados [IMÁGENES 3 y 4], una de las icónicas palmeras de Plaza de Mayo prendida fuego [IMAGEN 5]. A través de estas imágenes se aprecia el nivel de destrucción que sufrió el microcentro porteño, principal escenario de las manifestaciones de diciembre de 2001, y a su vez, como se dijo anteriormente, contribuye a la construcción visual del clima vivido: el fuego representa el caos, lo infernal.

Asimismo, lo que se hace visible en las imágenes es el uso que hacen los manifestantes del espacio público. Las personas salen a las calles, se adueñan de ellas y las adoptan como principal escenario de protesta. En esta línea, Lobato (2011) entiende el espacio urbano como un escenario utilizado por distintos actores sociales para el accionar político. A su vez, agrega que “las manifestaciones acontecidas a lo largo del siglo XX implicaron modos específicos de apropiación del espacio urbano, entendido como lugares materiales (plazas, calles, estaciones de trenes, parques) y como acciones humanas que enuncian tanto formas de resistencia como expresiones de identidad” (Lobato, 2011: 12). En este conjunto de imágenes los lugares que se observan son principalmente el microcentro porteño, y particularmente lugares icónicos: Plaza de Mayo, el Congreso, la Casa Rosada, etc. En ellos aparecen las huellas de las acciones humanas -incendios, apedreos, pintadas, etc.- como símbolos de lucha y resistencia.

Asimismo, otras fotografías dentro del corpus que capturan paisajes/situaciones urbanas utilizan, como se vio en la foto de García Medina sobre el Banco Comafi [IMAGEN 2], el recurso de la ironía. Dentro del fotoperiodismo la ironía “muchas veces fue utilizada

como motor de creación artística por su potencialidad de desnudar paradojas, marcar contradicciones y formular críticas mordaces con dosis de humor” (Gamarnik, 2013: 175). Por ejemplo: en una de las fotografías de El final [IMAGEN 6] se ve, en primer plano, un cartel que dice: “Vende y/o alquila Lofts” y detrás la Casa Rosada custodiada por una hilera de policías. Esto da a entender a través de un juego irónico y creativo que la casa de gobierno se encuentra a la venta y/o en alquiler, haciendo alusión a la crisis institucional, política, económica y social que estaba sufriendo el país.



IMAGEN 6: Télam, Buenos Aires, 20-12-01. Pese a la indignación popular, el ingenio humorístico se hizo presente en la Plaza de Mayo. Foto: Enrique García Medina. 19 y 20 de diciembre de 2001: El final.

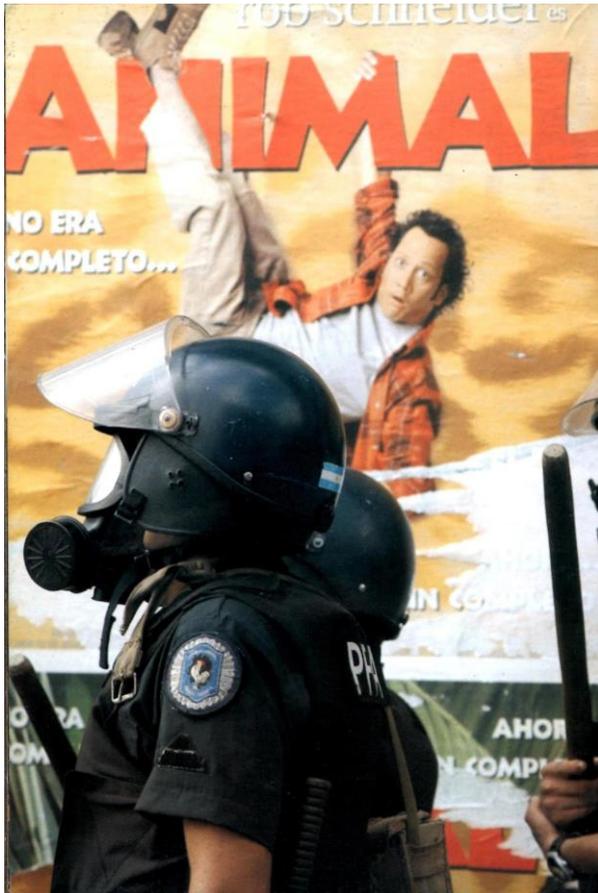


IMAGEN 7: Télam, Buenos Aires, 20-12-01. Una imagen de los sucesos de esta tarde en 9 de Julio y Rivadavia. Foto: Alejandro Belvedere. 19 y 20 de diciembre de 2001: El final.

Otra foto de El final muestra en primer plano a dos policías de perfil [IMAGEN 7]. Detrás de ellos, en segundo plano, se vislumbra un afiche de una película titulada “Animal”. El cartel de fondo pardusco simula la piel de un animal: tigre, leopardo; en el margen superior se lee en color rojo la palabra animal; colgado de las letras aparece un hombre con cara sorprendida, se podría deducir uno de los protagonistas de la película. A partir de observar la composición de la fotografía se puede intuir que el fotógrafo captura y construye la imagen a través de esos dos elementos (la figura de los policías y el afiche), los hace dialogar. Por un lado, la intención podría ser la de asociar a los uniformados con la palabra que se lee en el afiche: “Animal”, en su uso más popular para referirse a alguien salvaje, violento. Por otro lado, también se produce un juego entre la mirada sorprendida del hombre que aparece en el afiche, dirigida presuntamente a los policías. Como si estuviera mirando toda la situación con asombro. Este entonces es otro caso en el cual se recurre al humor como una herramienta de crítica social.



IMAGEN 8: Por la tarde, Plaza de Mayo en Episodios Argentinos: Diciembre y después.

Por último, hay una fotografía [IMAGEN 8] que pertenece al libro *Episodios argentinos*. En ella se observa a dos hombres detenidos, de espaldas a cámara, apoyados contra un patrullero. Uno de ellos parado y apoyado sobre el auto, sostiene sus brazos por la espalda mientras otra persona lo esposas. El otro detenido se encuentra arrodillado, apoya su cabeza sobre la chapa del auto, y por el gesto de sus manos pareciera estar esperando a que lo esposen. A su izquierda la mano de una persona le toca el hombro: ¿Está indicándole cómo debe colocarse para esposarlo? ¿Está sosteniéndolo para evitar que se escape? ¿O tal vez el hombre que se acerca lo hace en un gesto de apoyo, de acompañamiento? Las múltiples preguntas que se disparan al mirar la imagen confirman el hecho de que, tal como dice Berger “todas las fotografías son ambiguas” (2017: 86), ya que han sido arrancadas de una continuidad temporal, han congelado un instante de tiempo de un suceso. Esta ambigüedad disminuye cuando cobran significado las apariencias citadas en la fotografía (Berger, 2017). En el caso de la imagen descrita hay ciertas apariencias que la dotan de significado: es claro que los dos sujetos principales están siendo detenidos y que están apoyados sobre un auto, que uno tiene las manos esposadas y el otro no. Sin embargo, ello no quita que existan ciertas ambigüedades en torno a la foto, que generan interrogantes acerca de la situación, el suceso captado.

Por otra parte y retomando la temática del capítulo, la imagen resulta irónica [IMAGEN 8]. Esta ironía se produce a partir de un juego entre las figuras de los dos hombres detenidos y la leyenda pintada en el patrullero, clásico eslogan de la policía: “(Al) Servicio de (la) comunidad”. Se puede pensar entonces que hay una intención del fotógrafo, Alfredo Srur, de contrastar la frase “(Al) Servicio de (la) comunidad” -y los significados positivos, altruistas, a los que remite- con lo que se observa en primer plano de la foto: dos personas esposadas, detenidas, violentadas. Tal como dice Gamarnik, “la fotografía de prensa forma parte de la construcción visual de lo social. En esa construcción hay una disputa de sentidos, una lucha por la representación y el reconocimiento” (2013: 193). En esta imagen hay una mirada del fotógrafo y una toma de posición acerca de aquello que está capturando.

Un último elemento a destacar en la fotografía [IMAGEN 8] es la presencia de la camiseta de Argentina con la cual está vestido uno de los hombres detenidos. Estas

franjas blancas y celestes representan una versión del símbolo nacional que, en contraposición a la ausencia de remeras, pancartas y banderas de partidos políticos, da cuenta de la fuerte crisis de institucionalidad que se vivía en esos momentos.

La construcción de un clima: la mirada de Sub cooperativa de fotógrafos

Hasta el momento, se han analizado fotografías pertenecientes a Episodios argentinos y El final, que muestran distintas situaciones, paisajes urbanos presentes el 19 y 20 de diciembre de 2001. En este apartado se reúnen un conjunto de fotos del libro Diciembre que también apuntan a mostrar el paisaje de aquellos días pero lo hacen de forma más abstracta, centrándose no en las acciones del hombre sobre el espacio público urbano y sus consecuencias, sino en el clima, las sensaciones. Pousthomis, integrante de Sub, da cuenta de ello al explicar que en la edición del libro hubo una búsqueda de imágenes que “no apelan al registro, ni al testimonio sino a algo más sensorial. (...) A veces tiene más que ver con los sonidos, los olores y las sensaciones” (citado en Ailín Bullentini, 2016: párr. 4).



IMAGEN 9. Fuente: Diciembre.

Dentro de este conjunto, una de las fotografías [IMAGEN 9] es la que más se acerca al registro fotoperiodístico. En ella se puede ver una pared en la que se lee una pintada: “Dólar”. Debajo de la misma, un conjunto de cajas de cartón y bolsas de basura construyen el contexto en el que se inscribe esa leyenda. Paradójicamente, la fortaleza de la imagen reside en una palabra, símbolo de la década de los 90, a partir del famoso 1 a 1⁴, que terminó profundizando la crisis económica del país que desembocaría en los incidentes de diciembre de 2001. Por lo tanto, dicha palabra (dólar) inscrita en el contexto en el que fue tomada la foto (Argentina, mes de diciembre, año 2001), dota de sentido a la imagen. Como dice Fortuny si bien la memoria encuentra en las imágenes un elemento importante para su definición, “por otra parte, la palabra también resulta un vehículo central como hacedora y transmisora de memorias a lo largo de generaciones, como expresión –potente aunque inacabada- de la experiencia traumática.” (2014: 133).

⁴ La Ley de Convertibilidad, aprobada en el año 1991, que establecía una paridad cambiaria en la que un dólar equivalía a un peso, fue una de las principales medidas económicas durante los 90, que luego tuvo consecuencias catastróficas para el país (Romero, 2007).

En este caso imagen y palabra se funden alrededor de uno de los principales motivos de la crisis de 2001.



IMAGEN 10. Fuente: Diciembre.

En otra de las fotografías [IMAGEN 10] se observa una fogata que inunda con un humo negro gran parte de la escena. Las líneas de la calle, transitada por manifestantes, producen un punto de fuga que termina en el Obelisco, uno de los lugares icónicos del microcentro porteño. En primer plano, de espaldas, un manifestante aparece vestido con una campera en la que se lee la palabra Seguridad, presuntamente una prenda de un uniforme policial. El hecho de que un manifestante porte esa campera -difícilmente propia, probablemente arrebatada, robada- habla del caos de aquellos días, así como también de la fuerte crisis institucional que ya se ha mencionado aquí. Esta situación, junto con el fuego en medio de la calle, ayuda a construir la atmósfera caótica. Asimismo, esta imagen visibiliza, como se dijo en el capítulo anterior, el rol del fotógrafo de Sub como un actor participativo de los sucesos. En este caso el encuadre de la foto y el lugar donde se posiciona el reportero gráfico transmite absoluta cercanía entre manifestante y fotógrafo. El reportero rodeado de manifestantes parece marchar junto a ellos, es uno más.

Por otro lado, en las fotografías analizadas [IMÁGENES 9 y 10], así como en todas las imágenes de Diciembre, hay algo de la textura, del color, del revelado de la imagen que las distingue de las fotografías pertenecientes a los otros fotolibros. Al hablar de la estética de Diciembre:

Nosotros queríamos que el material tenga esa textura, esa agresividad, esa fuerza, esa violencia poco presente (...) Entonces esa estética muy blanco y negro, muy de película que crea esa atmósfera que nosotros queríamos usar, que son fotos donde estéticamente se combina una cosa muy de registro y esa lógica más sensorial (N. Pousthomis, comunicación por mail, 29 de noviembre de 2017).



IMAGEN 11. Fuente: Diciembre.

La textura de las fotos analógicas también se hace presente en las otras imágenes del libro. Por ejemplo en una de ellas [IMAGEN 11] se puede ver de forma borrosa tres siluetas, que parecen ser cuerpos, rodeados de algo que se deduce podría ser humo, niebla. Esta imagen resulta aún más abstracta que la anterior y dispara más preguntas que certezas: ¿Quiénes son esas siluetas, son manifestantes, son niños, son simples transeúntes? ¿En dónde están? ¿En qué contexto? ¿Qué es lo que están haciendo? Ninguna de estas preguntas puede ser respondida al observar detenidamente la imagen, sin embargo hay algo en su tonalidad, en su textura, en su estética que remite al clima, a lo sensorial de diciembre de 2001. Asimismo, esta imagen es “puro gesto, puro acto fotográfico” (Didi-Huberman, 2004: 65) ya que transmite, a través del movimiento, la poca nitidez y la exposición de la toma sus condiciones de producción. “Nos permite comprender la condición de urgencia” (Didi-Huberman, 2004: 65)⁵ en la que fue capturada y, de esa forma, también abona a la construcción del clima de diciembre de 2001.

Otra fotografía muestra en primer plano la cara de una persona que grita [IMAGEN 12]. Detrás de ella, fuera de foco, se distinguen varios cuerpos. La toma fue realizada a una velocidad tal que hace visible el movimiento: una estela atraviesa el rostro, la boca abierta y los ojos. Este efecto, así como el gesto del personaje que parece proferir un grito, confiere gran potencia a la imagen y aporta a la construcción del clima de furia y dolor de aquellos días de diciembre de 2001. A través de la estela que atraviesa la cara de la persona se hace presente el movimiento, se visibiliza el transcurrir del tiempo. En esta línea Fortuny retoma a Bellour al decir que la imagen movida y su poca claridad “con su difuminado y su confusión, expone una fuerza ambigua que es interesante para pensar las memorias. Las imágenes movidas se atreven a la línea, la profundidad, la duración, y su expresividad tiene que ver con el grado cero de la imagen movida: el estremecimiento” (2014: 66).

⁵ Didi-Huberman (2004) se refiere a cuatro fotografías tomadas en el verano de 1944 en Auschwitz por el Sonderkommando que era un grupo de prisioneros que se ocupaba de exterminar al resto de los detenidos. En este caso las fotografías no solo funcionan como un registro de aquello que ocurría en los campos de concentración, sino que también son acontecimientos visuales que dan cuenta de las condiciones a las que se sometió el fotógrafo para tomar la foto (Didi-Huberman, 2004). En este sentido es que se puede relacionar con las imágenes tomadas en diciembre de 2001.

Por otra parte, esta fotografía podría dialogar con la obra El grito de Edvard Munch [IMAGEN 13]. La expresión de dolor y sufrimiento que se observa en la persona de la foto nos remite a la figura que grita desesperadamente en la pintura de Munch. Esta pintura “se ha transformado en el símbolo gráfico universal de la angustia existencial que embarga hasta tal punto al protagonista que anula su género pues es casi imposible determinar si se trata de un hombre o de una mujer” (Miranda y Molina, 2013: 776).



IMAGEN 12. Fuente: Diciembre.

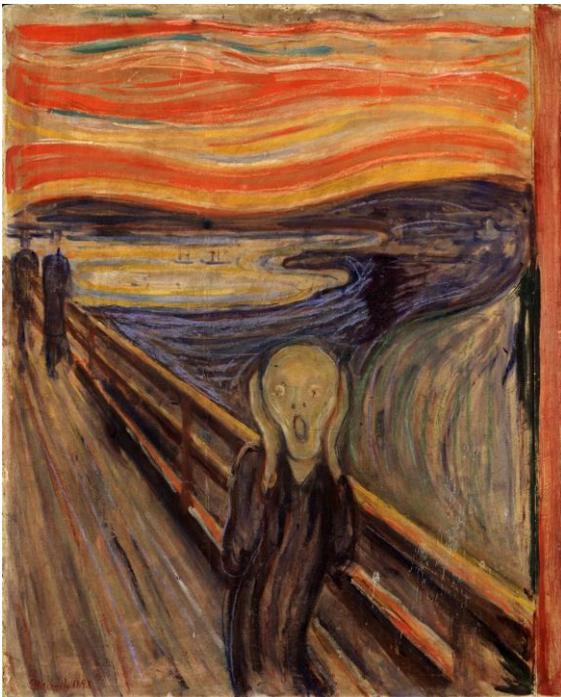


IMAGEN 13: El grito, Edvard Munch, 1893. Fuente: imagen extraída de internet.

Ocurre lo mismo con la persona que aparece en la fotografía [IMAGEN 12], al ser capturada en movimiento y borrosa no se logra distinguir si se trata de un hombre o de una mujer. Grito, angustia, sufrimiento, interpelan al observador desde la pintura y desde la fotografía, convocándolo a tomar partido, a no permanecer indiferente.

Miradas alternativas: los relatos colectivos del estallido de 2001

En conclusión, estas imágenes, cada una con distintos recursos y herramientas, construyen un relato centrado en el espacio público, su ocupación y su redefinición a partir de los incidentes ocurridos durante los días 19 y 20 de diciembre de 2001. Como bien dice Lobato “la ocupación del espacio público de la ciudad de Buenos Aires ha sido una constante a lo largo del siglo XX. Habitantes y ciudadanos consideraban que expresarse públicamente en las calles y las plazas de la ciudad era un derecho cuyo ejercicio podía contribuir a instaurar otro conjunto de derechos y a sostenerlos a lo largo del tiempo” (2011: 273). Estas fotografías, entonces, construyen las distintas formas de ocupación del espacio público a través de las huellas que dejaron las acciones de los manifestantes en las calles, en los frentes, en las plazas del microcentro porteño. Una pared pintada, un frente apedreado, una palmera prendida fuego [IMÁGENES 1, 2, 3, 4, 5, 9, 10] hablan de distintas formas de apropiación, manifestación y resistencia contra un sistema político, económico y social que se encontraba en crisis. Por otra parte, se observan también algunos registros de situaciones urbanas en los que los fotógrafos utilizaron el recurso de la ironía como forma de resistencia y crítica social ante la situación que se encontraban fotografiando -la crisis institucional y política- [IMÁGENES 2, 6, 7, 8]. Es síntesis, ello hace a la construcción de un relato que habla no solo de los espacios públicos sino también, a través de estos, del clima que se vivía en dichos espacios, en las calles, en las plazas. En Episodios argentinos y El final, los fotógrafos logran dar cuenta de esto a través de un registro periodístico. Por otro lado, el libro Diciembre, trabaja la atmósfera, el clima de aquellos días pero lo hace a través de imágenes fotográficas más abstractas y poéticas: figuras humanas rodeadas de algo que parece ser humo [IMAGEN 11], la cara de una persona en movimiento que grita de forma desgarradora [IMAGEN 12], escenas descontextualizadas, difuminadas, cuerpos movidos, humo, fuego. Como dicen los Sub: “el relato que ofrece Diciembre está dirigido hacia lo sensorial, la atmósfera y quizás apela también a lo ‘poético’. Son momentos y canales distintos de comunicación. Hay espacios para el ‘agite’ y otros más para pensar y recordar” (citado en “Llegar a diciembre”, 2016: párr. 3).

Los dispositivos como constructores de sentido

Sin embargo, Diciembre construye la atmósfera de aquellos días no solo a través de imágenes poéticas y abstractas, sino también a partir de la forma de impresión: en las fotografías el grano le va a dar textura a la imagen, el color blanco y negro remitirá a lo nostálgico y sensorial. Además, las marcas en las fotos propias de golpes del negativo analógico también dotan de textura y agresividad al material (Pousthomis, 2017). En síntesis, no sólo las fotografías y el orden de las imágenes aportan a la construcción del relato. También es fundamental el fotolibro en su materialidad -su color, su modo de impresión, la textura de su papel- como dispositivo, como configuración particular de las imágenes por fuera del ámbito del periódico, como un todo constructor de nuevos sentidos. Es decir que el relato de diciembre de 2001 que construyen las imágenes aquí analizadas debe ser entendido también teniendo en cuenta a los dispositivos que las contienen, sus características y materialidades.

A continuación se desarrollan las diferencias y similitudes entre los distintos soportes -fotolibro y catálogo- que componen el corpus. En primer lugar, respecto a las características físicas de estos dispositivos, Episodios argentinos y El final están impresos en papel ilustración. Por el contrario, Diciembre se imprimió con papel obra, un papel rugoso y texturado que se aleja del típico papel ilustración en que se suelen

imprimir las fotografías. Como se expresó anteriormente la elección del papel en este caso aporta a la construcción del relato, del clima, de la atmósfera de diciembre de 2001. Diciembre se imprimió:

En papel áspero, duro, rudo, agresivo (...) No es un libro tapa dura, tapa entelada, todo formal, sofisticado, sino un libro que se mueve (...) No sería algo fijo y estancado, algo que pasó, sino algo más urgente. Nos gustaba que fuera un libro grande que uno pudiera abrir, ver, tocar (N. Pousthomis, comunicación por mail, 29 de noviembre de 2017).

En síntesis, las características físicas del dispositivo Diciembre (su forma, su papel, su maleabilidad) son en sí una toma de posición y marcan una ruptura con los fotolibros tradicionales.

Por otro lado, en cuanto a la autoría de las imágenes, en el catálogo El final cada una de las fotos aparece firmada con el nombre del fotógrafo que la tomó, construyendo su relato a través de una suma de individualidades. En Episodios argentinos si bien las fotografías no están firmadas, con el objeto de revalorizar la edición y el relato colectivo, al final del libro se identifica cada foto con su autor. Por otra parte, Diciembre cuestiona la concepción de autoría al firmar de forma colectiva todas las imágenes⁶, marcando en este acto cierta coherencia con la construcción del dispositivo elegido por este grupo de fotógrafos, valorizando el trabajo colectivo que implicó su publicación. A la autoría colectiva, se suma el relato visual que marca un compromiso, una fusión entre fotógrafo y manifestante, como dice Pousthomis (2017) se busca contar la historia en primera persona, mostrar un fotógrafo comprometido con las luchas de diciembre de 2001, fotografiando desde las entrañas, desde la participación en los hechos. Esto encuentra consonancia con otros colectivos de fotografía surgidos en los años previos o durante 2001⁷, en los que se pensaba a las fotografías no solo como objetos de comunicación, sino también como transformadoras de lo social (Pérez Fernández, 2009).

Por último, en Episodios Argentinos y en El Final la palabra se hace presente ya sea en forma de epígrafe, prólogo o textos para agregar información que contextualiza y dota de sentido a las imágenes⁸. Por el contrario, en Diciembre se establece una relación completamente diferente entre imagen y palabra. Predomina la imagen por sobre la palabra, las fotografías no tienen epígrafes que las ubiquen en tiempo y espacio. La información entonces está en las imágenes, se repone a través del diálogo entre ellas⁹.

⁶ Si bien todas las fotografías son de Nicolás Pousthomis, el libro aparece bajo la firma de Sub.

⁷ Algunos de ellos: La Cooperativa de Fotografía Documental, Fotografía de la Base, El Ojo Obrero, ContraImagen, Indymedia, Argentina Arde, El corte, Rebelión (Pérez Fernández, 2009).

⁸ Episodios Argentinos y El final tienen un texto introductorio que precede a las fotografías, en donde se da cuenta del contexto histórico y social en el que se encuentran inscriptas. En el caso de Episodios argentinos además del prólogo que desarrolla un racconto histórico sobre los sucesos que desencadenaron los acontecimientos de diciembre de 2001, a lo largo del libro hay textos -algunos breves y otros más extensos- que mezclan el registro informativo con el literario, acompañando las fotos.

⁹ Otro elemento distintivo consiste en el fragmento de rollo fotográfico revelado que acompaña el libro y que contiene tanto las imágenes impresas, como otras que no lo están pero que contribuyen a aportar aquella información que no se encuentra en palabras: “la bandera argentina, hay muchas palabras, el club del trueque, Cavallo, De La Rúa. (...) Argentina, fuera la corte, el partido obrero, las asambleas populares, los muertos del 20, cacerolazo” (N. Pousthomis, comunicación por mail, 29 de noviembre de 2017). Es decir que las fotografías del

Asimismo, en Diciembre no hay un prólogo que dé inicio al libro sino un breve texto al final “pero que es más presencial, en primera persona del plural y cuenta cómo se sienten en la sociedad en ese momento. No es un texto tan informativo y eso es muy bueno porque el libro quedó muy abierto” (N. Pousthomis, comunicación por mail, 29 de noviembre de 2017).

Conclusiones

A partir del análisis de las fotografías, se concluye que mientras los fotógrafos de Episodios argentinos y El final logran dar cuenta del clima vivido aquellos días a través de un registro más periodístico, Diciembre se corre de ese lugar y construye la atmósfera de aquellos días a partir de imágenes más poéticas y abstractas. Asimismo, la diferencia que existe entre Diciembre y los otros dispositivos analizados en este artículo -Episodios argentinos y El final- es que el libro publicado por Sub cooperativa de fotógrafos rompe con la estructura de un libro de fotos tradicional, más utilizado como dispositivo de circulación de imágenes, un formato con ciertas reglas -prólogo, epígrafes, papel ilustración-, en el cual ubicar las fotos para luego difundirlas. A su vez, Diciembre genera sentido no solo desde las imágenes -si bien estas ocupan un lugar privilegiado- sino también desde la forma de impresión, el papel, la textura, la maleabilidad del libro, el color, la falta de epígrafes, la firma colectiva, su forma de financiación, su precio. Todas estas variables hacen a una particular construcción de sentido sobre diciembre de 2001.

Por último, luego de analizar los múltiples relatos que cada uno de los dispositivos elabora sobre diciembre de 2001, se puede concluir que la fotografía funciona como constructora de memorias. En este caso memorias conformadas por imágenes, muchas de las cuales, publicadas en un primer momento en los medios de comunicación, fueron reapropiadas más tarde por sus autores fotoperiodistas para construir un relato de la crisis de 2001. En su recorrido desde los diarios hacia otros soportes -fotolibros, catálogo- las fotografías fueron dotadas de nuevos sentidos. Cada una de ellas pasa entonces a significar en su relación con las otras imágenes que componen el dispositivo y con el soporte material del mismo (papel, impresión, color, textura). En su conjunto estructuran un mosaico donde, desde distintos ángulos y temáticas, la mirada de cada autor se articula con las de otros en este relato propio y a la vez colectivo de un suceso histórico vivido por todos y que los tiene como protagonistas. Construyen así una memoria alternativa a la de los medios de comunicación.

Referencias

Corpus

Ávila, B.; Martínez, G.; Martínez, T. Mujica, G.; Piovano, P.; Srur, A. (2002) *Episodios argentinos: diciembre y después*, (Buenos Aires: Aguilar).

rollo actúan como una suerte de epígrafes visuales, dan información extra para entender las fotos del libro.

Belvedere, A.; et Al. (2011) *19 y 20 de diciembre de 2001: El final. 1º Exposición de archivo fotográfico de Telam sobre los acontecimientos de diciembre de 2001.* (Buenos Aires: Télam).

Sub cooperativa de fotógrafos (2016) *Diciembre.* (Buenos Aires: Sub Editora).

Entrevistas

Nicolás Pousthomis, fotógrafo, integrante de Sub cooperativa de fotógrafos, uno de los autores de Diciembre. Entrevistado el 29 de noviembre de 2017.

Bibliografía

Berger, J. (2017) *Apariencias. Para entender la fotografía* (pp. 81-116). (Barcelona: Editorial Gustavo Gili).

Bulletini, A. (2016) “Ensayo de largo aliento.” NAN. Recuperado de: <http://lanan.com.ar/diciembre-subcoop/>

Carrera, I., y Cotarelo, M. C. (2003). *La insurrección espontánea. Argentina diciembre 2001. Descripción, periodización, conceptualización. Programa de Investigación sobre el Movimiento de la Sociedad Argentina (Pimsa).* Documentos y comunicaciones, 201-308.

Colectivo Situaciones (Fontana E., Fontana N., Gago V., Santucho M., Scolnik S., Sztulwark D.) (2002) *19 y 20. Apuntes para el nuevo protagonismo social.* (Buenos Aires: Ediciones de mano en mano).

Didi-Huberman, G. (2004) *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto.* (Barcelona: Paidós).

Fortuny, Natalia (2014) *Memorias fotográficas. Imagen y dictadura en la fotografía argentina contemporánea.* (Buenos Aires: La Luminosa).

Fradkin, R. (2002) “La protesta social en Argentina.” *Ecuador Debate. El síntoma argentino*, (57), 115-139. Recuperado de: <http://hdl.handle.net/10469/4534>

Gamarnik, C. (2013) “La fotografía irónica durante la dictadura militar argentina: un arma contra el poder.” *Discursos fotográficos*, 14, 173-197. Recuperado de: https://www.researchgate.net/publication/272675232_La_fotografia_ironica_durante_la_dictadura_militar_argentina_un_arma_contra_el_poder/download

- Gamarnik, C. (2015) “El rol del fotoperiodismo en la construcción de la democracia en Argentina (1983-2002)”. *L'Ordinaire des Amériques*, 219. Recuperado de: https://www.academia.edu/19753089/El_rol_del_fotoperiodismo_en_la_construcci%C3%B3n_de_la_democracia_en_Argentina_1983-2002_127
- González, V. (2011) *Fotografía en la Argentina 1840-2010*. (Buenos Aires: Ediciones ArtexArte de la Fundación Alfonso y Luz Castillo).
- Lobato, M. (2011). “Introducción. Epílogo”. En Lobato, M. (Ed.) *Buenos Aires. Manifestaciones, fiestas y rituales en el siglo XX*. (pp.11-24, pp. 273-276). (Buenos Aires: Editorial Biblos).
- Miranda, M. Miranda E., Molina M. (2013) “Edvard Munch: enfermedad y genialidad en el gran artista noruego.” *Revista Med Chile*, 41, 774-779. Recuperado de: https://www.academia.edu/30029585/Edvard_Munch_enfermedad_y_genialidad_en_el_gran_artista_noruego
- Pérez Fernández, S. (2009) “Fotografía y conflicto social en Buenos Aires: el estallido de 2001 y la emergencia de prácticas alternativas.” En Susana Sel (comp.) *La comunicación mediatizada: hegemonías, alternativas, soberanías*. (pp. 169-181). (Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales).
- Redacción La Tinta (2016) “Llegar a diciembre”. *La tinta*. Recuperado de: <https://latinta.com.ar/2016/08/llegar-a-diciembre/>
- Risler, J. (2005) Prácticas políticas instituidas en la esfera de la cultura, emergentes a partir de la insurrección de 19 y 20 de diciembre de 2001. (Tesis de grado no publicada). Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.
- Romero, L. A. (2007) *Breve historia contemporánea de la Argentina*. (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica).