

MEMORIA VISUAL DEL ATENTADO A LA AMIA. DOS ICONOGRAFÍAS PARALELAS

AIALA WENGROWICZ FELLER

Abstract

The purpose of this paper is to analyze how the Jewish community in Argentina dealt with the memory of the attack of the Jewish Community Center building (AMIA – Argentine Israelite Mutual Association) in Buenos Aires in 1994, and later with the proceedings of the AMIA Case. This analysis is based on the use of visual language as a platform and channel that enables the visualization of the different strategies to be used by the agents of this memory. I refer to two parallel iconographies, representative of this memory: (1) photographs portraits of the victims of the attack and (2) the “Dibujos Urgentes” (Urgent Drawings), documentation of the Oral Trials related to the AMIA Case. These representations are connected to two institutional frameworks carrying different memory policies and ideologies: The AMIA Institution itself and the organization of relatives and friends of the victims “Memoria Activa” (Active Memory).

Key words: AMIA bombing, oral trials, trial documentation, Argentinian dictatorship, visual memory, family photography, portrait photography

Introducción

El 18 de julio de 1994 a las 9:53 de la mañana, la sede de la comunidad judía en Buenos Aires, AMIA (Asociación Mutual Israelita Argentina),

sufrió un atentado que, además de demoler el edificio, dejó un saldo de 85 muertos, 330 heridos y un desgarramiento que dura hasta hoy en el entramado de la comunidad y sus relaciones con la sociedad argentina.¹

Como todo evento histórico trágico que deriva en pérdidas humanas, lo continuará un nuevo evento, nacido desde sus entrañas pero ya desplegado a través del tiempo, el “Evento de la Memoria”.² A diferencia del suceso histórico mismo, en este caso el atentado, que quedará congelado en un espacio y tiempo específicos, el Evento de la Memoria será dinámico, cambiante y controvertido. Estas características se deben a que la Memoria no es trazada en línea recta sino en círculos, que envuelven a los individuos desde sus marcos íntimos y familiares, hacia sus marcos sociales como entes grupales y comunitarios, y hasta su identidad civil de ciudadano. Esta Memoria puede definirse formalmente como radial, proyectando sus consecuencias a diversos campos: político, judicial, mediático y demás plataformas, entre ellas la visual.

1 Antecedió a éste en dos años el atentado contra la Embajada de Israel en Buenos Aires, el 17 de marzo de 1992, en el cual murieron 29 personas. Estos dos ataques no sólo alteraron para siempre la escena judeo-argentina, sino que se convirtieron en factores relacionados con la realidad nacional, trascendiendo los límites al ámbito internacional. Véase: Carlos Escudé & Beatriz Gurevich, “Limits to Governability, Corruption and Transnational Terrorism: The Case of the 1992 and 1994 Attacks in Buenos Aires”, *E.I.A.L. – Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe* 14/2 (2003); Annette H. Levine & Natasha Zaretsky, *Landscapes of Memory and Impunity. The Aftermath of the AMIA Bombing in Jewish Argentina*, Leiden 2015; “AMIA 18J Central de Recursos”, <<http://www.centralrecursos18j.amia.org.ar/>> (acceso: 12.7.2013). Agradezco la constante colaboración de Ana E. Weinstein, directora del Centro Mark Turkow, y del Lic. Gabriel Feldman, Asistente del Centro Marc Turkow.

“Memoria Activa | Verdad y Justicia en la Causa AMIA”, Centro de Documentación e Información sobre Judaísmo Argentino Marc Turkow, <<http://memoriaactiva.com/>> (acceso: 20.2.2015); “APEMIA Comunicados”, <<http://apemiacomunicados.blogspot.co.il/>> (acceso: 20.1.2015); “Diario del Juicio”, <<http://diariodeljuicioamia.blogspot.com/>> (acceso: 6.7.2020); Dr. Miguel Bronfman, “Causa AMIA. Informe de lo actuado 1994-2015”, 2015, <http://www.amia.org.ar/upload/download/2016/08/16/download_147134680681.pdf> (acceso: 20.2.2015).

2 Elijo utilizar mayúscula en la palabra Memoria porque la defino como el evento histórico a ser analizado.

Es el propósito de este artículo analizar la particularidad de la Memoria del atentado contra el edificio de la AMIA a partir de un análisis metodológico del lenguaje de la cultura visual.³ El aporte del enfoque de este análisis tendrá un doble propósito. Por un lado y desde el ángulo temático, permitirá al lector-investigador de la Memoria de AMIA incorporar un nuevo repertorio de análisis que complementa y no simplemente ilustra la dinámica de la misma. Por otro lado, le aportará, a través del campo visual, la implementación de un análisis metodológico ilustrado en este evento histórico.⁴

Este artículo se focalizará en el análisis de dos exponentes visuales que fueron destacándose durante el proceso de los años. El primero es el de los retratos fotográficos de las víctimas, motivo íntimamente ligado al acto central realizado por las organizaciones comunitarias de AMIA y DAIA (Delegación de Asociaciones Israelitas Argentinas) (Figura 1). El segundo, más reciente, se remite a la documentación del juicio oral por el encubrimiento del atentado a través de los llamados “dibujos urgentes”. Estos dibujos han servido no solo como un acto de documentación, sino como un repertorio cultural que visualiza la práctica recordatoria de una parte de la comunidad judía y de la sociedad argentina, específicamente ligada a Memoria Activa, la asociación civil de familiares y amigos de las víctimas del atentado (Figura 2).

3 Traté esta temática en dos congresos anteriores de LAJSA, Jerusalén 2015 y Tel Aviv 2016.

4 Este artículo no explora el contexto histórico, causas y consecuencias políticas del atentado y de la causa AMIA. Tampoco ahonda las causas históricas de la fragmentación comunitaria judeo-argentina. Está basado en mi tesis de maestría y pre-doctorado: Aiala Wengrowicz Feller, “The Role of Visual Images and Photographic Family Portraits in the Process of Memory Construction of Traumatic Events. Three Case Studies: Holocaust Memory, Memory of the Victims of State Terrorism in Argentina (1976-1983) and Memory of the Victims of the Attacks on the Jewish Community Building (AMIA) in Buenos Aires (1994)” (hebreo), Haifa, 2017. Será ampliado en mi tesis doctoral: “‘The Baroquization of Memory’. The Use of Photographic Images in the Process of Memory Construction of Traumatic Historical Events”, Universidad de Haifa.



1 – 18 de julio de 2006. Acto aniversario a 12 años del atentado a la AMIA.
Fotógrafa: María E. Cerutti . Archivo Centro «Marc Turkow» – AMIA.



2 – Dibujos Urgentes, Sala AMIA, Tribunales de Comodoro Py, Débora Kirnos,
3 de octubre 2015. Cortesía dibujos urgentes www.dibujosurgentes.weebly.com

El ahondar en estas dos plataformas me llevará a tomarlos, no como meras “escenografías” de los actos pertinentes, sino como dos *repertorios culturales visuales* cargados de significado.⁵ Estos repertorios, a los que considero motivos iconográficos con significado político y social, son los exponentes visuales de conflictos comunitarios internos y su relación con la inserción en la sociedad argentina, representando contenidos y estrategias de memorias paralelas, diversas y hasta, en algunos momentos, adversas.

El punto de partida de este artículo será el momento en que comenzó la documentación visual del atentado y pasó a ser parte de ecos de Memoria del mismo. A continuación, me explayaré en la descripción de estos repertorios y el análisis de los mismos como “textos visuales”, que aportan significados e ideología útiles para el entendimiento de la Memoria del atentado.

La Causa AMIA

En la búsqueda de los responsables del atentado se consideraron tres posibles pistas: la iraní, la siria y la local.⁶ Esta última es en realidad la suposición de que un atentado de tal magnitud, sea cual fuere la participación internacional, tiene que haber contado necesariamente con apoyo logístico local, el cual, sin ser la causa promotora del atentado, sí fue un factor de soporte fundamental para el éxito del mismo. A la acusación de la participación de elementos locales en el atentado, como las fuerzas de seguridad e inteligencia del país, se agrega otro factor

5 Utilizo el término “repertorio” como formato visual exponente de una idea arraigada a un consenso cultural y de transmisión inter-cultural. Véase Itamar Even-Zohar, “La fabricación del repertorio cultural y el papel de la transferencia,” en Amelia Sanz Cabrerizo (coord.), *Interculturas, Transliteraturas*, vol. 9, Madrid 2008, pp. 217–226.

6 La pista iraní se centra en la teoría de que este atentado fue cometido por la organización islámica Hezbollah apoyada por Irán. La pista siria se refiere a una supuesta venganza contra el presidente Carlos Saúl Menem por no haber cumplido sus promesas al anular la venta de un reactor atómico a Siria y de armas a Egipto; Escudé & Gurevich (véase nota 1), pp. 2-3. Para referencias bibliográficas completas, Wengrowicz Feller (véase nota 3), pp. 143-145.

que dominará y marcará el ritmo de esta causa: el de su encubrimiento por parte de factores gubernamentales, judiciales e inclusive entes comunitarios.

El preponderante lugar que ocuparon la Causa AMIA y a continuación los juicios orales AMIA Central y Encubrimiento del Atentado (AMIA 1 en 2001-2004 y AMIA 2 en 2015-2019) los convirtieron en objeto de amplio seguimiento por el periodismo investigador, y los procesos judiciales contra los acusados de complicidad desplazaron al atentado mismo de su lugar como foco principal de discusión en el proceso de la Memoria.⁷ El atentado por un lado y la causa y el juicio por encubrimiento por el otro se convertirán en los ejes que marcarán no sólo la diferencias iconográficas de la Memoria, sino los ejes de las divergencias internas dentro de los agentes envueltos en este proceso, en las acusaciones a la clase política y al Poder Judicial.

El atentado a la AMIA aglutinó a los judíos argentinos como conjunto sin hacer diferencias en cuanto a su mayor o menor cercanía al quehacer comunitario, sin necesariamente discernir entre centro o periferia en cuanto al grado de pertenencia se refiere. Los judíos se convirtieron en activos agentes de Memoria o en consumidores pasivos de la misma. Si el atentado reunió a la comunidad dispersa, la Causa AMIA, por prolongada y controvertida, terminó por separarla y fragmentarla en disidencias entre el *establishment* comunitario y agrupaciones de amigos y familiares de las víctimas. Esto derivó en la práctica no solo en actos conmemorativos paralelos, sino en la conformación de modos de Memorias paralelas. Este paralelismo es coherente con la conformación de las Memorias de eventos históricos, ya que estas nunca serán homogéneas, se complementarán e incluso se fragmentarán entre ellas.

La tensión entre lo público y lo privado, entre el dolor de la pérdida del ser querido y el dolor o el miedo al ataque a la identidad, sea individual, familiar, colectiva o nacional, marcarán como un péndulo el

7 Ibídem. El juicio por el encubrimiento del atentado, relevante a este artículo, comenzó el 6 de agosto de 2015 y terminó el 28 de febrero de 2019. Estuvo a cargo del TOF 2. “Memoria Activa | Verdad y Justicia en la Causa AMIA”, <<http://memoriaactiva.com/>> (acceso: 1.3.21).

ritmo de formación de este proceso. Este, como un metrónomo, diseñó las expresiones visuales de la Memoria como exponente de los rumbos políticos, sociales y de identidad que la conformaron.

Memoria AMIA

1. Las organizaciones

La prueba concreta de la fragmentación de la Memoria del atentado a AMIA se refleja en el hecho que los 18 de julio se realizan en la ciudad de Buenos Aires actos paralelos. Han llegado a efectuarse hasta cuatro, pertenecientes a cuatro organismos que convocan a la Memoria, respondiendo cada uno a líneas ideológicas diversas y hasta opuestas.⁸ Comenzaron escisiones entre el *establishment* comunitario y los familiares de las víctimas, acusando éstos a la dirigencia de ser cómplice del encubrimiento, lo que se extendió posteriormente a sus propias organizaciones.

Históricamente, el primer encuentro multitudinario tuvo lugar tres días después del atentado, el 21 de julio de 1994, en la Plaza del Congreso, lugar con larga tradición como escenario de movilizaciones nacionales. Fue una marcha de apoyo a la comunidad judía y de repudio a la agresión. Asistieron a ella casi 150.000 personas, judíos y no judíos. Era un característico día lluvioso de invierno porteño, y fue por eso que se lo bautizó como “La Marcha de los Paraguas”.⁹

Inicialmente, los actos fueron espontáneos y organizados por los familiares de las víctimas frente a las ruinas del edificio de AMIA los días 18 de cada mes.¹⁰ De allí surgió el acto central frente al edificio los 18 de

8 Aunque estoy radicada en Israel, tuve la posibilidad de presenciar los actos de 2008, 2011, 2016 y 2019, durante visitas a Argentina. En 2016 estuve presente en tres de los cuatro actos realizados el mismo día. Véase “Inédita división en la comunidad judía a 20 años del ataque a la AMIA”, *La Nación*, 2.7.2014. (acceso: 1.3.21)

9 “DiFilm – Marcha con paraguas por repudio al atentado a la AMIA (1994)”, <<https://www.youtube.com>> (acceso: 25.5.2015).

10 Entrevista con Diana Wassner Malamud, directiva de Memoria Activa, 22.2.2015.

julio, organizado por AMIA y DAIA junto a la organización de Familiares y Amigos de las Víctimas.



3 – Primeros encuentros de los familiares después del atentado, 1994. Cortesía Diana Wassner Malamud

La primera disensión se produjo en el acto de 1997, a partir de un discurso pronunciado por Laura Ginsberg, en ese momento miembro de la Organización Memoria Activa. Este discurso, conocido como “Yo acuso”, se convirtió en un manifiesto que responsabiliza por la injusticia y la impunidad a Carlos Saúl Menem y Eduardo Duhalde, respectivamente presidente y vicepresidente de la Nación por entonces.¹¹

11 “DiFilm – Laura Ginsberg – Acto Aniversario Atentado a la Amia (1997)”, <<https://www.youtube.com>> (acceso: 29.9.2018); “Mensaje de Laura Ginsberg 1997”, <http://www.hebreos.net/Atentado_AMIA/abro_los_ojos> (acceso: 12.4.2017); Yossi J. Goldstein, “Sitios de la memoria: Pautas y dilemas en la cristalización de la memoria colectiva judía argentina: 1992-2007”, en: AMILAT (coord.), *Judaica Latinoamericana VI*, Jerusalén 2009, pp. 91-93; Silvia Chab, *Entre la crisis y la*

Pero el ataque fue también hacia la dirigencia judía y específicamente a Rubén Beraja, presidente de la DAIA, acusándolo de traidor y de haberse corrompido por dinero. Ese mismo día, delegados comunitarios se dirigieron a la sede presidencial, la Casa Rosada, para “disculparse” ante el Presidente de la Nación por lo acontecido en el acto.¹²

A causa de esta crisis, Memoria Activa pasó a desarrollar sus actividades públicas en la Plaza Lavalle, teniendo como fondo natural al Palacio de Justicia (Palacio de Tribunales).¹³ La elección de este espacio no fue casual, ya que está íntimamente ligado a la batalla judicial que esta organización adoptó como eje central de su accionar, adoptando como lema el mandato bíblico “Justicia, Justicia perseguirás”.¹⁴ Memoria Activa fue constante en la organización de encuentros semanales, todos los lunes a las 9:53 de la

esperanza. La comunidad judeoargentina tras el atentado a la AMIA, Buenos Aires 2001, cap.19, pp.175-185; “Ataques al Gobierno en el acto por la AMIA”, <<http://old.clarin.com/diario/1997/07/19/.htm>> (acceso: 15.5.2015); Edna Aizenberg, “Las Madres de la calle Pasteur: La lucha por el pluralismo en la Argentina”, *Revista Iberoamericana* 66 (2000): 343-344.

- 12 La visita de Rubén Beraja al presidente Menem y el considerado pedido de disculpa creó a su vez una nueva controversia o diferente interpretación de este encuentro. Según la opinión pública en general y los ámbitos comunitarios en particular, se instaló la idea de disculpa, considerada también como “mito popular”. Véase Goldstein (nota 11), p. 93; Chab (nota 11), cap. 20, “El mito del pedido de perdón al gobierno”. Otros sectores continúan evocando esta visita como pedido de disculpa. Véase Horacio Lutzky, *Brindando sobre los escombros. La dirigencia judía y los atentados: entre la denuncia y el encubrimiento*, Buenos Aires 2012, pp. 194-195.
- 13 Bajo la dirección (hasta 2001) de Diana Wassner Malamud, viuda de Andrés Gustavo; Norma y Jorge Lew, padres de Agustín Diego; Adriana Reinfeld, hermana de Noemí; Laura Ginsberg, viuda de Enrique-Kuki. Véase “*Memoria Activa | Verdad y Justicia en la causa AMIA*”, <<http://Memoriaactiva.com>> (acceso: 15.9.2018); Susana Wappenstein, “The Nation’s Bodies: Justice and Belonging in the Aftermath of the AMIA Bombing”, en Levine (nota 1), pp. 8-43; Fernando Fischman & Javier Pelacoff, “Reading Memoria Activa’s Discourse: Demands for Justice and Identity Symbols”, *ibídem*, pp. 44–58; Annette Prekker, “Memoria y Justicia: Separate Places for Separate Spaces”, <<http://castle.eiu.edu/~modernity/prekker.html>> (acceso: 7.8.2018).
- 14 Entre sus reclamos, la agrupación incluye también la búsqueda y castigo de los responsables del atentado contra la Embajada de Israel en el año 1992.



4 – Acto “Memoria Activa”, Plaza Lavalle, 18 de julio 2016 (de mañana).
Fotografía de la autora (Aiala Wengrowicz Feller)

mañana, día y hora del atentado. Esta práctica fue llevada a cabo hasta el año 2005, cuando el presidente Néstor Kirchner declaró que el Estado se hacía responsable por el retraso (y bloqueo) de la investigación de la causa.¹⁵ A continuación estos encuentros se limitaron a una vez al año, el 18 de julio, en horario diferente al del evento central de la calle Pasteur.¹⁶

15 Esta postura por parte del presidente es similar a la responsabilidad asumida por el Estado en la lucha por los derechos humanos y los crímenes de lesa humanidad ocurridos durante la dictadura cívico militar en Argentina. María Mansilla, “Las 12. Entrevista a Diana Wassner Malamud”, <<http://www.pagina12.com.ar>> (acceso: 21.2.2015).

16 Desde el año 2014, Memoria Activa pasó a realizar su acto en forma paralela al acto central, a las 9:53 de la mañana. Este cambio indica una postura más radical frente al *establishment* comunitario, pretendiendo ubicarse no como un marco anexo, sino como un ente paralelo. En 2017-2018 los actos se efectuaron en la calle Pasteur por la tarde, debido a refacciones que se hicieron en la plaza. En el año 2019 retornó a ser a las 9:53 de la mañana.

El encuentro público en una plaza, y probablemente el hecho de que esta organización tenga una dirigencia femenina, llevó a comparar esta organización con las Madres de Plaza de Mayo, denominándose la “Las Madres de la Calle Pasteur”. Este nexo no es arbitrario, ya que tanto las Madres como las Abuelas de Plaza de Mayo asisten a los actos de esta organización, donde la búsqueda de justicia constituye un propósito común.¹⁷

En el año 2001 se produjo una nueva escisión, esta vez dentro de Memoria Activa misma, cuando Ginsberg se separó del grupo por conflictos internos y creó APEMIA, Agrupación por el Esclarecimiento de la Masacre Impune de la AMIA, que realiza sus propios actos y encuentros a partir del 2002.¹⁸ Desde 2015 esta agrupación pasó a usar el formato de “mesa debate”, con un grupo más selecto de participantes. La postura de esta organización es crítica hacia los entes comunitarios y también hacia el recurso de los juicios públicos, aun siendo querellantes en los mismos, como recurso judicial de adelanto en la causa. El argumento de APEMIA es básicamente político, planteando que el atentado fue un acto político y como tal debe ser encarado. La causa se debe resolver no sólo en el plano jurídico-policial, sino también en el marco de la política nacional, como un aspecto más del terrorismo de Estado. Esta organización sostiene que las investigaciones y los juicios no podrán resolverse hasta que no se abran los archivos que puedan aportar nuevas evidencias a la causa.¹⁹ Su exigencia es la creación de una comisión investigadora independiente y la apertura de los archivos de la Agencia de Inteligencia Argentina, por entonces el SIDE (Servicio de Informaciones del Estado).²⁰

17 Aizenberg (véase nota 11), p. 342.

18 Los actos de APEMIA se hicieron en diversos espacios, desde la Plaza de Mayo, luego en la calle Pasteur, en el salón del Hotel Bauen y en la Asociación de Abogados de Buenos Aires (véase nota 1).

19 “Mesa debate a 22 años del atentado a la AMIA”, <<http://apemiamesadebate18julio2016.blogspot>> (acceso: 18.9.2018).

20 “APEMIA Comisión investigadora: AMIA: Impulsan la creación de una comisión investigadora”, <<http://apemiacomisioninvestigadora.blogspot.com.ar>> (acceso: 20.1.2015). En 2016 asistí a este encuentro realizado en la Asociación de Abogados de Buenos Aires; los integrantes de la mesa eran personalidades ligadas a la izquierda



5 – Mesa redonda “APEMIA”, Colegio de Abogados, 18 de julio 2016 (de noche). Fotografía de la autora (Aiala Wengrowicz Feller)



6 – Acto 18J, Plaza de Mayo frente a la Casa Rosada, 18 de julio 2016 (al mediodía). Fotografía de la autora (Aiala Wengrowicz Feller)

argentina: Adolfo Pérez Esquivel (Premio Nobel de la Paz), Nora Cortiñas (Madre de Plaza de Mayo Línea Fundadora) y Claudio Lozano (diputado por el Partido Unidad Popular).

El último grupo en fraccionarse fue la organización 18 J, liderada por el familiar Sergio Burstein (figura 6).²¹ La escisión se produjo por discrepancias relacionadas con la postura comunitaria contra el memorándum firmado entre Argentina e Irán en el año 2013.²² Esta crisis con la dirigencia comenzó a gestarse a partir de un discurso de Burstein en el acto central de 2011, en que apoyaba a la presidenta Cristina Kirchner y criticaba la posición de AMIA y de Mauricio Macri, por entonces jefe de gobierno de la Ciudad de Buenos Aires. Desde el 2014, 18 J comenzó también a organizar sus actos en forma independiente en la Plaza de Mayo frente a la Casa Rosada, sede del Poder Ejecutivo Nacional, espacio ligado a marchas y manifestaciones de índole político argentino.²³

2. Descripción de los actos y el uso de repertorios culturales visuales

Comparando los actos públicos de las diferentes organizaciones, publicaciones periodísticas y eventos artísticos y culturales en memoria de las víctimas todos los años alrededor de los 18 de julio, se pueden percibir denominadores comunes, pero también las grandes diferencias existentes entre los mismos.

Los actos están integrados por los oradores y sus mensajes, pero también por el público y su reacción, el marco, la música y hasta el clima, el frío

21 “La asociación 18J conmemoró el vigésimo aniversario del atentado a la AMIA – Télam – Agencia Nacional de Noticias”, <<http://www.telam.com.ar/notas/201407/71574-la-asociacion-18j-conmemoro-el-vigesimo-aniversario-del-atentado-a-la-amia.html>> (acceso: 26.6.2015).

Los familiares conectados con este grupo son Sergio Burstein, cuya exmujer Rita Worona fue víctima del atentado; Olga Degtiar, madre de Cristian Adrián, y Graciela Furman, madre de Fabián.

22 Dr. Miguel Bronfman, “Causa AMIA Informe de lo Actuado 1994-2015”, pp. 581-635; “Sobre Memorándum con Irán | Memoria Activa”, <<http://memoriaactiva.com/?p=1048>> (acceso: 6.7.2020).

23 El nombre 18 J puede definirse como un numerónimo, como por ejemplo el 11 M, día del atentado en la Estación del Ferrocarril en Atocha el 11.3.2004, Madrid, o el 11 S, atentado a las torres gemelas en Nueva York el 11.9.2001. Los oradores del acto de 2016 al cual asistí fueron Jorge Burstein, el periodista Juan José Salinas y Jorge Elbaum, presidente de la organización comunitaria “Llamamiento Argentino Judío”, la cual activa contra el *establishment* de AMIA.

del mes de julio. Los discursos como eje central tienen siempre el común denominador de adaptarse al momento político nacional, dividido entre el coqueteo y la crítica. En el acto central, organizado por AMIA, DAIA y los Familiares y Amigos de las Víctimas del Atentado, se percibe la diferencia entre los discursos de los funcionarios, de narrativa amplia y pública, y los discursos de los familiares, con un tono más personal y crítico.²⁴ En los discursos de las organizaciones paralelas de familiares, se percibe fundamentalmente el carácter crítico a los entes políticos, dependiendo de los gobiernos de turno, y a los funcionarios comunitarios,

Aun siendo los discursos y sus oradores los protagonistas de cada acto, los elementos ceremoniales como el minuto de silencio, la sirena en el acto central, el toque de *shofar* (cuerno ritual) en el acto de Memoria Activa o el uso de globos negros liberados al cielo en el acto de 18J, adjudican al conjunto del acto su *raison d'être*.²⁵ Son estos componentes, definidos por Pierre Nora como “lugares de memoria” (*lieux de memoire*) y Yosef Yerushalmi como “canales receptáculos de la Memoria”, los que le dan a cada acto su particularidad, y aun sin ser necesariamente religiosos, su carácter más o menos cercano a las prácticas judías o locales.²⁶ En ninguno

24 Estos actos son producidos por equipos internos dentro de AMIA. Al comienzo los familiares formaban parte de dicho equipo, y paulatinamente profesionales y empresas publicitarias fueron asumiendo un papel más protagónico. El grupo de familiares y amigos de las víctimas que participan en el acto central no son una organización con plataforma conjunta, a diferencia de los grupos de familiares disidentes del *establishment* comunitario. Los familiares de las víctimas que participaron en forma activa con sus discursos con el correr de los años son: Diana Wassner Malamud (viuda de Andrés, 1996, 1999), Laura Ginsberg (viuda de José Enrique – Kuki, 1997), Sofia Guterman (madre de Andrea, 1998, 2002, 2013, 2016, 2019), Marina Degtiar (hermana de Christian Adrián, 1999, 2004, 2010), Mario Averbuch (padre de Yanina, 2000, 2015, 2018), Luis Czyzewski (padre de Paola, 2001, 2006, 2008, 2013, 2014, 2017), Sergio Burstein (viudo de Rita Worona, 2003, 2005, 2007, 2009, 2011).

25 El *shofar*, presente en el acto de Memoria Activa, es un instrumento litúrgico judío. En el acto de 18J se cuelga un cartel, réplica del muro con los nombres de las víctimas que cierra el frente del edificio de la AMIA. Atado al mismo, hay un ramo de 85 globos negros, liberados a medida que se pronuncian los nombres de las víctimas, mientras el público responde al unísono “Presente”.

26 Pierre Nora, “Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire”, *Representations* 26, Special Issue: Memory and Counter-Memory (Spring 1989): 7-

de estos eventos tienen lugar las prácticas tradicionales o religiosas judías, como la lectura de plegarias fúnebres (*Izkor, Kadish o El Maleh Rahamim*). Tampoco se canta el himno israelí *Hatikvá*, frecuente en algunos actos comunitarios. En el acto central se escucha la sirena, sin tener esto relación con las sirenas escuchadas en Israel en el Día de Conmemoración del Holocausto y el Día del Homenaje a los Caídos en las Guerras y las Víctimas del Terrorismo, sino ligada a las sirenas de las ambulancias que se oyeron inmediatamente después del atentado.²⁷

La ausencia de elementos ligados a la tradición judía da espacio y peso a la adopción de elementos más ligados a la tradición argentina, y especial y particularmente al duelo relacionado con la política contestataria nacional. El hecho de que la mayoría de los actos, así como las marchas nacionales, se realicen en calles o plazas a pesar del frío y la lluvia invernal, le otorgan al espacio público gran preponderancia y lo convierten en punto de encuentro con el quehacer político argentino. Los actos en la Plaza Lavalle o la Plaza de Mayo, teniendo como fondo al Palacio de Justicia o a la Casa Rosada, les otorgan una escenografía local imponente.

Un común denominador a destacar en estos actos es el uso del “Presente” coreado luego de la lectura de los nombres de las víctimas, ya sea alzando las fotos de los mismos o lanzando globos negros al cielo. El “Presente” es un elemento esencial de la iconografía argentina en marchas y manifestaciones, siendo común que el público lo coree al unísono al pronunciarse los nombres de las víctimas de la represión.²⁸

Otro elemento infaltable en estos actos es el componente musical proveniente del repertorio argentino. La presencia de la canción “La memoria” del cantautor León Gieco, que formó parte de la campaña de AMIA de 2016, puede definirse como un himno adoptado por casi todas

24; Yosef Yerushalmi, “Reflexiones sobre el olvido” en: Y. Yerushalmi *et alii*, *Usos del olvido*, Buenos Aires 1998, pp. 13-26.

27 Correspondencia con Gabriel Sherman, director del Dpto. de Socios y Comunicación de AMIA, 16.3.2015 y 5.6.2015.

28 Ejemplo del nexo entre la palabra “Presente” y el retrato fotográfico de la víctima en la iconografía nacional en una instalación del Grupo de Arte Callejero del 2003: “Presentes | Intervención artística en la ex ESMA”, <<https://www.youtube.com>> (acceso: 16.6.2018).

las organizaciones.²⁹ Esta canción, ligada a la preservación de la memoria argentina y de la lucha contra la impunidad, incluye en su letra los atentados a la Embajada y la AMIA como propios: “Todos los muertos de la AMIA / y los de la Embajada de Israel / el poder secreto de las armas / la justicia que mira y no ve”.

Las diferencias entre estos actos radican en la adopción de diferentes estrategias. La AMIA se caracterizó, especialmente en los últimos años, por campañas mediáticas y de divulgación muy difundidas, de alto nivel artístico y de inversión, que incluyeron la participación de artistas argentinos de todas las gamas del quehacer cultural. Las producciones quedaron a cargo de compañías publicitarias profesionales y de los equipos de Comunicación y de Arte de AMIA.³⁰ El foco temático de estas campañas, siempre acompañadas de una consigna como título, pone el énfasis en el atentado y en la solidaridad con las víctimas.³¹ Opuestamente,

29 Lillian M. Wohl, “So We Don’t Lose Memory: Jewish Musical Performances in Buenos Aires after the AMIA Bombing” en Levine (véase nota 1), pp. 169–90; “Memoria AMIA – Homenaje a las víctimas del atentado 2016 – León Gieco”, <<https://www.youtube.com>> (acceso: 19.8.2017); Goldstein (véase nota 11), pp. 82-83; sitio Hebreos.net (véase nota 11).

30 Elio Kapszuk, director, Espacio de Arte Amia, “Amia – Espacio de Arte AMIA”, <<http://www.amia.org.ar>> (acceso: 15.4.2017). Véase una selección de campañas relacionadas con empresas publicitarias: en 2010, Agencia Ogilvy Argentina, “Siluetas por la Memoria – AMIA – 2010,” <<http://liberpress.blogspot.co.il/2010/07/siluetas-por-la-Memoria.html>> (acceso: 15.4.2017); en 2011: Ogilvy Argentina Agencia, “Atentado al Olvido”; “Amia – Campaña por el 17º. aniversario del atentado a la AMIA”, <<http://www.amia.org.ar>>; en 2012: “Pan de la memoria” “Pan de la memoria – AMIA – Ogilvy & Mather Argentina”, <<https://www.youtube.com>> (acceso: 28.2.2105). Después de cerrar este artículo fue llevada a cabo una entrevista con Elio Kapszuk, director del Departamento de Arte de AMIA, 26.7.2019. Desde 2013 ese departamento y el de Comunicación, también a cargo de parte de las campañas relacionadas con la Memoria del atentado, pasaron a trabajar en conjunto.

31 Selección de campañas: 2011: “Selección Argentina de Fútbol”; 2012: “Alimentar la Memoria”, Proyecto Pan de la Memoria; 2013: “Cabinas de la Memoria”, “Carro de la Memoria”; 2014: “Dieciocho X Once”; en 2015 la estación de subte Pasteur pasó a llamarse por ley municipal “Pasteur – AMIA”, “Antimarcha”; 2016: “La Memoria” de León Gieco; 2017: Instalación “Traffic”, “Libro de la Memoria”; 2018: “El Muro de La Memoria”, “AMIA 18J Central de Recursos”, <<http://www.centralrecursos18j.amia.org.ar>> (acceso: 18.9.2018).

en los actos de las organizaciones de familiares y amigos, es de destacar la poca o casi total ausencia de recursos visuales. Los actos y las campañas son austeros, con un acentuado ascetismo visual, especialmente destacable en APEMIA.

En este contexto de elementos fuertemente relacionados a las prácticas de la Memoria política argentina, pretendo analizar dos motivos iconográficos: los retratos fotográficos de las víctimas, relacionados con la institución AMIA, y los Dibujos Urgentes, con Memoria Activa. En cada uno de ellos, la intersección con la Memoria argentina difiere no sólo en su forma, sino también en su contenido. Las dos iconografías no sólo marcan prácticas, posturas e ideologías diversas con respecto al atentado y la Causa AMIA, sino también diferentes formas de adopción de lo argentino como repertorio propio.

Dos motivos iconográficos – Dos repertorios culturales visuales

La Memoria colectiva, acorde a la definición del sociólogo francés Maurice Halbwachs, no es una unidad homogénea, sino que coexisten en ella tantas interpretaciones como comunidades o grupos la conforman.³² Propongo incursionar en estas interpretaciones basándome en tres ejes de análisis para descifrarla: el eje cronológico, el social y el de los agentes de la memoria.

El eje cronológico es un eje lineal que mide el tiempo que transcurre entre el momento del evento histórico, en este caso el atentado, y el momento o los momentos en los que este es observado y recordado. Este eje es progresivo y va acumulando diferentes visualizaciones hacia el pasado, lo que lo hace tanto acumulativo como cambiante. Este proceso, acompañado por imágenes visuales representativas, fija algunas de estas convirtiéndolas en símbolos, y a otras las desecha, olvidándolas.

Véanse referencias de campañas completas en Wengrowicz Feller (nota 4), pp. 180-189.

32 Maurice Halbwachs, *On Collective Memory*, Chicago 1992, pp. 37-40.

El eje social se expande en forma concéntrica, desde el individuo mismo, a través del marco de lo familiar, hacia lo comunitario, lo nacional, lo universal. Es por naturaleza heterogéneo, cambiante y hasta antagónico. Lo que es válido para entes privados o familiares, no necesariamente lo es para el entorno público y viceversa. Este eje es crucial para el entendimiento de la Memoria de AMIA.³³

Por último, el eje de los agentes de la Memoria remarca el intercambio entre aquellos que la construyen y aquellos que la consumen: movimiento que “baja”, implementado por decisiones de dirigentes, funcionarios o profesionales, o bien “sube”, desde las bases, desde lo intuitivo y espontáneo.

En esta compleja trama se condensan las intenciones políticas, las ambiciones estéticas y los sentimientos de duelo. Entrelazados en estos tres ejes, se fueron conformando a través de los años los dos motivos visuales a analizar: los retratos fotográficos de las víctimas y la documentación de los juicios orales, íntimamente relacionados con el repertorio argentino de la memoria, pero enfocados desde dos narrativas distintas.

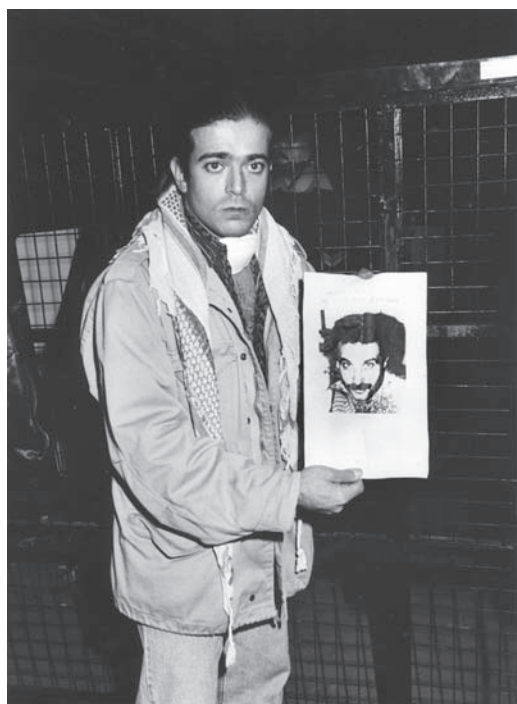
1. Los retratos fotográficos de las víctimas (ver figura 1)

El comienzo de la utilización de los retratos de las víctimas se da ya en los primeros encuentros frente al edificio destruido luego del atentado, como se observa en la foto ya citada tomada en una de las primeras reuniones³⁴ (ver figura 3). Junto a ellas se fueron sumando otros motivos que se convertirían posteriormente en símbolos: el muro con los nombres de las víctimas, las velas, el nombre mismo de la calle Pasteur.³⁵

33 La dinámica entre los círculos familiares y el Estado ya está arraigado en el DNA argentino con los organismos de Madres, Abuelas e Hijos y su militancia por la Memoria. Véase Judith Filc, *Entre el parentesco y la política. Familia y dictadura, 1976-1983*, Buenos Aires 1997, pp. 13-32, 197-213.

34 Entrevista con Diana Wassner Malamud (véase nota 10).

35 Véase un análisis completo de estos motivos en Wengrowicz Feller (nota 4), pp.160-198.



7- Búsqueda de familiares utilizando fotografías.
Foto Martín Acosta – Ed.Perfil y Maximiliano Bort. Archivo Centro
“Marc Turkow” – AMIA.

El uso de las pancartas, relata Diana Wassner Malamud, fue al comienzo utilitario: colocó una foto ampliada de su marido Andrés junto con su número de teléfono, y así salió a la calle en los primeros días de incertidumbre, cuando aún se lo consideraba desaparecido (figura 7). Luego, a los pocos días, utilizó esa misma pancarta sin el número telefónico, con la inscripción “Justicia”, colocándola en el frente de los restos del edificio. Con el tiempo fueron llegando otras traídas por familiares de víctimas, y las pancartas quedaron y siguieron siendo utilizadas en los actos, cada familiar con la foto de su ser querido, que llevaban de vuelta a sus casas y volvían a traer para cada nuevo acto. En forma paralela, los propios parientes comenzaron a copiar las fotos, convirtiéndolas así en panfletos repartidos entre el público, o colgadas en un mural, con la leyenda reclamando “Justicia” bajo el retrato.



8 – Acto aniversario a 10 años del atentado a la AMIA, 18 de julio de 2004.
Archivo Centro “Marc Turkow” – AMIA.



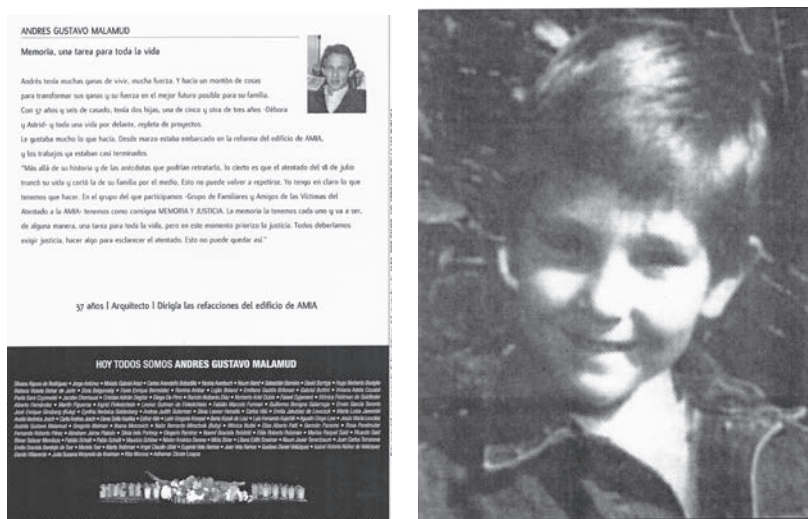
9 – Panfletos con imágenes de las víctimas. Foto José Soldini. Ed. Perfil. 18 de julio 1997. Archivo Centro “Marc Turkow” – AMIA

De este modo, lo que fue en un comienzo una práctica funcional, la búsqueda de los familiares, se convirtió con el tiempo en un símbolo, un ritual. Y aquí comienza el primer nexo con la iconografía y el repertorio cultural argentino, ya asentado desde los años setenta en el repertorio cultural contestatario en el país.³⁶ Es prácticamente imposible no comparar la semejanza con el uso de las fotografías y pancartas que exigía la aparición con vida de los desaparecidos durante el Terrorismo de Estado 1976-1983: la acción espontánea de las madres de Plaza de Mayo

36 Un ejemplo de intersección entre la Memoria de las víctimas del atentado y de la dictadura argentina se hace concreta en el Parque de la Memoria, monumento dedicado a las víctimas de la dictadura, cercano al Río de la Plata. A este terreno fueron llevados los escombros del edificio destruido de AMIA. Fue incluso planeado un monumento conjunto. Véase Marcelo Brodsky, *Nexo, A Photographic Essay*, Buenos Aires 2001, pp. 87-105; Goldstein (nota 11), p. 96; Wengrowicz Feller (nota 4), pp. 1-8, 178-179.

en 1977, algunas de las cuales llevaban las fotos de sus hijos, se convirtió, con el uso público, en una tradición visual fija.³⁷

Un cambio fundamental se produjo a partir del acto de 2006, cuando AMIA imprimió un kit de “Pancartas” con 85 fotografías en tamaño oficio, que se reparte hasta hoy en día entre el público para que sean alzadas durante el acto, formalizando así esta práctica. Las fotografías son entregadas al público a su arribo a la zona central del acto en la calle Pasteur, y son alzadas al grito de “Presente” cuando se nombra a las víctimas. Esta iniciativa fue promovida por una agencia publicitaria y denominada “Víctimas Presentes”.



10 – “Pancarta utilizada en los actos”. Archivo Centro “Marc Turkow” – AMIA.
Lado a. Víctima Sebastián Barreiro
Lado b. Víctima Andrés Malamud

37 Ludmila da Silva Catela, “Lo invisible revelado. El uso de fotografías como (re) presentación de personas en la Argentina”, en: Claudia Feld y Jessica Stites Mor (coords.), *El pasado que miramos*, Buenos Aires 2009, pp. 337-61; “Archivos en Uso”, <<http://archivosenuso.org>> (acceso: 17.9. 2015); Valeria Durán, “Imágenes íntimas, heridas públicas”, en: Jordana Blejmar *et alii* (coords.), *Instantáneas de la Memoria. Fotografía y dictadura en Argentina y América Latina*, Buenos Aires 2013, p. 171.

La misma surgió

de la necesidad de generar una imagen conmovedora y de gran efecto para que pueda ser tomada y reproducida por todos los medios periodísticos que cubren los actos del aniversario. Además, le brinda a los asistentes la posibilidad de una participación más activa, brindando su ‘presente’ también en nombre de las víctimas.³⁸

Este ritual pasó con el tiempo a ser tan emblemático, que en el acto central de 2018 se inauguró un mural imponente en una medianera del edificio aledaño, que representa, en pintura, la imagen del público levantando las fotos.³⁹

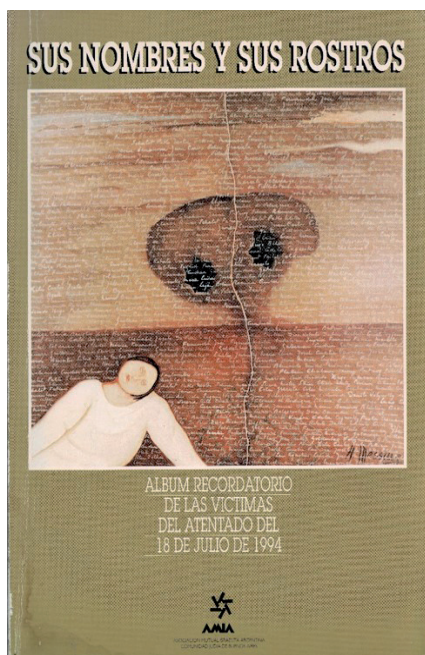
The image is a screenshot of the AMIA website. At the top left is the AMIA logo (a stylized star) and the text 'AMIA COMUNIDAD JUDIA'. To the right are navigation links: 'INSTITUCIONAL', 'ÁREAS', 'SALA DE PRENSA', 'CONTACTO', and a search icon. Below the navigation is a breadcrumb trail: 'Institucional > Emotiva inauguración de "El Muro de la Memoria"'. There are two small buttons: 'Institucional' (highlighted) and 'Sin Categoría'. The main headline is 'Emotiva inauguración de "El Muro de la Memoria"'. Below the headline is the date '14 Tammuz 5778 (29 junio, 2018)' and a share icon with the number '1888'. The main image shows a large mural on a building facade, composed of many small portraits of people. A person is visible at the bottom of the mural, and another person is standing on a platform in front of it. To the right of the mural is a pink graphic with the text 'DONÁ AHORA SIGAMOS CONSTRUYENDO JUNTOS UNA SOCIEDAD MEJOR'. Below the mural is a small caption: 'Tras ser descuberto, el mural recibió en vivo las últimas pinceladas por parte del artista, el presidente de AMIA y empleados de la institución.' Below that is a paragraph: 'Como parte de las iniciativas relacionadas con el próximo aniversario del atentado a la AMIA, la institución inauguró el "Muro de la Memoria", un imponente mural realizado por el artista Martin Ron.' To the right of the paragraph is a logo for 'BUENOS AIRES 2018' with the Olympic rings and the text 'BARRIO OLIMPICO DE LA SIENDEUS' and a button 'CONOCE MAS'.

11- El muro de la Memoria, 2018. Captura de la página web AMIA.
<http://www.amia.org.ar/amia2/2018>

38 Correspondencia con Gabriel Scherman (véase nota 27).

39 “AMIA inauguró ‘El Muro de la Memoria’”, <<http://www.amia.org.ar>> (acceso: 30.6.2018).

Si bien este conjunto visual rememora formalmente el uso de las pancartas ligados a la historia argentina reciente, estas fotos tienen en su origen otra narrativa. Al cumplirse un año del atentado, el escritor Eliahu Toker publicó un álbum recordatorio titulado *Sus nombres y sus rostros*.⁴⁰



12 – Eliahu Toker, *Sus nombres y sus rostros: Álbum recordatorio de las víctimas del atentado del 18 de julio de 1994*, Editorial Milá, Buenos Aires 1995.
a-Tapa; b- Página 30 dedicada a la víctima Guillermo Benigno Galarraga

40 Eliahu Toker, *Sus nombres y sus rostros: Álbum recordatorio de las víctimas del atentado del 18 de julio de 1994*, Editorial Milá, Buenos Aires 1995.

En la introducción escribe Toker:

No se había terminado de asentar todavía la polvareda de la explosión, cuando AMIA decidió comenzar a organizar este libro de homenaje, suerte de monumento de papel y tinta destinado a mantener viva la imagen de quienes fueron asesinados esa mañana en el interior y en los alrededores del edificio de Pasteur 633, para que dejen de ser apenas un nombre en una lista, para que cobren rostro y espesor humano en la Memoria de la gente.⁴¹

El álbum dio énfasis a la historia de cada una de las víctimas y al relato de su vida cotidiana junto a la documentación gráfica. Abre cada hoja un retrato, a veces recortado de una fotografía familiar, acompañado de otras que muestran la intimidad de sus vidas. Los textos que conforman las páginas de la publicación son producto de entrevistas con los familiares con el mismo formato. Tóker los define así: “Un intento de condensar en unas pocas imágenes y algunas frases, la compleja riqueza vital de un ser humano”. Se buscaron fotografías y textos que reflejaran la vivencia cotidiana, dándole a esta publicación el título de álbum que “evoque la intimidad de las colecciones de fotos familiares”. Este formato permitió crear una dinámica pareja entre el lenguaje textual y el visual. Aun así, es de destacar el carácter textual de este álbum, al ser Tóker, escritor y poeta, quien los recopiló. Cada biografía lleva un título diferente, convirtiéndose así en una historia de vida. Títulos como “Un muchacho sin tiempo” (el texto sobre Agustín Diego Lew) o “Un vago lindo y querido” (texto de Gustavo Daniel Velázquez) les otorgan la calidez de lo íntimo.⁴² La elección de los textos y el énfasis puesto en los contenidos delinean dos narrativas destacadas, la familiar, descripta someramente en los párrafos anteriores, y la judía, de fuerte presencia en el álbum.⁴³

41 *Ibidem*, p. vii.

42 *Ibidem*, pp. 47, 80.

43 El carácter judío del álbum reside en la elección de los textos. Uno de los motivos, con connotación israelí, fue la de un poema del poeta israelí Amir Guilboa, traducido con el título “Si me muestran”, para encabezar las hojas de las víctimas, tanto judías como no judías, que no poseían testimonio familiar. Toker cierra el álbum con un “*Kadish* por nuestra casa”. El texto comienza con una cita de la escritora y poeta

Las hojas del kit de pancartas fotográficas de 2006 están basadas en el álbum, pero cambiando las proporciones del contenido, tanto en lo textual como en la imagen, y proporcionándoles un contexto diferente. Solo el retrato fotográfico fue seleccionado, ampliado en tamaño pero con menor calidad de imagen. El reverso de la hoja se complementa con información sobre la víctima y los 85 nombres. Esta condensación convirtió lo narrativo e íntimo del álbum de Toker en una plataforma icónica y simbólica. Como en las pancartas/panfletos de los desaparecidos, se usaron las fotografías más comunes, fotos carnet pertenecientes a documentos de identidad o fotos familiares. En las pancartas fueron recortadas destacando sólo el rostro, recluido en el formato rectangular y ampliado, perdiendo calidad de imagen, creando así una nueva textura y medio expresivo, de panfleto o de arte callejero.⁴⁴ Esta modificación implicó el pasaje de la condición de individuo-ciudadano a desaparecido-víctima, adquiriendo significado político, judicial y social. La frontalidad de cada imagen acentuó su valor simbólico y lo elevó a convertirse en ícono. Todas las frontalidades unidas se convirtieron en un manifiesto. Son fotos de “ciudadanos” que apelan y piden justicia.

Al igual que en las pancartas, en esta transformación las imágenes del kit de AMIA salen del entorno familiar y se mezclan y mimetizan con la calle

en lengua ídich Rojl Boimvol, sobreviviente del Holocausto, que refleja el dolor del abandono y de la destrucción del hogar. Cierra el álbum un glosario de términos en ídich y en hebreo para el público que desconoce esos idiomas.

44 La práctica del uso de las pancartas con las fotos de los desaparecidos comenzó como fotos en diferentes formatos colgadas de los cuellos de las madres, y pasó a ser parte de una práctica generalizada entre fines de 1982 y comienzos de 1983. El formato uniforme fue promovido por el fotógrafo Santiago Mellibovsky y su esposa Matilde Saidler de Mellibovsky (padres de Graciela, una economista desaparecida en 1976, y activos militantes del CELS, el Movimiento Judío por los Derechos Humanos y Madres de Plaza de Mayo-Línea Fundadora) que impulsaron el primer archivo fotográfico de los desaparecidos a fines de 1982 y comienzos de 1983. Véase “Escritores del mundo: el partícipe, el testigo, el artista: sobre la serie ‘El siluetazo’ de Eduardo Gil, por Ana Longoni”, <<http://www.escritoresdelmundo.com/2013/11/el-participa-el-testigo-el-artista.html>> (acceso: 15.9.2015). Este proceso de iconización de la fotografía de los desaparecidos está ampliamente detallado en la tesis de la autora (véase nota 4), cap. 2.

argentina. Esta mutación de la fotografía familiar, de alto carácter narrativo en una fotografía icónica, no expresa sólo una cuestión de identidad, sino la adopción de un discurso. La semejanza con la calle argentina es tan cercana que hasta también puede confundir: en un diario español de 2012 fue publicada una foto de AMIA como ilustración de la Marcha del 24 de Marzo, la fecha del golpe que marca el comienzo de la dictadura cívico-militar-clerical 1976-1983.⁴⁵ El interrogante es si la adopción de este repertorio preexistente fue intencional para crear un nexo directo con la calle argentina, o se produjo como un proceso de adopción espontáneo que fue mimetizándose cada vez más con la repercusión simbólica de esta imagen.

2. La documentación del juicio por encubrimiento como motivo iconográfico (ver figura 2)

La Causa AMIA ya había sido elevada a juicio oral entre 2001 y 2004, en el Tribunal Oral Federal N° 3 (TOF 3), en el cual habían sido imputadas veintidós personas por complicidad en el atentado, sin llegar a ningún resultado concreto. El 6 de agosto de 2015 se reanudaron los juicios por encubrimiento en la Causa AMIA, que finalizaron el 28 de febrero de 2019. Las sesiones se llevan a cabo en la “Sala AMIA” de la Sede del Tribunal Oral Federal N° 2 (TOF 2), conocido como Comodoro Py, en Buenos Aires. En la reanudación de los juicios figuran seis querellantes, entes comunitarios y organizaciones de familiares. Entre los acusados por encubrimiento se encuentran el expresidente Carlos Saúl Menem, el exjuez Juan José Galeano, a cargo de la causa antes de su destitución en 2005, y el exdirector comunitario de la DAIA, Rubén Beraja.⁴⁶

El encuentro entre lo judicial y la Memoria, la presencia de testigos y acusados en las salas del tribunal, dieron lugar al empleo de una nueva

45 “Se conmemora hoy el Día de los desaparecidos españoles en Argentina”, <<http://www.eldiariodebuenosaires.com>> (acceso: 29.8.2015).

46 La sentencia y audiencia final tuvieron lugar después de la entrega de este artículo. “Audiencia N°174 – La Sentencia | Memoria Activa”, <<https://memoriaactiva.com/?p=3059>> (acceso: 8.7.2020); y véase nota 1.

terminología, un lenguaje con tradiciones universales que fue tomando cada vez más peso en la Memoria argentina. Los juicios penales con trasfondo político en general y los orales en particular no son ajenos a la narrativa local. El juicio a las Juntas –proceso contra las juntas de gobierno y los funcionarios de la dictadura cívico-militar-clerical– comenzaron en abril y agosto de 1985, durante la presidencia de Raúl Alfonsín. A raíz de dicho juicio se produjeron las sublevaciones militares cuya consecuencia fue la promulgación de las leyes de amnistía llamadas de Punto Final (1986) y Obediencia Debida (1987), que llevaron a la suspensión de los mismos.⁴⁷ Los juicios fueron reabiertos en todo el país en 2003 y llegaron a instancia oral a partir de 2006, desarrollándose parte de las sesiones en la sala ya nombrada, Comodoro Py.

Dichos tribunales, y paradójicamente la sala conocida como “Sala AMIA”, se convirtieron en un espacio de intersección. Aquí se tramitan también los juicios orales por los crímenes de lesa humanidad de la dictadura y los juicios por encubrimiento del atentado a la AMIA. La intersección no se manifiesta sólo en el espacio físico, sino en el hecho de que el contexto judicial, con su puesta en escena, vestimenta, lenguaje y código propios, no siempre comprensibles, ajenos a lo cotidiano y hasta amenazantes, se convierte en parte de la narrativa de la Memoria de estos eventos históricos. El lugar preponderante que tomó la sala del juicio la convierte a ella misma en un *lieu de mémoire*, considerando que estos espacios no son solamente físicos, sino también escenarios de eventos, ceremonias o costumbres.⁴⁸ Un espacio ya de por sí cargado de simbología tanto universal como particularmente argentina, que dio lugar al nuevo motivo iconográfico al que me referiré.

47 *El libro del juicio. Testimonios*, Buenos Aires 1985; Ana María Careaga *et alii*, *El libro de los Juicios. Anexo Memoria*, Buenos Aires 2010; Daniel Feierstein, *El Genocidio como práctica social. Entre el nazismo y la experiencia argentina*, Buenos Aires 2011, pp. 345-46; Claudia Feld, *Del estrado a la pantalla: Las imágenes del juicio a los excomandantes en Argentina*, Buenos Aires 2002.

48 Nora (véase nota 26).



13 – Sala AMIA, Tribunales de Comodoro Py, “Protocolo Técnico. Registro Audiovisual de Juicios de Interés Público”, INCAA. Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales, Buenos Aires, 2016, p.15.

Desde 2010, el registro audiovisual de los juicios en todo el país estuvo a cargo del programa “Memoria colectiva e inclusión social” del INCAA, el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales, y desde 2015 el Tribunal encargó a este organismo la documentación del juicio de AMIA.⁴⁹ Dichos juicios son documentados mediante filmación, pero rige la prohibición de fotografiar dentro de la sala. ¿Qué se hace cuando no se puede fotografiar? Se dibuja. Así surgió la práctica de los llamados “Dibujos Urgentes”.⁵⁰

49 El INCAA no es un organismo judicial sino de carácter documental y cinematográfico. Entrevista a Silvia Barales, exdirectora del departamento de registro audiovisual de los juicios (MECIS), 9.10.2017; “Documento. Acordada 29 – 2008” (Buenos Aires, 2009); “Documento. Resolución 4248/09. Convenio CSJN.INCAA” (Buenos Aires, 2009).

50 “Dibujos Urgentes”, <<http://dibujosurgentes.weebly.com>> (acceso: 17.4.2017); Roxana Barone, “Dibujos Urgentes”, revista Haroldo, <<http://www.revistaharoldo.com>> (acceso: 27.1.2017); “Con nuestros dibujos somos parte de un proceso histórico”, <<http://www.vocesporlajusticia.gob.ar/dibujos-somos-parte-proceso-historico>> (acceso: 19.9.2018); VV.AA., *Acá se juzga a genocidas. Dibujos, crónicas*

Los “Dibujos Urgentes” tienen su origen en el compromiso que asumieron dos artistas, Eugenia Bekeris y María Paula Doberti, que asistieron a las audiencias de los juicios de lesa humanidad en los tribunales de Comodoro Py entre 2010 y 2014, dibujando y registrando en palabras lo que ocurría en la sala. Munidas de un simple bloc de hojas de tamaño A4 y lápices de dibujo, Bekeris y Doberti documentan hasta hoy en día las audiencias donde se juzgan los crímenes cometidos en Argentina durante la última dictadura cívico-militar (1976-1983). La iniciativa surgió de la agrupación H.I.J.O.S. (Hijos e Hijas por la Identidad y Justicia contra el Olvido y el Silencio), organismo altamente politizado de hijos de las víctimas de la dictadura.⁵¹ La consigna que los agrupó fue “no se los puede filmar, no se los puede fotografiar, pero se los puede dibujar”.⁵² La motivación de esta práctica radicó no sólo en el alto valor de la documentación, sino en la necesidad de plasmar y divulgar estos juicios. Esta necesidad surge del hecho de que las filmaciones no eran exhibidas al público, salvo en el momento de lectura

y fotos, Buenos Aires 2012; Eugenia Bekeris, Paula Doberti, *Dibujos Urgentes. Testimoniar en juicios de lesa humanidad*, Buenos Aires 2020. Me baso en mis entrevistas a los integrantes de Dibujos Urgentes: Eugenia Bekeris, 29.9.2017 (E.B.); María Paula Doberti (M.P.D) y Débora Kirnos (D.K.), entrevistadas en conjunto (10.10.2017); Agustina Galarreaga (A.G.), 28.9.2017; Erick Haimovich (E.H.), 3.10.2017. Las iniciales serán utilizadas en las notas siguientes como referencia.

51 En esta iniciativa participaron diversos dibujantes. Caracterizó a estos trabajos, a diferencia de los Dibujos Urgentes, la intervención que los artistas hicieron en los mismos, convirtiéndolos en dibujos retocados y producidos. Véase *Acá se juzga...* (nota 50). De este grupo continuaron esta práctica sólo Bekeris y Doberti. Bekeris fue invitada por el artista Julio Flores, conocido por ser parte de la acción del “siluetazo”, acción de protesta contra la dictadura utilizando las siluetas de los desaparecidos como imagen de demanda. Bekeris ya era conocida por sus retratos de sobrevivientes del Holocausto; véase “Eugenia Bekeris: *Negra Leche del amanecer*”, <<http://eugeniabekeris.blogspot.com>> (acceso: 14.8.2018). Bekeris comenta que tuvieron intentos de agruparse con alguna organización que las respaldase, como el Centro Fernando Ochoa, organización que se ocupa del seguimiento psicológico de los testigos en los juicios de lesa humanidad. Finalmente comenzaron a documentar en forma independiente. Véase Entrevista E.B.; Eduardo Luis Duhalde, Fabiana Rousseaux y Carlos Rozanski, *El ex detenido-desaparecido como testigo de los juicios por crímenes de lesa humanidad*, Buenos Aires 2015, cubierta de Eugenia Bekeris.

52 Sitio Dibujos Urgentes (véase nota 50).

de las sentencias, y por lo tanto las imágenes quedaban restringidas a las salas de juicio. Esta ausencia visual llevó a convertir a los dibujos en una ventana que permitió dar a conocer lo ocurrido en el interior de la sala, realidad desconocida y hasta ajena para la mayoría de las personas.

En 2015, con el inicio del juicio por encubrimiento del atentado a la AMIA, estas artistas reanudaron su actuación, volviendo a dibujar en la misma sala, pero ahora documentando esta nueva causa. Se acoplaron nuevas dibujantes: Mirta Edith Rosenberg, Agustina Galarraga y Débora Kirnos.⁵³ Estas artistas continuaron naturalmente el trabajo de documentación comenzado con los juicios de lesa humanidad, entendiendo que el juicio de AMIA estaba íntimamente ligado a la historia reciente argentina, convirtiéndose en un capítulo más de la misma al demandar el restablecimiento del pacto entre el ciudadano, el Estado y los entes judiciales.

Las dibujantes definieron a estos dibujos como “urgentes”:

Porque lo que interesa es que uno atrape aquello que está pasando [...] se trata de dibujos documentales, rápidos, sin post producción, vamos a tomar registro rápido de lo que ocurre. Esa es la ideología de nuestra práctica. No vamos a retratar, vamos a captar el hecho como lo hace un periodista, y esa diferencia es importante aclararla, porque es inédita, y merece ser comprendida y recalcada.⁵⁴

Este énfasis en la intención de lo documental y objetivo del registro lo

53 Acompaña a este grupo Erick Haimovich, miembro de Memoria Activa y nexa entre el equipo de dibujantes y esta organización. Mirta Rosenberg falleció antes de mis entrevistas de 2017. Agustina Galarraga es la única del equipo con lazos familiares con las víctimas, sobrina de Guillermo Galarraga, asesinado en el atentado. Agustina Galarraga y María Paula Doberti no son de origen judío. El 10 de julio de 2019, el Espacio de Arte de AMIA inauguró “Týpos”, una muestra de Agustina Galarraga que reclama justicia a 25 años del atentado, con proyecto y curaduría del director de Arte y Producción, Elio Kapszuk. La artista trabajó para su nueva instalación con las tipografías que pertenecieron a su tío Guillermo Galarraga, propietario de la imprenta que se encontraba frente a la AMIA, y que falleció en el atentado. Véase “‘Týpos’, una muestra que reclama justicia a 25 Años del atentado a la AMIA”, YouTube (acceso: 15.6.2020).

54 Entrevista escrita con Eugenia Bekeris, 2.10.16.

remarcan declarando que ellas “no trabajan desde la metáfora”.⁵⁵

La práctica de dibujar y documentar el desenvolvimiento en las salas de juicio posee sus antecedentes en el marco de los juicios penales. Estos dibujos cumplieron la función de documentación cuando la cámara fotográfica no existía o no podía ser utilizada, creando una iconografía y lenguaje particulares que ligaban lo estético y documental con lo penal y judicial. La visualización de juicios con alta carga política, ideológica y moral posee antecedentes en dos juicios históricos que aportaron imágenes a la Memoria visual colectiva universal, los juicios de Núremberg (1945-1946) y el juicio de Eichmann (1961), relacionados con los crímenes de la Segunda Guerra Mundial y del Holocausto, que adjudicaron a la fuente testimonial, sea la de los testigos o los imputados, un papel simbólico preponderante.⁵⁶ Estos juicios, especialmente el de Eichmann, complementan el rol fundamental dado a los testigos-sobrevivientes, a cuyos relatos de vida durante la guerra se adjudica un enorme valor pedagógico, emocional y de portador de la historia.⁵⁷ La fuerza de este testimonio aumenta en este *setting* judicial, adquiriendo legitimización y poder simbólico, creando una conjunción entre historia, razón, emoción y justicia.

Es esta conjunción la rescatada por Bekeris y Dobberti, ya que continuaron las improntas visuales que estos juicios dejaron grabados en la Memoria colectiva. La visión de los acusados desde la galería superior de los periodistas en Núremberg o la cabina de vidrio blindado que protegía a Adolf Eichmann, pasaron a ser motivos, provenientes del visionario judicial, que modelaron la Memoria de los acontecimientos históricos. Estas imágenes se convirtieron, junto con las fotografías, en repertorios

55 Sitio Dibujos Urgentes (véase nota 50).

56 Hans-Christian Täubrich, *Memorium Nuremberg Trials. The Exhibition*, Núremberg 2012; *Six Million Accusers. The State of Israel vs. Adolph Eichmann*, Massuah 2011; Batya Brutin, *The Pictorial Testimony during the Eichmann Trial: Theresienstadt – Auschwitz – Jerusalem* (de próxima publicación).

57 Este nuevo estatus, denominado por la historiadora francesa Annette Wieviorka como el “advenimiento del testimonio”, es reafirmado en el concepto de la “era del testimonio”, donde la figura del sobreviviente se va consolidando como autoridad y tomando peso a partir de los años ‘80. Annette Wieviorka, *The Era of the Witness*, Ithaca & London 2006.

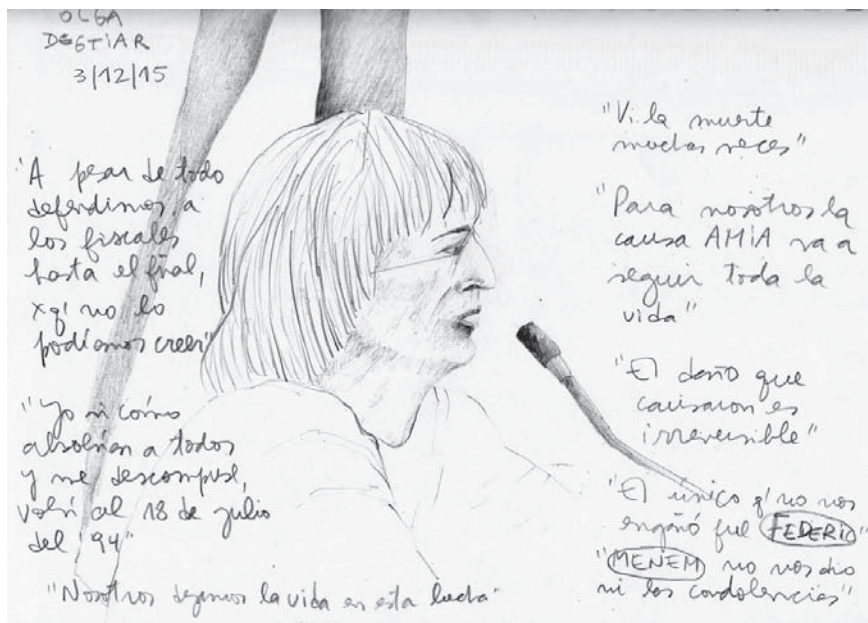
que marcan la vinculación de la Memoria del evento histórico con la búsqueda de justicia a través de la vía legal.⁵⁸ Los Dibujos Urgentes también construyeron sobre la marcha su propia iconografía y *raison d'être*.⁵⁹

El ámbito judicial ya preestablece motivos centrales que se encuentran en estos dibujos: los testigos, los imputados, el personal judicial (jueces, fiscales, querellantes, defensores) y el público. Estos motivos se sincronizan con los tiempos y fases del juicio, comenzando con los testimonios, siguiendo con los alegatos y concluyendo con las sentencias. La distribución de la sala de audiencias, como es el caso de la “Sala AMIA”, también lleva a crear su propia impronta. (ver figura 13)

Las imágenes de los testigos e imputados dando testimonio al frente de la sala son descritas generalmente en *close-up* frontal y tres cuartos de perfil. Las imágenes del personal judicial son en general grupales. Los jueces ubicados junto al estrado de los testigos son representados de manera frontal, ubicados en un podio, destacando su estatus. Los abogados, querellantes y fiscales son representados de perfil, y así son, por ejemplo, descriptos los alegatos. El discernir formalmente estas diferentes posturas aporta una visión particular de los diferentes entes del juicio. Este análisis formal no es una simple acotación estética, es la intención de concebir los dibujos como textos documentales que hacen más visible y comunicativo el juicio. La frontalidad de los jueces aumenta su jerarquía, los *close-up* de los testigos e imputados acentúan el análisis casi quirúrgico de la persona retratada, de la introspección del testimonio. El perfil de los querellantes, de los abogados, acentúa la dinámica de la acción que se asocia con el alegato.

58 Daniel Feierstein plantea la problemática de la vía judicial como única respuesta material de castigo y no como lucha simbólica; véase Feierstein, nota 47, pp. 344-347.

59 Sitio Dibujos Urgentes (véase nota 50).



14 – Testimonio de Olga Degtiar (familiar) por María Paula Doberti, 3 de diciembre 2015. Cortesía Dibujos Urgentes. www.dibujosurgentes.weebly.com

Pero quizás, de todas estas posturas, la que otorga una particularidad especial, única, un repertorio especial de estos juicios, es la de la audiencia vista de espaldas. La sala AMIA está dividida por un vidrio entre los involucrados en el juicio y el público visitante. Las dibujantes están ubicadas generalmente en la primera fila de la zona del público, detrás del vidrio.⁶⁰ El vidrio separador es un elemento que no aparece en los dibujos, pero está presente en la sensación de los visitantes y entre ellos las dibujantes, como separador de dos mundos diferentes, el judicial y el cotidiano. Esta es la razón por la que en parte de los dibujos la audiencia es vista desde atrás, creando este motivo significativo y singular.

60 El 4 de agosto de 2016 estuve presente en la Audiencia 45. Acepté la invitación de Eugenia Bekeris de dibujar junto a ellas, para percibir personalmente la vivencia de esta práctica. Esta iniciativa me permitió confirmar las sensaciones de las dibujantes.



15 – Jueces y abogados defensores de imputados por Eugenia Bekeris, 19 de mayo 2016. Cortesía Dibujos Urgentes. www.dibujosurgentes.weebly.com

Erick Haimovich, representante de Memoria Activa en el equipo, aporta otra lectura de esta separación. Haimovich plantea que este vidrio separa el mundo masculinizado del interior de la sala, de la dominante presencia femenina de las dibujantes. Los abogados, jueces e imputados son en su mayoría hombres, exponentes de “un mundo masculino, muy trajeado [...] Hay una contraposición entre la dureza de un lado y la sensibilidad del otro”.⁶¹

Doberti dice que, a pesar del vidrio, todos en la sala de audiencia saben de su presencia. Cuenta de un acusado que se sintió mirado: “Se dio vuelta y me sostuvo la mirada; me dio tanto miedo que no pude seguir dibujándolo. Mi mirada había traspasado su nuca... me estaba diciendo: ¿qué estás haciendo?”⁶² Agustina Galarraga dice: “la nuca [...] da miedo”.⁶³

61 E.H. (véase nota 50).

62 “Dibujos Urgentes”, *Revista Haroldo* (véase nota 50).

63 A.G. (véase nota 50).

Esta postura es algo propio y particular de estos juicios, lo mismo que la cabina de vidrio en el juicio de Eichmann, o las vistas desde la galería superior en los juicios de Núremberg. Las imágenes vistas de atrás aportan más allá que un simple motivo. Desde el punto de vista de composición, las personas dibujadas de espaldas le otorgan una dimensión narrativa a lo documentado, ya que ello incluye al observador en el dibujo y por ende lo introduce en la sala de audiencia. La espalda no es la frontalidad simbólica del retrato personal, ni tampoco la acción que el perfil encierra.⁶⁴ Dar la espalda es un acto simbólico. Dar la espalda es también un acto violento, un acto de “ninguneo”, de obviar y menospreciar. Y esta sensación es la percibida por aquellas personas que concurren a estos juicios. La Causa AMIA y los responsables de la misma dan la espalda a la verdad y la justicia.

Otra característica propia de estos trabajos es la simbiosis entre dibujo y texto, que operan en conjunto, no sólo como plataforma de documentación, sino también como canal que posibilita la visualización y el entendimiento de lo ocurrido en la sala del juicio.

El acto de documentar es generalmente relacionado más con el acto de fotografiar que con el de dibujar. La fotografía es entendida como una imagen denotativa, que muestra lo que se ve. El dibujo es considerado connotativo, porque interpreta lo mirado. Las dibujantes comentan: “La relación del dibujo es carnal; no es una foto, ponemos el cuerpo y quedamos en carne viva. Es desgarrador, es una entrega”.⁶⁵ Diana Wassner Malamud de Memoria Activa destaca el poder de este medio: “Un dibujo no es una foto, porque en un dibujo está lo que ellas sienten, lo que ellas piensan, todo [...] es otra cosa”.⁶⁶

La fuerza del dibujo es el arma de estas dibujantes. Agustina Galarraga dice que “en el dibujo la persona está en movimiento [...] es congelar un conjunto de momentos [...] ahí está el trabajo selectivo del dibujante

64 Claude Gandelman y Aiala Feller, “Las posturas de frontal, perfil y tres cuartos en las representaciones de Lenin, Mao Tze, Fidel Castro y Che Guevara”, *Semiosis* 18 (1987): 91-140.

65 “Dibujos Urgentes”, *Revista Haroldo* (véase nota 50).

66 D.M. (véase nota 50).

[...] por más que la sala es grande, se perciben cosas, y esas cosas que se perciben también se trasladan al dibujo”.⁶⁷ Doberti agrega: “Cuando se mira a una persona es como encontrarla en un momento de desnudez. Es un momento muy íntimo. Es una manera de conocerlo. Son cosas que no suceden cuando se dibuja un modelo vivo”.⁶⁸

Quien mira los dibujos sin leer el nombre o la función del retratado, no puede entender las causas, quiénes son testigos o imputados, ya que todos son actores de una misma escenografía, sujetos y protagonistas de esta escena judicial. Es entonces la palabra el recurso que ayuda, a veces en forma didáctica, a entender la imagen. Bekeris aporta que es imperioso agregar la palabra, sin ella “se descontextualiza”.⁶⁹ Aquí se destaca preponderantemente el cuidado de las dibujantes por captar el relato lo más auténticamente posible. Paradójicamente, es en la imagen visual del dibujo que la palabra toma peso, ya que la documentación fotográfica carece de palabra. La palabra es testimonio, y enunciada públicamente es también demanda.

La repetición de los textos con el correr de los años ha conformado un lenguaje propio, que tiene a ver con el contexto judicial pero también conformando una jerga propia de esta causa. Un *leitmotiv* que vuelve en los textos es la presencia constante entre los testigos e imputados de frases como “no”, “no me acuerdo” que marcan el ocultamiento que caracteriza esta causa.⁷⁰

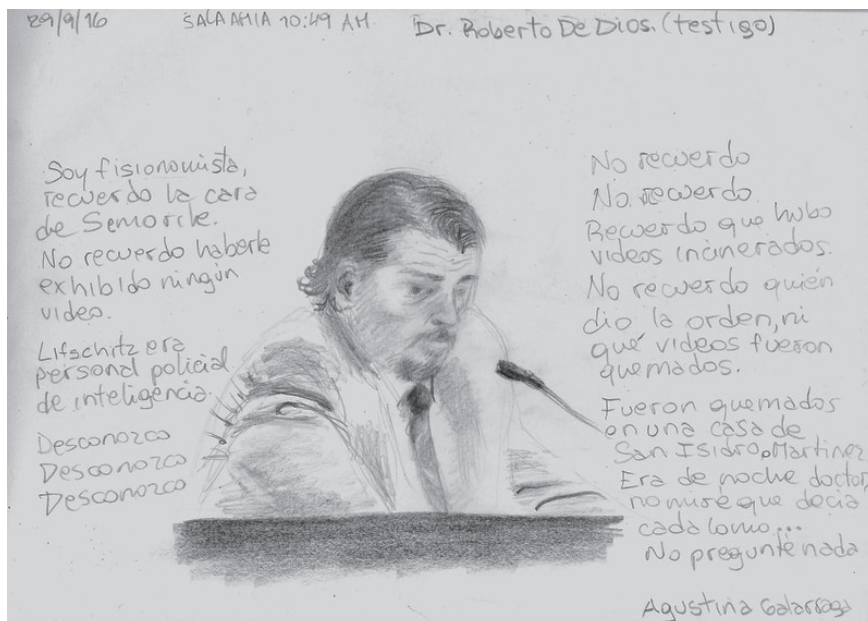
Si cada uno de estos dibujos es la conjugación de imagen y palabra, los Dibujos Urgentes en su totalidad son la suma de todas las imágenes y todas las palabras reunidas. Este equipo, al cual se lo puede denominar como *colectivo*, creó pautas sobre la marcha que se volvieron preestablecidas,

67 A.G. (véase nota 50).

68 M.P.D. (véase nota 50).

69 Ya en sus trabajos anteriores, en los retratos de los sobrevivientes del Holocausto, Eugenia Bekeris reúne el dibujo con la palabra, convirtiéndolos en una unidad. Este estilo fue continuado a partir de 2010 en los primeros dibujos en los juicios de lesa humanidad.

70 Este leitmotiv también aparece en los juicios de lesa humanidad. Ver un ejemplo en “Juicio Contraofensiva”, 2.7.2020, dibujo de Maria Paula Doberti, del testigo Ignacio Gutiérrez (Facebook privado).



16 – Testimonio de Dr. Roberto de Dios (testigo) por Agustina Galarraga, 29 de septiembre 2016. Cortesía Dibujos Urgentes. www.dibujosurgentes.weebly.com

destacando al acto de documentar como la meta primordial, llevándolo a ser lo más objetivo posible, dejando la interpretación en relativa libertad, para no convertirlo en una suma de retratos sino en un acto de documentación conjunta.

Una de las pautas preestablecidas es la de no retocar el dibujo. La consigna de no retocar es un pacto para no mostrar el ego del artista o su virtuosismo.⁷¹ Estos son simplemente el resultado de lo que ellas ven, sin agregados:

¿Qué podríamos sumar? Una mancha, una lágrima... Nada puede sumar. En este sentido, si es un genocida no buscamos mostrarlo como un monstruo, que sería la manera más fácil, sino que lo mostramos con la humanidad que tiene y eso lo hace mucho más cruel.⁷²

71 M.P.D. y D.K. (véase nota 50).

72 "Dibujos Urgentes", *Revista Haroldo* (véase nota 50).

Los dibujos vistos en conjunto se complementan el uno al otro. La complementación no es de común acuerdo, sino que se descubre espontáneamente después de producido el dibujo. Esta práctica llevó a que cada dibujo se convierta en *frame* de una secuencia de la narrativa del juicio. “La persona retratada es la suma de todas nuestras miradas [...] es el mismo personaje muchas veces”, aporta Doberti. Juntas consiguen captar los diferentes momentos que atraviesa una misma persona.⁷³ En esta secuencia se encuentran las intersecciones que se dan en el testimonio de la imagen y la palabra. A pesar del énfasis de lo documental y la teórica búsqueda de la objetividad, y partiendo de la base de que todas ellas son dibujantes profesionales, es de suponer obviamente que los estilos son diferentes, dando un cariz particular a cada obra y convirtiendo al colectivo en un conjunto rico de miradas y estéticas diversas.⁷⁴

Estas búsquedas individuales y colectivas llevan a una documentación múltiple y, por ende, a una búsqueda estética. Hay que tomar en cuenta que aquí se condensan dos identidades de estas documentadoras, como dibujantes y como militantes a favor de los derechos humanos. Las dibujantes manifiestan que en esta acción conjugan dos esencias fundamentales de su identidad: su deseo de dibujar y su necesidad de intervenir políticamente. Los Dibujos Urgentes pasan a ser, como ellas lo definen unánimemente, una forma de militancia. Agustina Galarraga lo define así: “tenemos el poder del dibujo y de nuestra mirada para observar, para criticar [...] Ir es resistir”⁷⁵ Se confirma aquí el deseo de lo documental. Ellas definen a su obra como un “Dibujo en Acción Documental Histórica”.⁷⁶

Los Dibujos Urgentes son sin duda una documentación que se conservará para el futuro, pero el propósito de este equipo es también darles visibilidad en el presente, alcanzada en forma parcial y hasta selectiva, convirtiéndose en su particularidad. De hecho, la presencia de los Dibujos Urgentes no es

73 M.P.D. (véase nota 50).

74 El análisis estilístico de los dibujos será publicado en mi tesis doctoral. En este artículo me remito a la perspectiva histórica que ocupan estos documentos.

75 A.G. (véase nota 50).

76 Sitio Dibujos Urgentes (véase nota 50).

masiva, no son parte de la calle argentina más popular.⁷⁷

Destacando en particular el juicio de AMIA, Erick Haimovich comenta que, salvo algunas sesiones que fueron particulares, en las que declararon por ejemplo Carlos Saúl Menem o la expresidenta Cristina Fernández de Kirchner, las 150 sesiones comunes no fueron publicadas en ningún lugar.

Hay algo compartido que es la trascendencia de los juicios, la invisibilización de los juicios [...] me parece que todos esos juicios ponen contra la pared a la sociedad argentina [...] Es parte de un secretismo de lo que ocurre dentro de los tribunales y los medios de comunicación. Incluso son pocos los juicios que saben que estos juicios existen, entonces, si la invisibilidad tiene que ver con la invisibilidad de los juicios, sería muy pretensioso pensar que los Dibujos Urgentes consigan romper ese silencio.⁷⁸

Agustina Galarraga dice que “el público no los conoce. Es otro encubrimiento”. Diana Wassner Malamud agrega: “Los juicios tienen el halo de algo secreto. Comodoro Py es otro mundo. Hay que acreditarse para entrar [...] la gente no sabe de los juicios”.⁷⁹ Malamud apunta que este silencio es producto de una política mediática de preferencia de los diarios o medios televisivos, de dar o no lugar a esta difusión, y el medio más abierto a esta información es el diario *Página/12*, leído por un público selecto e imbuido ideológicamente con las premisas de los juicios orales:

Es importante la poca visibilidad que tiene este juicio. Si tenemos en cuenta a quienes se está juzgando [...] debiera ser un hecho trascendental pero está en la oscuridad, en el sótano de Comodoro Py, literal. Se está juzgando a la Justicia y al poder político. Se está juzgando todo lo oscuro que sucede en muchas causas en nuestro país.⁸⁰

77 Los dibujos de los juicios por crímenes de lesa humanidad tienen repercusión en los ámbitos universitarios, museológicos y organismos de la Memoria. Sitio Dibujos Urgentes (véase nota 50).

78 E.H. (véase nota 50).

79 D.M. (véase nota 50).

80 Victoria Ginzberg, “Hay un tema político que poco tiene que ver con el atentado a

Precisamente es su difusión limitada la que confiere autenticidad y fuerza a los Dibujos Urgentes. Su lectura requiere tiempo e introspección y por ende, su destinatario es un público propenso a este lenguaje narrativo, que une el dibujo con la palabra.

La divulgación del juicio por encubrimiento fue entrelazando la Memoria de AMIA con la organización Memoria Activa. Desde la reiniciación del juicio oral en el año 2015, los Dibujos Urgentes pasaron a ser una plataforma visual que coincidía con la reivindicación central de esta organización, la reanudación de la vía judicial en la búsqueda de justicia y la lucha contra la impunidad. Es así que estos dibujos comenzaron a ser publicados en la página web de esta organización, acompañando las reseñas semanales de las audiencias y convirtiéndose en voceros visuales. Memoria Activa divulga semanalmente un informe sintético y comprensible para el público, “traduciendo” del lenguaje jurídico lo acontecido en la sala del juicio. A esta publicación se le agrega una página de Facebook donde los dibujos ilustran el resumen de lo ocurrido en las audiencias. Los dibujos fueron también utilizados como ilustración visual en *Página/12*

El nexa se afianzó aún más a partir del acto de Memoria Activa el 18 de julio de 2016, cuando el equipo de Dibujos Urgentes decide exponer una pequeña selección de dibujos acompañando visualmente el mensaje manifiesto en este acto y con un texto explicativo:

Somos testigos de un juicio trascendental en el entramado político y judicial de la historia argentina reciente. Nuestra iniciativa es una forma de acompañar la lucha de Memoria Activa por la Memoria, la Verdad y la Justicia. Los dibujos en el marco de las audiencias del juicio desarrollado en Comodoro Py dan cuenta de lo que allí sucede, son dibujos testimoniales. Estamos en las audiencias del juicio de encubrimiento del Atentado a la AMIA porque el lápiz y el cuaderno son nuestras herramientas artísticas y políticas, para observar y desnudar lo que se pretende invisibilizar.⁸¹

la AMIA” *Página/12*, 11.9.2016, <<https://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/1-309137-2016-09-11.html>> (acceso: 11.9.2016).

81 Sitio Dibujos Urgentes (véase nota 50).



17 – Instalación de Dibujos Urgentes en Acto de Memoria Activa, Plaza de Tribunales, 18 de julio 2016 Equipo de Dibujos Urgentes: María Paula Doberti, Eugenia Bekeris, Débora Kirnos, Agustina Galarraga y Erick Haimovich con Diana Wassner Malamud. Fotografía de la autora (Aiala Wengrowicz Feller)

Esta práctica se institucionalizó en forma natural también en los actos de los años siguientes, 2017, 2018 y 2019. El nexos entre Memoria Activa y Dibujos Urgentes, que fue espontáneo en su comienzo, se fue convirtiendo en los últimos años en uno de los *leitmotiv* centrales de estos actos. En 2019 los dibujos pasaron del formato de instalación a ser parte del acto mismo, en un clip que mostraba las ilustraciones en la pantalla ubicada en el escenario. Se trata de una acción común entre dos organismos independientes, basada en la afinidad ideológica, en las relaciones entre los miembros y los acuerdos de palabra que se van afianzando a través de los años.⁸² Diana Wassner Malamud comenta: “no definiría que adoptaron a dibujos urgentes como plataforma [...] es darle imagen a lo que no tiene

82 El contacto inicial se dio entre Eugenia Bekeris y Erick Haimovich. Bekeris comenta que cuando decidió comenzar a dibujar en este juicio, entro en contacto con Memoria Activa porque sentía que no podía hacerlo sin avisar, sin pedirles una forma de permiso. “No podía entrar a dibujar sin que ellos supieran quien soy. Es un territorio muy sensible [...] es un territorio de los familiares”.

imagen [...] ellos vinieron a ser los fotógrafos de las fotos que no se pueden sacar”.⁸³

Al igual que las fotografías utilizadas en el acto oficial de AMIA, este repertorio es ya preexistente en la calle argentina. Pasaré a analizar las semejanzas y diferencias en la adopción de estas plataformas, reflejando ellas también las brechas de las memorias paralelas y divergentes.

Conclusiones: Dos iconografías, lo simbólico y lo narrativo

En el desarrollo de este artículo he demostrado la afirmación de que las imágenes no son sólo ilustraciones, y que su utilización como agentes de Memoria tampoco las convierte en motivos decorativos inocentes o puramente formales. Lo judío y lo argentino, lo particular y lo institucional, lo ideológico y lo político también se reflejan en esta práctica.

Con el correr del tiempo, y en forma más intensa en los últimos años, se fueron conformando estas dos iconografías destacadas: los retratos de las víctimas identificados básicamente con el acto central comunitario (AMIA-DAIA), por un lado, y los “Dibujos Urgentes” ligados a Memoria Activa, por el otro. Estas alegorías, con semejanzas y diferencias no sólo en lo visual sino también en su significado, corresponden a dos estrategias para abordar el uso de la memoria.

El denominador común en los dos casos es el hecho de que ninguno ha elegido motivos judaicos como centro o la utilización de la victimización del Holocausto, salvo casos escasos y no dominantes. Por el contrario, estos dos agentes adoptaron como paradigmas dos repertorios culturales argentinos preexistentes, convirtiéndolos en propios. Pero esta adopción es diferente, destacando en cada una la forma o el contenido. Aquí retomo los ejes de análisis metodológicos.

De acuerdo al eje del tiempo, la Memoria de AMIA es una Memoria reciente y, como tal, sólo la perspectiva histórica permite visualizar las

83 D.M. (véase nota 50).

tendencias a ser adoptadas. Es posible deducir que si comenzó teniendo caracteres tanto judíos como argentinos, tomando como evento preliminar el álbum memorial, el *Séfer Izkor* creado por Eliahu Toker con su entorno judío y comunitario, esta Memoria fue adquiriendo cada vez más un marcado carácter argentino. Los actos íntimos se transformaron gradualmente en eventos masivos y públicos, y, por ende, esta Memoria fue tomando gradualmente carácter político. La pista local y su desenvolvimiento se incrustaron en la misma y la fueron convirtiendo en nacional. Sucesos enraizados en el quehacer argentino, como por ejemplo los cambios de poder, las promesas de los presidentes, la firma del memorándum con Irán o la muerte del fiscal Nisman, rompieron la dinámica de la Memoria cíclica.⁸⁴

El eje del espectro social presenta una paradoja: es en el ámbito comunitario oficial donde la temática iconográfica fija reside en las fotografías personales y familiares de las víctimas, ya que el discurso oficial no corresponde a un lenguaje íntimo o familiar. Lo que surgió espontáneamente con el uso de las pancartas con las fotos de familiares se institucionalizó, aun cuando no todos los familiares tomaron espacio de lucha dentro de los marcos institucionales, ya que gran parte de ellos se alejaron del *establishment*. Es justamente en los marcos más íntimos y pequeños de los grupos de amigos y familiares donde la imagen de las víctimas no es tan protagónica. Quizás esto radique en el hecho de no necesitar esta referencia simbólica, ya que la pérdida del ser querido está presente en lo cotidiano.

Es, a mi modo de ver, el tercer eje, el de los agentes de la memoria, el eje clave para entender las marcadas diferencias que se dan en los contextos generadores de estas iconografías. Son preguntas relacionadas: ¿A quién pertenece la Memoria de las víctimas? ¿Quiénes la generan y quiénes la consumen?

84 Véanse notas 1, 4, 24; Bronfman (nota 22), pp. 637-715; David M. K. Sheinin, "The Death of Alberto Nisman, the Argentine Presidency Unhinged, and the Secret History of Shared United States-Argentine Strategy in the Middle East", *LASA Forum XLVII/1* (2016), <<http://lasa.international.pitt.edu/forum/files/vol47-issue1/Debates7.pdf>> (acceso: 1.3.2021).

El caso de los retratos de las víctimas utilizado por AMIA es parte de un conjunto de campañas mediáticas y artísticas que van cambiando año tras año, al tiempo que los mismos quedan como motivo fijo. Estas acciones, algunas de ellas denominadas mega-acciones, tienen como propósito alcanzar a través de su magnitud a la mayoría de la comunidad judía, pero en especial va dirigida a amplios sectores del público argentino a nivel nacional e internacional.⁸⁵ Estas campañas, ya institucionalizadas, corresponden a una política de divulgación intensa. La incursión en la esfera pública a través de empresas publicitarias lleva el lenguaje de la Memoria al ámbito mediático del *marketing* y los entes profesionales publicitarios, utilizando un lenguaje más simbólico, icónico, inmediato y emocional. El énfasis está puesto en el altísimo nivel de la calidad, en la innovación y por ende también en lo formal. Formalmente la imagen icónica del desaparecido como parte del DNA argentino y de la “simbolización” de la víctima es una adopción por “ósmosis”, parte de un repertorio cultural, un tropo ya instalado en la percepción colectiva local, sin necesidad de abrazar las ideologías más radicales de la politizada Memoria argentina y como parte de una Memoria Inclusiva.⁸⁶

A diferencia de este contexto de profusión mediática, los grupos de amigos y familiares carecen de este impacto, pero también de presupuesto. En el caso de Memoria Activa, los Dibujos Urgentes se convirtieron en la punta de lanza que incursiona visualmente en el público. Esta difusión, aun siendo constante y acompañando al juicio durante el año entero, se restringe a un círculo más selecto, pasando más desapercibido que las campañas de divulgación comunitarias oficiales que se concentran una vez al año alrededor del 18 de julio y quedan más arraigadas en la opinión pública. La adopción de este repertorio fue promovida por las generadoras

85 Mega-acción, Entrevista televisiva a Elio Kapszuk, “TV Pública Noticias – *Canción en homenaje a las víctimas de AMIA*”, 19.7.2016, <<https://www.youtube.com>> (acceso: 18.9.2018); “A 22 años del atentado a la AMIA, cien artistas unidos reclaman Memoria y Justicia”, Télam – Agencia Nacional de Noticias, <<https://www.telam.com.ar/notas/201607/155590-atentado-amia-artistas-reclamo-memoria-justicia-aniversario-22-anos-video.html>> (acceso: 7.2020).

86 Elio Kapszuk define la adopción de lo argentino por Amia y viceversa como “Memoria Inclusiva” (véase nota 30).

de esta plataforma, el equipo de “Dibujos Urgentes”, continuando en línea directa su quehacer ideológico en la documentación de los juicios de lesa humanidad ligados a la dictadura argentina hacia los juicios específicos de AMIA. Esta práctica ideológica fue abrazada por Memoria Activa, comprometida ideológicamente con los organismos de Derechos Humanos y con la izquierda nacional argentina. La coherencia de la adopción está fuertemente arraigada en el contenido de la misma.

Las dos iconografías polarizan la Memoria de las víctimas del atentado y se complementan entre sí. Aunque las dos maneras de memorizar toman como *leitmotiv* la lucha contra la impunidad, cada una de ellas se centraliza en otro significado de este término. La Memoria de AMIA se centra desde su comienzo en la búsqueda de justicia, de juicio y castigo a los autores del atentado, mientras que la demanda de Memoria Activa se centra en la demanda de justicia contra los encubridores y en el proceso judicial. La Memoria de AMIA adoptó la forma y el símbolo como estrategia mediática, estrategia que permite llegar a un público amplio, no sólo judío. Memoria Activa se restringió al medio narrativo, al nexo con el contenido, al lenguaje ligado al testimonio, menos impactante y limitado a un público más selecto. Dos lenguajes: el icónico, que conmueve, intenso y rápido; el narrativo, que relata, documenta, no simboliza.

Estos lenguajes, diálogos de memorias divorciadas y en conflicto, son el exponente visual de los diferentes modos con los que la comunidad judía argentina se enfrenta ante el atentado a su “casa simbólica”, como grupo étnico, y dentro de su “casa concreta”, como ciudadanos argentinos. Y en esta casa grande, no sólo lo judío adoptó lo nacional como propio, sino que también la Argentina adoptó la Memoria de AMIA como suya. La estación de subte Pasteur y la canción “La memoria” del cantautor León Gieco son un claro ejemplo.⁸⁷

87 Para mencionar otro ejemplo, menos público pero no de menor importancia: en 2019, al cumplirse 25 años del “atentado más terrible de nuestra historia”, los trabajadores de la Fiscalía colocaron fotos de las víctimas en la unidad que investiga la causa. “Homenaje de Lxs Trabajadorxs de La Fiscalía a Las Víctimas del Atentado a La AMIA – DIARIO DEL JUICIO”, <<http://diariodeljuicioamia.blogspot.com/2019/07/homenaje-de-lxs-trabajadorxs-de-la.html>> (acceso: 1.3.2021).

Sin duda, el atentado ocurrido en la calle argentina fue, a pesar de su connotación trágica, una entrada dolorosa de la comunidad judía y de sus miembros a la patria grande, convirtiéndolos en ciudadanos de primera clase. Los modos de adoptarlos fueron diversos, de la misma manera que la diversidad es parte del hecho de ser judío y argentino. La voz de AMIA es amplia y cada uno puede encontrar en ella *su* significante.⁸⁸

88 E.H. (véase nota 50).